

УРОКИ ИЗЯЩНОЙ СЛОВЕСНОСТИ

АЛЕКСАНДР ЖОЛКОВСКИЙ

«ТЕКСТ В ТЕКСТЕ»: АВТОРЫ И ЧИТАТЕЛИ СРЕДИ ПЕРСОНАЖЕЙ

1. Формула «текст в тексте» вызывает в памяти хрестоматийные, наглядные, а потому относительно простые случаи. Таковы

— вставные новеллы, рассказываемые персонажами, начиная с Шехерезады и кончая героем «Аристократки»:

Григорий Иванович шумно вздохнул, вытер подбородок рукавом и **начал рассказывать**: — Я, братцы мои, не люблю баб, которые в шляпках...;

— любые вставные документы, вроде писем Татьяны и Онегина, цитат из других литературных произведений и т. п.;

— персонажи-литераторы, например, поэты вроде Ленского или Трике, выступающие со своими литературными номерами;

— «театр в театре», вроде гамлетовской «Мышеловки»;

— иронические диалоги автора-прозаика с «проницательным читателем», как в «Что делать?», и их прототипы — поэтические, вроде пушкинского: *Читатель ждет уж рифмы розы; На, вот возьми ее скорей*, и драматические, вроде гоголевской «Развязки „Ревизора“».

В таких случаях вставной текст четко отделяется от авторского повествования и на персонажа (или цитируемого автора) возлагается полная ответственность за его «вторичное авторство». А если первичный автор-рассказчик или другие персонажи перебивают его, задают вопросы и держат

Александр Константинович Жолковский (род. в 1937 г.) — профессор Университета Южной Калифорнии. Среди его последних книг — «Поэтика за чайным столом» (М., 2014), «Напрасные совершенства и другие виньетки» (М., 2015), «Блуждающие сны» (СПб., 2016), «Выбранные места, или Сюжеты разных лет» (М., 2016). Лауреат премии журнала «Звезда» за 1997 г. и премии «Белла» за 2013 г. Живет в Санта-Монике, штат Калифорния. Веб-сайт: <https://dornsife.usc.edu/alexander-zholkovsky/>.

ответные речи, то в тексте появляются и «вторичные читатели» (в той или иной мере представляющие реальных). Ср. в «После бала»:

— Вот **вы говорите**, что человек не может сам по себе понять, что хорошо, что дурно <...> А я думаю, что все дело в случае <...>

Так заговорил всеми уважаемый **Иван Васильевич** <...>

— Да, — **сказал он**. — Вся жизнь переменялась от одной ночи <...>

— Да что же было? <...>

— [Я] вальсировал <...> и не чувствовал своего тела.

— Ну, как же не чувствовали, **я думаю**, очень чувствовали, когда обнимали ее за талию, не только свое, но и ее тело, — **сказал один из гостей**.

Иван Васильевич <...> сердито **закричал** почти:

— Да, вот это вы, нынешняя молодежь. Вы, кроме тела, ничего не видите <...> Ну, да **вы не поймете**...

— **Не слушайте его. Дальше что?** — **сказал один из нас**...

Или вспомним читательские реакции Онегина и Татьяны на письма друг друга. Кстати, они оба очень начитанные персонажи, а Татьяна занимается еще и «мета-читательством»: пытается прочесть Онегина, изучая книги в его кабинете с его читательскими пометками на полях.

Но литература изобилует и менее явными, искусно замотивированными «авторскими/читательскими номерами» персонажей. Это придает огромному количеству текстов черты того многоголосия, которое Бахтин считал чуть ли монополией Достоевского.

Обратимся к примерам и начнем с привычной русской классики.

2. В «Бедной Лизе» есть известный мета-литературный пассаж — о том, как Эраст влюбляется в Лизу:

Он **читывал романы, идиллии** <...> и часто **переселялся мысленно** в те времена (бывшие или не бывшие), в которые, **если верить стихотворцам**, все люди беспечно гуляли по лугам <...> целовались, как горлицы <...> **Ему казалось, что он нашел в Лизе** то, чего сердце его давно искало...

Здесь Эраст выступает читателем литературных текстов и, далее, актером, воплощающим прочитанное в жизнь. Продолжая эту мета-литературную линию, он потом разлюбляет потерявшую невинность Лизу как переставшую соответствовать книжному идеалу.

А в другом эпизоде Эраст предстает образцовым слушателем/читателем сентиментальных речей Лизиной матери, которая таким образом берет на себя роль вторичного автора, пусть очень второстепенного:

Она **любила говорить** с ним о покойном муже <...> и в какой любви <...> [он] жил с нею. «Ах! Мы никогда не могли друг на друга наглядеться — до самого того часа, как лютая смерть подкосила ноги его. Он умер на руках моих!» — **Эраст слушал ее с непритворным удовольствием**.

При этом Карамзин строит свою повесть с молчаливой опорой на европейских сентименталистов, но такой интертекстуальный слой мы будем

оставлять в стороне, сосредоточиваясь на писательско-читательских ролях не автора, а персонажей.

3. Так, в «Станционном смотрителе» трое главных героев — это вывороченные наизнанку протагонисты «Бедной Лизы», а реальный автор скрывается за трехслойной маской (А. П., издателя повести, записанной И. П. Белкиным со слов титулярного советника А. Г. Н., перволичного рассказчика) и изощренно обыгрывает картинки на стене станции (контрапунктные к сюжету повести). Но нас будет интересовать «авторское» (= не нейтрально-информативное) поведение рассказчика, который:

— начинает со стилизованной, то есть сказовой, актерской, тирады о станционных смотрителях;

— по-интервьюерски подкупает заглавного героя стаканом пунша, чтобы извлечь из него очередную порцию сюжета;

— спрашивает жену местного пивовара и ее сынишку о приезде дочери на могилу смотрителя;

— и не жалеет о пяточке, данном мальчику, и семи рублях, истраченных на поездку, поскольку теперь его бюджет рассказчика сходится без убытка.

Смотритель, со своей стороны, становится еще одним, уже третичным, соавтором повести, рассказывающим вторичному (А. Г. Н.):

— о собственных поступках, в которых читательски руководствуется евангельской притчей о заблудшей овечке;

— и об узнанном от двух других протагонистов и от совсем второстепенных рассказчиков — ямщика и лекаря;

— причем последний оказывается еще и трикстером-соисполнителем пьески о мнимом больном, задуманной, поставленной и разыгранной Минским, чтобы задержаться около Дуни.

4. «Выстрел» примечателен не столько авторскими дискурсами троих рассказчиков (подполковника И. Л. П. и интервьюируемых им Сильвио и графа Б***), сколько режиссерским и актерским — по сути, жизнетворческим *avant la lettre*, — проектом Сильвио, который:

— правильно прочитав (в подтексте — подобно Гамлету, не убившему молящегося Клавдия) актерски эффектную бесшабашность графа в ходе первой дуэли, откладывает свой выстрел;

— тренируется в стрельбе, отказывается, с частичной потерей репутации, от другого поединка, готовясь к продолжению дуэли по выношенному им сценарию:

— выждав шесть лет (до женитьбы графа), блестяще разыгрывает этот сценарий:

— объявляет, что прочитал в реакциях графа его смятение и, значит, успешно наказал его;

— и завершает дуэль демонстрацией точности своей стрельбы;

— а граф в дальнейшем признает, что прочитал эту сцену именно так, планировалось Сильвио.

5. В «Капитанской дочке» интересующих нас эффектов очень много. Таковы:

- попытка Петруши обмануть немца-генерала насчет смысла выражения «держать в ежовых рукавицах», быстро разоблачаемая «зрителем»;
- двуличное поведение Швабрина;
- актерство Пугачева, играющего роль покойного императора;
- актерство Екатерины, играющей роль более простой дамы;
- его прочтение Марьей Ивановной;
- и ее скромная, но успешная ответная игра.

Оригинальную вариацию на эти темы являет сцена предъявления Савельичем Пугачеву «реестр[а] барскому добру, раскраденному злодеями»:

- Савельич выступает автором вызывающего иска;
- Пугачев притворяется его грамотным читателем, якобы неспособным разобрать невнятный текст, и поручает чтение обер-секретарю, а сам переходит на роль слушателя;
- Гринев со зрительским любопытством следит за разворачиванием сцены;
- и по ее окончании прочитывает наконец игру Савельича, который ранее, в сцене казни, зрительно правильно опознал в Пугачеве давнего знакомого:

- А узнал ли ты, сударь, атамана?
- Нет <...>
- Как, батюшка? Ты и позабыл того пьяницу, который выманил у тебя тулуп? <...>

Я изумился. В самом деле сходство Пугачева с моим вожатым было разительно. Я удостоверился, что Пугачев и он были одно и то же лицо, и понял тогда причину пошады, мне оказанной,

- а теперь несколько переоценил царскую» игру Пугачева и его симпатию к Гриневу:

Пугачев был видно в припадке великодушия. Он отворотился и отъехал <...> Дядька мой держал в руках свой реестр и рассматривал его с видом глубокого сожаления. **Видя мое доброе согласие с Пугачевым, он думал употребить оно в пользу;** но мудрое намерение ему не удалось.

Остается, однако, вопрос: играл ли при этом Савельич свою роль верного барского слуги по-актерски или просто вел себя естественно, поскольку на самом деле таким слугой и являлся; вернемся к нему ниже (см. п. 27).

6. Сюжет «Тамани» во многом строится на том, что протагонисты живут в разных скриптах:

- Печорин ухаживает за ундиной в духе байронического/колониального сценария о соблазнении провинциальной/экзотической героини путешествующим столичным денди;
- а ундино-контрабандистка видит в нем представителя власти, занятого раскрытием преступлений ее шайки;

— и оба взаимно подыгрывают этим ошибочным прочтениям:

— «А если б я, например, вздумал **донести коменданту?**» <...> Последние мои слова были вовсе не у места, я <...> впоследствии имел случай в них раскаяться <...>

[В]друг она <...> обвила руками мою шею, и влажный, огненный **поцелуй** прозвучал на губах моих <...> [Я] сжал ее в моих объятиях <...> она <...> шепнул[ла] мне на ухо: «**Нынче ночью** <...> **выходи на берег**».

7. «Княжна Мери» целиком построена на актерстве, режиссуре и подслушиваниях (= тайных прочтениях).

— Грушницкий пошло играет роль романтического героя, разжалованного за дуэль;

— Печорин очаровывает Мери своим вызывающим равнодушием к ней, но одновременно как бы ухаживает за княжной (чтобы, по просьбе Веры, скрыть их связь, — согласно почтенному «театральному» принципу *donna schermo*, «дамы-ширмы», известному из «Новой жизни» Данте);

— Грушницкий и его друзья строят коварный план жестокой, но чисто театральной дуэли (с незаряженным пистолетом Печорина) на шести шагах, чтобы опозорить его, если он откажется;

— Печорин случайно подслушивает заговорщиков, меняет условия дуэли на реально жестокие, добивается, чтобы его пистолет зарядили, и убивает Грушницкого.

Эффектный спектакль, за которым, к тому же, просматривается финал «Гамлета», переписанный главным героем под себя: Гамлет—Печорин узнает о заговоре Лаэрта—Грушницкого заранее и тот гибнет, а он остается жив, чтобы мыслить и страдать далее.

8. Поскольку речь зашла о «Гамлете», то есть театре в буквальном смысле слова, обратимся к русскому театру. «Ревизор» весь пронизан авторством и актерством. Он

— начинается с зачитываемого городничим документа — письма о том, что «к нам едет ревизор»;

— а кончается издевательским письмом Хлестакова о том, как он выступил в роли ревизора;

— и материализацией ревизора взаправдашнего.

Но самое здесь для нас интересное — это как происходит превращение нищего ничтожества (правда, с литературными претензиями) в значительное лицо. Говоря коротко, — по принципу «короля играет свита», но осуществленному очень оригинально.

Обычно, когда имеет место чье-то актерство, весь фокус состоит в том, насколько быстро и адекватно зрители прочтут этот театральный текст. Но с Хлестаковым все наоборот:

— исходно он несколько не пытается играть какую-либо роль;

— зато настроенные письмом о приезде ревизора Бобчинский и Добчинский, а потом городничий и остальные чиновники настойчиво пытаются прочесть его как ревизора;

— в конце концов они вчитывают в него эту роль и предоставляют ему для нее все сценические возможности;

— а он самозабвенно, со щедрыми импровизациями, предается ее исполнению.

9. «Кроткая» — проза, но до краев полная театральности. В сущности, весь сюжет за автора сочиняет герой, организующий свою семейную жизнь как задуманный им спектакль, призванный заставить единственную зрительницу (= партнершу по пьесе) проникнуться к нему уважением и любовью. Особенно интересна одна сцена, не целиком придуманная героем, но путем закулисных выспрашиваний (= тайных прочтений) вычисленная и в результате импровизационно, но успешно разыгранная с его заранее не предусмотренным участием. Этот пример тем показательнее, что сцена позаимствована из типового театрального репертуара и искусно адаптирована Достоевским к ситуации его повести.

Герой **узнает** о тайных встречах жены с его бывшим однополчанином, пытающимся соблазнить ее **рассказами** о его недостойном прошлом. Подкупив кого надо, герой **наблюдает** за свиданием из соседней комнаты, в решающий момент вмешивается и уводит жену, **убедившись** в ее половой, но не моральной (= **слушательской**) верности.

Начитанный герой четко осознает театральность эпизода:

Остроумнейший автор великосветской комедии не мог бы **создать** этой **сцены** насмешек, наивнейшего хохота и святого презрения добродетели к пороку <...>

Ср. водевильную сцену из «Тартюфа»:

Эльмира, в качестве режиссера и звезды задуманного ею спектакля, своего рода «Мышеловки», заставляет своего мужа Оргона спрятаться под столом, притворно принимает около этого стола ухаживания Тартюфа, каковые разоблачают его наконец в глазах Оргона.

Возвращаясь к «Кроткой», даже после смерти жены, коммуникативный — авторско-режиссерско-читательский — интерес героя к ней не пропадает, и он решает продолжать расспрашивать их служанку о реакциях покойной «читательницы»:

[О], я теперь Лукерью ни за что не отпущу, она всё **знает** <...> она мне всё **рассказывать** будет <...>

Совсем **не понимаю**, как она бросилась из окошка! И как бы мог я **предположить** даже за пять минут? <...> Я теперь Лукерью ни за что не отпущу, ни за что!

10. В связи с Мольером естественно вспомнить «Мещанина во дворянстве».

В соответствии с названием комедии, мещанин Журден с самого начала проявляет настойчивое, по сути актерское, желание преобразиться в дворянина. И вскоре все окружающие его, во главе с Ковьелем, предприимчивым слугой жениха, люби-

мого дочерью Журдена, но отвергаемого ее отцом ради возможного более знатного претендента, разыгрывают для Журдена фантастический спектакль с приездом сына турецкого султана, якобы ищущего руки дочери Журдена (а на самом деле, все того же скромного жениха). По ходу этой пьесы в пьесе Журдена торжественно и очень театрально, в частности с ритуальными побоями, посвящают в придуманный для него сан «мамамуши», и он охотно играет отведенную ему роль, так что в какой-то момент Ковбель — и стоящий за ним Мольер — обнажают прием:

Ковбель (один). Этакий дурачина! **Выучи он свою роль заранее, все равно лучше бы не сыграл.** Ха-ха-ха!

11. Драма, комедия — будь то Шекспир, Мольер или современное кино — среда, естественно порождающая «театр в театре». В фильме Билли Уайлдера «В джазе только девушки»

Двое бедных, преследуемых мафией джазовых музыкантов (то есть артистов, хотя и не актеров) вынуждены наняться в женский оркестр и притворяться женщинами. Один из них, саксофонист (Тони Кёртис), начинает изображать мужчину-миллионера, чтобы соблазнить коллегу по оркестру (Мэрилин Монро), которая, со своей стороны, притворяется дамой света. Играя миллионера, саксофонист делает очередной актерский виток: изображает не вирильного сердцеда, каким мы его знаем по ранним эпизодам фильма, а очкарика-импотента, безнадежно равнодушного к женским чарам, чем побуждает и без того желанную партнершу старательно разыграть роль сексуальной оболстительницы-целительницы.

Эти трансвеститии закономерно венчают всю предельно театральную атмосферу фильма:

Бутлегерский притон скрывается под вывеской похоронного бюро, съезд мафиози проходит под флагом Общества друзей итальянской оперы, вождь мафии произносит издевательские похвалы/оскорбления по адресу своего соперника-подчиненного, грубо пародируя речь Марка Антония из «Юлия Цезаря», и инсценирует преподнесение ему гигантского торта (= троянского коня), из которого выскакивает убийца с автоматом.

Roles, roles, roles...

12. Но назад, к презренной прозе. В рассказе Лескова «Человек на часах»

Офицеры караульной службы и другие чиновники заняты «творческой» деятельностью по сокрытию нарушения дисциплины рядовым Постниковым, покинувшим свой пост, чтобы спасти утопающего. Вершиной этих попыток перекрашивания действительности становится решение обер-полицмейстера Кокошкина принять всерьез утверждение инвалидного офицера, будто это он спас человека, хотя он «был совсем сух, чего никак не могло быть, если он спасал утопленника с опасностью для собственной жизни». Но Кокошкин лишь иронически припечатывает: «Они на том стоят, чтобы сухими выскакать», и организует награждение обманщика императором.

В терминах уже привлеченных нами категорий действия Кокошкина, одного из лесковских трикстеров, адекватно не описываются. Это, строго говоря:

— не авторство — автором версии является сам инвалидный офицер;
— не актерство — Кокошкин не играет на публику (актерствует опять-таки тот же офицер);

— и не (ошибочное) зрительское/критическое прочтение — Кокошкин нисколько не введен лже-спасителем в заблуждение.

В то же время элементы всех этих трех ролей в его решении имеют место. Какую же «литературную» роль отводит ему Лесков?

Вдумаемся в действия Кокошкина. Он выбирает и утверждает — скрепляет своей подписью на докладе государю — ту версию событий, которой предстоит стать официальной. То есть выступает в роли то ли издателя правительственного журнала, то ли цензора, то ли государственного историка, — в общем, инстанции, ведающей институтом словесности.

В связи с цензором как фигурой того же ряда, что и деятели искусства, вспоминается дерзкая хохма Валентина Катаева:

В середине тридцатых существовало <...> объединение <...> «Жургаз» <...> Там устраивались званые вечера, куда приглашались знаменитости. И вот <...> ведущий объявляет:

— Дорогие друзья! Среди нас присутствует замечательный пианист Эмиль Гилельс. Попросим его сыграть! <...>

Гилельс <...> поднимается на эстраду и садится за рояль.

Затем ведущий говорит:

— Среди нас присутствует Иван Семенович Козловский. Попросим его спеть!

И так далее... Но вот <...> с места вскочил пьяный Катаев <...>:

— Дорогие друзья! Среди нас присутствует начальник Главреперткома товарищ Волин. Попросим его что-нибудь запретить!

Реплика вызвала <...> аплодисменты, обидчивый цензор демонстративно покинул зал (М. Ардов. Вокруг Ордынки; <https://www.kommersant.ru/doc/2287439>).

13. Интересно, что персонаж цензорского типа оказывается в центре сюжета еще одного рассказа Лескова — «Дух госпожи Жанлис».

Княгиня, поклонница мадам де Жанлис, советуется с автором-рассказчиком о круге чтения для своей несовершеннолетней дочери, требуя исключить как нецеломудренную чуть ли не всю русскую литературу. На призывы умерить цензорский пыл она отвечает обращениями к оракулу — выбираемым наугад абзацам из Жанлис, обычно подтверждающим ее правоту. Но однажды это приводит к обратному результату. Зачитываемым дочерью по поручению княгини случайным фрагментом оказывается воспоминание о том, как к ослепшей маркизе дю Деффан приводят историка Гиббона, и та по своему обыкновению начинает ощупывать лицо нового знакомого. Однако оно заплыло жиром и, намекает Жанлис, может быть принято за задницу. Маркиза восклицает: «Какая гадкая шутка!». Княжна сначала не понимает этих слов, но, взглянув в полные ужаса глаза матери, с криком убегает. Вечер испорчен, а вскоре княгиня, предав огню книги Жанлис, со всем семейством уезжает за границу.

Здесь речь напрямую идет о литературе и желании властной фигуры ее не только оценивать, критиковать, но и — в доступных пределах — цензурировать. Однако на этот раз операция проваливается. Роль трикстера, устраивающего провал, невольно берет на себя покойная писательница.

Помимо совмещения в персонаже ролей критика и цензора этот рассказ примечателен тем, сколь радикально — почти физически — в него вторгается цитируемый текст. Дочка княгини на глазах у всех теряет свою читательскую невинность. И такое решительное вторжение подтекста в основной текст — отнюдь не редкость, а, напротив, естественное развитие интертекстуальных установок литературы (вспомним эти аспекты «Бедной Лизы» и «Станционного смотрителя»). Отличие — в резком повышении градуса взаимодействия между двумя текстами: основным и вставным.

14. Virtuозным интертекстуалистом был Бабель. В рассказе «Гюи де Мопассан»

Герой-рассказчик, нанятый богатой патронессой редактировать ее переводы Мопассана, поражает ее своим мастерством и в ходе совместной работы над «Признанием» овладевает ею, как бы перенося в их отношения сначала реплики, а там и события из переводимого рассказа.

Вторжение интертекста в текст тут, пожалуй, потелеснее, чем у Лескова.

Классическим прототипом таких треугольных литературно-любвных желаний (в смысле Рене Жирара) является, конечно, Песнь V дантовского «Ада», где

Паоло и Франческа предаются любви по образцу Ланцелота и Джиневры, книгу о которых в тот день уж больше не читают.

Оригинальный вклад Бабеля в этот топос состоит в том, что к списку литературных ролей, отводимых персонажам, добавляются профессии редактора и переводчика.

15. Вариацией на ту же излюбленную Бабелем тему — «искусства слова, приносящего герою жизненный, часто сексуальный, успех» — является «Справка».

Юный герой-рассказчик, робеющий перед опытной проституткой, завоевывает ее симпатию и страстную любовь, рассказав ей, что является «мальчиком», живущим за деньги с богатыми стариками, то есть ее жалким собратом — вернее, «сестричкой» — по профессии.

Настоящая роль, которую берет на себя герой, это, конечно, не низкая житейская профессия — проститутки, а честолюбивая литературная — автора/актера, способного выдать себя за профессионала даже настоящей профессионалке. В рассказе эти роли интересно разделены/совмещены. Проститутка по-читательски/зрительски верит его «признаниям», то есть перед ней он актерски успешно играет роль мальчика-проститутки. Но она не догадывается, а он знает и наслаждается знанием, что на самом деле он — автор/исполнитель симпровизированного спектакля. Она отдается ему бесplatно и возвращает его клиентские деньги не как актеру-автору, а сугубо

по-человечески, как сестричке-проститутке; он же мысленно приходит возвращенные деньги как первый авторский гонорар.

Дополнительная тонкость состоит в том, что и авторскую роль герой тоже играет, ибо пишет он как бы не всерьез (не так, как занимается редактированием перевода герой «Гюи де Мопассана»): он охотно признается себе и читателям, что сочиняет наскоро, халтурно, заимствуя по ходу дела откуда попало («Церковный староста... Это было украдено у какого-то писателя, выдумка ленивого сердца»), — и гордится, что фокус сходит ему с рук.

Но и небрежность эта тоже напускная, игровая. Герой, а из-за его спины Бабель, совершает издевательски пародийный рейд по традиционному в русской литературе испуительному топосу проституции (Гоголь, Некрасов, Достоевский, Толстой...), а заодно по горьковской трактовке тяжелого детства на дне и в людях... «Хватит плакать над униженными и оскорбленными, — как бы провозглашает Бабель. — Прославим художника-нищешанца! Публика — дура, да здравствует автор!»

16. Цинично-самоутверждающий взгляд на идеального читателя как на женщину, подлежащую беззащитному литературному околпачиванию, высказывался Бабелем и впрямую:

[X]орошо рассказ **читать** <...> умной женщине <...> Причем, если я **выбрал себе читателя**, то тут я думаю о том, как мне **обмануть, оглушить этого умного читателя** <...> **оглушить до бесчувствия**».

Интересным образом Бабель тут (и в «Справке») по-своему развивает «книжные», авторские установки подпольного человека Достоевского (= карикатуры на «новых людей» Чернышевского, манипулирующих людьми — разумеется, ради их же блага):

— Что-то вы... **точно как по книге** <...>

Больно ушибнуло меня это замечанье <...> и злое чувство обхватило меня. «Постой же», — подумал я.

— Э, полно, Лиза, какая уж тут **книга** <...> **Я вошел в пафос** <...>

Давно уже предчувствовал я, что **перевернул всю ее душу** <...> и, чем больше я удостоверялся в том, тем больше **желал поскорее и как можно сильнее достигнуть цели. Игра, игра** увлекла меня <...> Я знал, что говорю туго, выделанно, даже **книжно** <...> я иначе и не умел, как **«точно по книжке»**. Но <...> я ведь знал <...> что меня **поймут** и что **самая эта книжность может еще больше подспорить делу** <...> Ей **разрывало грудь** <...> Я было начал что-то говорить ей, просить ее успокоиться, но почувствовал, что не смею, и вдруг сам <...> почти в ужасе, бросился <...> наскоро собраться в дорогу.

Уже здесь ясно прописано самолюбивое авторство героя и беззащитное читательство героини, только герой Достоевского периодически стесняется своего авторского успеха, бабелевский же своим неприкрыто гордится.

17. В рассказе Бунина «Визитные карточки»

Герой, знаменитый писатель, встречает на пароходе провинциальную замужнюю женщину, читательницу, и у них возникает мимолетный роман. На другой день она сходит с парохода, запомнившись ему навсегда:

Он поцеловал ее холодную ручку с той любовью, что остается где-то в сердце на всю жизнь, и она, не оглядываясь, побежала вниз по сходням в грубую толпу на пристани.

Это внешний сюжет, уже достаточно бунинский. А внутренний состоит в том, что

Героиня, женщина «боваристского» типа, охотно идет навстречу герою, задумывающему и инсценирующему типовой, но со смелыми вариациями, любовный сюжет, и делает это не просто как неопытная любовница, а как актриса, с энтузиазмом следующая указаниям режиссера. Жизнетворческое па-де-де партнеров, соревнующихся, каждый согласно своему скрипту, в любовной дерзости, увенчивается полупрозрачно прописанной «нестандартной» эротической позицией.

18. Тема «литературности» персонажей явно занимала Бунина. Как выясняется в конце «Легкого дыхания», разгадка всей жизни героини (и заглавия рассказа) состоит в ее «книжной запрограммированности»:

Я в одной папиной книге, — у него много старинных, смешных книг, — прочла, какая красота **должна быть** у женщины... <...> [Н]у, конечно, черные, кипящие смолой глаза <...> **длиннее обыкновенного** руки <...> я многое почти наизусть **выучила** <...> но главное <...> Легкое дыхание! А ведь оно у меня есть, — ты **послушай**, как я вздыхаю...

«Книжной», но и вызывающе живой, Олей Мещерской Бунин скорее восхищается, хотя она не только гибнет сама, но и провоцирует/губит другого человека, своего убийцу. Зато героиня «Дела корнета Елагина», откровенно нацеленная на роковое жизнетворчество (она хладнокровно придумывает и режиссирует двойное самоубийство), дается в негативном свете. Где-то между ними располагается, наверное, героиня «Чистого понедельника», настойчиво театрализующая свою жизнь и любовь в лоне и духе нелюбимой Буниным культуры «серебряного века».

19. Авторство персонажей может принимать и не столь высоколобые формы. В рассказе Горького «Двадцать шесть и одна», казалось бы, жестко реалистичном,

26 угнетенных работяг-пекарей поклоняются юной Тане, не смея претендовать на ее любовь. В их компании появляется самоуверенный красавец-солдат, и они идут с ним на пари, утверждая, что Таню ему не покорить. Однако это ему удается, и униженные пекари, злобно обступив Таню, оскорбляют ее. Она презрительно называет их «несчастливыми арестантами» и гордо уходит из их жизни навсегда.

Можно сказать, что пекари вместе с солдатом сочиняют и ставят пьесу с Таней в невольной роли скаковой лошади, на которую игроки делают ставки, о чем она с возмущением узнает задним числом.

20. До предела насыщена театральностью проза Фазиля Искандера. Его персонажи все время разыгрывают друг перед другом сценические этюды. Часто — молча, принимая красноречивые позы и строя мины. А когда говорят, то говорят не столько то, что думают, сколько то, что заставило бы собеседников прийти к желанному для говорящего выводу. И собеседники напряженно вчитываются в эти пантомимы и монологи. Текст насыщается лексикой актерства («желая показать», «делая вид», «как бы») и зрительских интерпретаций («следил», «замечал», «догадка», «понял»). Искандер погружает нас в мир интенсивного семиотического взаимодействия.

В этом отношении он является продолжателем Толстого, ср.:

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;

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.

У Искандера этот театр притворств и дешифровок занимает центральное место. О нем я писал много, здесь ограничусь одним красноречивым примером из «Пиров Валтасара».

По прибытии в правительственный санаторий, где дяде Сандро предстоит танцевать перед Сталиным, он проходит суровый паспортный контроль. Сцена выдержана в тонах комической пантомимы: ни в чем не повинный Сандро старательно изображает собственную невинность.

Женщина посмотрела в паспорт, сверила его с каким-то списком, потом несколько раз **придирчиво взглянула** на дядю Сандро, **стараясь выявить** в его облике чуждые черты.

Каждый раз <...> дядя Сандро замирал, не давая чуждым чертам проявиться и стараясь **сохранить на лице выражение непринужденного сходства с собой**.

Здесь парадоксально обнажена (персонаж играет самого себя) характерная для широкого круга искандеровских сюжетов коллизия: попытки героев прочесть скрытые черты (желания, мысли) своих партнеров и ответные попытки партнеров остаться непроницаемыми. Это помогает выявить еще один, до сих оставшийся нами без внимания, параметр «авторского» поведения персонажей: не просто читательско-зрительский, а, так сказать, следовательно-прокурорский. В приведенной сценке (и вокруг нее) следовательскую роль играют профессиональные работники соответствующих органов.

21. За персонажами-следователями естественно обратиться к детективному жанру. Известно сравнение литературоведа, разбирающего тексты,

с Шерлоком Холмсом. Но это только надводная часть айсберга. Вся структура детектива последовательно «литературна» в занимающем нас смысле, поскольку

— преступник не просто совершает убийство, но и старательно маскирует его, придавая ему «приемлемый» вид (естественной смерти, несчастного случая, самоубийства, убийства кем-то другим...), то есть действует как автор / режиссер / художник сцены / актер;

— помощники / партнеры / соперники Холмса пытаются прочитать сыгранный преступником спектакль, но их догадки оказываются неправильными;

— эти ложные версии контрастно оттеняют правильную реконструкцию преступления великим сыщиком (= читателем / критиком / литературоведом).

22. В американском детективном сериале «Коломбо»

Творческие амбиции преступника доведены до максимума: он претендует на *perfect crime*, — создание криминального шедевра, совершенного, нераспознаваемого преступления. Следователь, лейтенант Коломбо (Питер Фальк), сталкивается с уверенным в себе преступником при первом же выезде на место преступления. Он ведет расследование в постоянном контакте/противостоянии с ним, как бы совместно опробуя возможные толкования спорных деталей дела (= анализируемого текста). Преступник-перфекционист охотно предлагает все новые и новые изобретательные трактовки. Бывает, что следователь и сам пускается на авторство/режиссуру — устраивает ловушку для преступника, в которую тот попадает.

Иногда Коломбо прямо формулирует инвариантную тему сериала: «— A perfect crime? There is no such thing» («— Совершенное преступление? Такого не бывает»). Сериал во многом вдохновлялся литературным поединком между следователем и убийцей в «Преступлении и наказании»: Порфирий Петрович прочитывает — в буквальном смысле слова — и подключает к своему расследованию статью, написанную Раскольниковым. И это не внешнее совпадение, а еще одно свидетельство авторской природы данного преступления и читательской/критической — следствия.

23. Особый тип читательского поведения персонажей являет распространенный топос «чудесного понимания невысказанных мыслей» партнера.

[П]рокуратор поглядел на арестованного <...> и вдруг <...> подумал о том, что проще всего было бы <...> произнес[ти] только два слова: «Повесить его» <...> [В]елеть затемнить комнату <...> позвать собаку Банга, пожаловаться ей на гемикранию. И мысль об яде вдруг соблазнительно мелькнула в большой голове прокуратора <...>

— Истина прежде всего в том, что у тебя болит голова, и болит так сильно, что ты малодушно помышляешь о смерти <...> [Т]ебе трудно даже глядеть на меня. И <...> я невольно являюсь твоим палачом <...> Ты <...> мечтаешь только о том, чтобы пришла твоя собака, единственное, по-видимому, существо, к которому ты привязан («Мастер и Маргарита»).

Тема чудесного прочтения мыслей органично сплетена здесь с темой власти, особо острой в тридцатые годы. И излюбленный ход Булгакова состоит в отдаче победы оппоненту режима.

24. Но обычно верх брали представители властей предрержащих. Вспоминается сцена из шварцевского «Дракона»:

Генрих. [Д]ракон велел передать, чтобы ты убила Ланцелота <...> Ножом. Вот он, этот ножик. Он отравленный... — *Эльза.* Я не хочу! — *Г.* А господин дракон **на это велел сказать**, что иначе он перебьет всех твоих подруг. — *Э.* Хорошо. **Скажи**, что я постараюсь. — *Г.* А господин дракон **на это велел сказать**: всякое колебание будет наказано, как послушание. — *Э.* Я ненавижу тебя! — *Г.* А господин дракон **на это велел сказать**, что умеет награждать верных слуг. — *Э.* Ланцелот убьет твоего дракона! — *Г.* А **на это господин дракон велел сказать**: посмотрим!

Унизительность этого диалога для Эльзы состоит в том, что все ее относительно смелые реплики оказываются — с трагикомической серийностью — угаданными заранее. Эффект усилен тем, что разговаривать ей приходится не с самим драконом, а с его посыльным.

25. Классический прототип «чудесных прочтений» в сочетании с властными играми обнаруживается в «Бесах».

[Ставрогин] **угадал**, что Липутин зовет его теперь вследствие вчерашнего скандала в клубе и <...> как местный либерал <...> **искренно думает**, что <...> это очень хорошо <...>

Николай Всеволодович поднял мадам Липутину <...> сделал с нею два тура <...> вдруг, при всех гостях, обхватил ее за талию и поцеловал в губы <...> [Он] подошел к <...> супругу <...> и пробормотав <...> «не сердитесь», вышел. Но завтра же <...> подоспело <...> прибавление к этой <...> истории <...>

[В] доме госпожи Ставрогиной явилась работница Липутина <...> с поручением к Николаю Всеволодовичу <...>

— Сергей Васильич <...> приказали вам очень кланяться <...>

— Кланяйся и благодари, да **скажи** ты своему барину, от меня <...> что он самый умный человек во всем городе.

— А они **против этого приказали вам отвечать-с** <...> что они и без вас про то **знают** <...>

— Вот! да как мог он узнать про то, что я тебе скажу?

— Уж **не знаю** <...> «Ты, говорят <...> если <...> **прикажут** тебе: «**Скажи**, дескать, своему барину, что он умней во всем городе», так ты им **тотчас на то не забудь**: «Сами очинно хорошо про то **знаем-с**».

* * *

В этих заметках я не пытался исчерпать все разнообразные подтипы «художественного» поведения персонажей; моей целью было хотя бы начать разговор о них. Остановлюсь на двух спорных случаях.

26. В рассказе Амброза Бирса «Случай на мосту через Совиный ручей»

Северяне готовятся повесить протагониста-южанина; тот все еще надеется спастись.

«Высвободить бы только руки, — подумал он, — я сбросил бы петлю и прыгнул в воду. Если глубоко нырнуть, пули меня не достанут, я бы доплыл до берега, скрылся в лесу и пробрался домой».

Когда эти мысли <...> молнией сверкнули в его мозгу, капитан сделал знак сержанту.

Подпорка выбивается из-под ног южанина, но он продолжает воображать осуществление своего отчаянного плана, однако смерть прерывает его мечты:

[Он] был мертв; тело его, с переломанной шеей, мерно покачивалось под стропилами моста через Совиный ручей.

Такова вкратце фабула рассказа. Если бы повествование просто следовало ей, воображаемый побег мог бы быть подан во вставном режиме:

— в уже намеченном перволичном: «Высвободить бы только руки, — подумал он...»,

— или в третьеличном, типа: «Он ясно представил себе, что он ныряет... Ему казалось, что он выбирается на берег...».

Но в рассказе Бирса сюжет радикально преобразует фабулу. Повествование начинается в «объективном», строго фактографическом третьеличном ключе:

На железнодорожном мосту, в северной части Алабамы, **стоял** человек и **смотрел** вниз, на быстрые воды в **двадцати футах** под ним. Руки у него **были связаны** за спиной. Шею **стягивала** веревка <...> Несколько досок <...> **служили помостом** для него и для его палачей — двух солдат федеральной армии под началом сержанта <...> Несколько поодаль <...> **стоял** офицер в полной капитанской форме, при оружии. На обоих концах моста **стояло** по часовому с ружьем «на караул».

И якобы в том же ключе, — а на самом деле в модусе несобственно прямой речи, — повествование переходит к изложению мыслей героя, выдавая воображаемое за происходящее.

Падая в пролет моста, [он] **потерял сознание** <...> **Очнулся** он <...> от острой боли в сдавленном горле, за которой **последовало ощущение** удушья <...>

Он **всплыл** на поверхность <...> **увидел** мост <...> капитана, сержанта, обоих солдат — своих палачей <...> Они **кричали** и **размахивали** руками, указывая на него; капитан **выхватил** пистолет, но **не стрелял**; у остальных не было в руках оружия.

Читатель тем безоговорочнее принимает точку зрения персонажа, что воображаемый эпизод целиком занимает последнюю главу, гораздо более длинную, чем две предыдущие («объективные») вместе взятые. Лишь лаконичная развязка («Он **был мертв...**») возвращает повествование к реальности.

Что здесь интересно для нас? Если бы мысли персонажа были четко отделены от объективного повествования, мы имели бы обычный случай «вторичного авторства», — с тем отличием, что вставной эпизод образовали бы не воспоминания, а мечты героя. Их «авторский, творческий» характер даже подкреплялся бы их упрямым — авто-терапевтическим — несоответствием фактам. Но поскольку разделение на первичного и вторичного авторов в рассказе умело снято, смазывается и авторская роль персонажа. Напротив, вся дерзость новаторского повествовательного приема относится на счет первичного рассказчика, говоря попросту — самого Бирса.

27. В заключение вернемся, как собирались, к «Капитанской дочке». Мы зашли в тупик со сценой, устроенной Савельичем, в которой он, однако, не притворяется, а держится своих принципов. Тем не менее, многое говорит в пользу его авторства/актерства:

- он сочиняет и предъявляет некий вставной документ: «реестр»;
- он действует публично — как бы на сцене;
- он по-режиссерски вовлекает в свой спектакль других действующих лиц и зрителей: Пугачева, «обер-секретаря», Гринева;
- его акция ответственна, даже рискованна — доведена до уровня перформанса, то есть, в сущности, игры.

Все это не отменяет подлинности его мотивов, но позволяет разглядеть нечто, о чем речь у нас уже заходила: отстаивая перед властной фигурой свою личность и достоинство, он вынужден играть самого себя!

В еще большей степени это относится к Гриневу, комическим двойником которого служит Савельич.

С одной стороны, Петруша и немного актерствует — вспомним «ежовые рукавицы», и помаленьку авторствует — сочиняет стихи (и ищет их одобрения читателем/критиком Швабриным) и даже выступает с военными идеями. Наконец, это он является автором — первичным и перволичным — читаемого нами романа.

С другой стороны, он, в согласии с эпитафией, старательно бережет свою честь — остается верен себе, своим близким и своим ценностям, держится достойно в любых обстоятельствах. И делает это не путем трикстерского разыгрывания удобных ролей (как поступают герои плутовских романов), а путем постепенно приобретаемого умения («Капитанская дочка» — не только исторический роман, но и роман воспитания) вызывать уважение к себе такому, каков ты есть.

Тем самым перед повествованием ставится противоречивая задача. Но решается она не между первичным и вторичным авторством, а — в основном — внутри первичного: Гринева рассказывает нам о том, как он, не изменяя себе, овладел репертуаром социальных ролей, необходимых для выживания/счастья.

* * *

Мы привыкли оперировать содержательными категориями персонажей: положительный/отрицательный, комический/трагический, высокого/низ-

кого плана, романтический герой, маленький человек, лишний человек, человек из подполья, сильная русская женщина, униженные и оскорбленные, новые люди, купец, босяк, революционер, настоящий человек, дореволюционный интеллигент и т. д.

Рассмотренные примеры позволяют пополнить этот список собственно литературными ролями: сочинитель, читатель, критик, актер, режиссер, зритель, цензор, следователь... Их релевантность связана с авто-мета-дискурсивными интересами литературы: дублируя внутри текста формат творческой коммуникации, они как бы помогают авторам в их авторстве, читателям — в рецепции произведения, а главное, переносят акцент с «жизни» на «образ мира, в слове явленный».