

# *Культурный код*



А.К.  
ЖОЛКОВСКИЙ

---

Блуждающие  
сны



*Санкт-Петербург*

УДК 82(091)  
ББК 83.3(2Рос-Рус)1+6  
Ж 79

Серийное оформление и оформление обложки  
И. И. Кучмы

В оформлении обложки использована фотография  
работы Александра Павловского

**Жолковский А. К.**

Ж 79 Блуждающие сны : Статьи разных лет / А. К. Жолковский. — СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. — 512 с. — (Культурный код).

ISBN 978-5-389-07942-7

Александр Константинович Жолковский (р. 1937) — российско-американский филолог, прозаик, мемуарист, профессор Университета Южной Калифорнии (Лос-Анджелес), автор исследований по теоретической семантике и по поэтике выразительности, разрабатывавшейся им совместно с Ю. К. Щегловым. В списке трудов «профессора Z.» — книги о Зощенко, Бабеле и Пастернаке, а также многочисленные статьи, посвященные поэзии и прозе XIX–XX веков. Книга под названием «Блуждающие сны» впервые увидела свет в 1992 году и уже в 1994 году была переиздана с дополнениями. Объединенные в ней работы о русских классиках восхищают мастерством анализа и вместе с тем неожиданным ракурсом исследования, смелостью интертекстуальных параллелей, свободой от идеологических клише, — самим сочетанием образцовости и провокационности, непривычным в освещении сугубо научных проблем. Зачитанные экземпляры книги (включена в программу обязательного чтения на филологических факультетах) давно стали библиографической редкостью. Это издание «Блуждающих снов», уже третье по счету, выходит в измененном составе: помимо хорошо известных, здесь публикуются новейшие и ранние статьи ученого.

УДК 82(091)  
ББК 83.3(2Рос-Рус)1+6

© А. К. Жолковский, 2016  
© А. С. Павловский, фото, 2016  
© Оформление.  
ООО «Издательская Группа  
„Азбука-Аттикус“», 2016  
Издательство АЗБУКА®

ISBN 978-5-389-07942-7

## Предисловие к 3-му изданию

Третье издание «Блуждающих снов» выходит четверть века спустя после первого (*Жолковский 1992б*), за которым вскоре последовало расширенное второе (*Жолковский 1994*). Несколько слов об истории книги.

Работы, вошедшие в первое издание, писались за границей, в годы «глухой» эмиграции (1979–1988), когда полная свобода слова сочеталась с полным и, казалось, безнадежным отрывом от российской почвы. Возможность отечественной публикации книги, впитавшей опыт работы на Западе, неожиданно открылась благодаря горбачевским реформам. Подавалась в издательство она еще, так сказать, при социализме, а выходила уже при капитализме<sup>1</sup>.

Важным неокapиталистическим параметром этого издания стала финансовая поддержка в долларах (!), предоставленная моим университетом. Сумма потребовалась по нынешним временам незначительная, но были ли объявленные 2100 экземпляров реально отпечатаны, мне установить не удалось. Правда, свои 100 авторских я получил и не мог нарадоваться на практически первую свою литературоведческую книгу, вышедшую в России<sup>2</sup>.

На глянцевоm черно-белом переплете красовались «Фрейлины» («Les Ménines») Пикассо, которые на форзаце сопоставлялись с их веласкесовским претекстом («Las meninas»), — так я просил проиллюстрировать центральную для книги идею интертекстуальности<sup>3</sup>. Книга была профессионально отредактирована молодым тогда научным редактором С. Н. Зенкиным, который снабдил ее и указателем имен и понятий (редкой в советской, да и постсоветской, практике роскошью), и издательским редактором Н. В. Зориной.

Сшита книга была основательно, но разочаровывал формат: размерами и оформлением книжка напоминала советские путеводители по Золотому кольцу. Я утешал себя издевательской мыслью, что оформители вдохновлялись концовкой моего послесло-

вия («Вместо заключения») к книге, где ей — с шикарной центонностью — отводилась «роль путеводителя» по «литературным сцеплениям»:

«Книга, закрываемая читателем, претендует не более чем на статус путевых заметок. Путевых заметок одинокого мечтателя о прогулках по лабиринтам блуждающих слов».

Утешал я себя и решимостью при первом же переиздании исключить из книги это кокетливое послесловие. А переиздание более или менее напрашивалось ввиду практически полного отсутствия тиража на книжном рынке. Возможность представилась вскоре. Книгу взялось переиздать — с условием опять-таки финансовой поддержки — б. Издательство восточной литературы, где когда-то вышла моя книга по сомали, так что меня помнили как востоковеда. На доллары мой университет не поскупился, и я, воспользовавшись случаем, добавил четыре тем временем написанные новые статьи<sup>4</sup>, послесловие же снял.

Над редактурой книги беззаветно трудилась Н. В. Зорина, дополнившая указатель и пробившая более мощный тираж (4000 экз.). Дизайн переплета сделал мой старый знакомый, художник Игорь Макаревич, до поры до времени андеграундный. Его кубистические ремейки тропининской «Кружевницы», сменившие диалог Пикассо с Веласкесом, спроецировали проблематику интертекстуальности на русскую художественную почву. К сожалению, переплетная техника подвела — при чтении книжка быстро начинала распадаться...

Впрочем, это ей вроде бы не очень помешало, тираж быстро разошелся, и с тех пор ко мне периодически обращаются читатели, не знающие, где достать экземпляр. Ближе к концу 2000-х я попытался привлечь к репринту «Снов» издательство «URSS/Комкнига» (успешно переиздавшее моих «Зоценко», «Бабеля» и «Синтаксис сомали»), но оно потребовало огромной дотации, и я махнул рукой.

Идея переиздания «Блуждающих снов» вновь возникла в 2010 году — по инициативе издательства «АСТ-ПРЕСС». Я охотно откликнулся, но ввиду высокого непрофессионализма тамошних работников после множества ненужных телодвижений дело кончилось ничем.

Тогда я стал понемногу включать статьи из книги в другие сборники, надеясь хоть как-то вернуть им жизнь, и в *Жолковский*

2014 таких статей три<sup>5</sup>. Поэтому, когда «Азбука», к моей радости, предложила переиздать книгу целиком, от перепечатки этих трех работ пришлось, по соображениям издательских прав, отказаться. Это навело на мысль заменить их чем-нибудь более или менее аналогичным из новейших работ.

Я выбрал пять статей (и издательство пошло навстречу): одну о классике («Как сделан лошадиный мем Чехова»), одну о модернистской поэтике («„В некотором царстве“: повествовательный тур де форс Бунина»), две о прозе советских лет, ранней («Подражатели: к интертекстам „Гюи де Мопассана“ Бабеля») и поздней («„Летним днем“: эзоповский шедевр Фазиля Искандера»), плюс одну — о литературной ситуации рокового 1946 года и ее интертекстуальном фоне («„Кто организовал вставание?“: К атрибуции одной знаменитой реплики»).

С любезного согласия издательства в книгу включены еще три старые статьи из числа никогда не входивших в мои книжные публикации — «Об усилении», «Deus ex machina» и разбор сомалийского рассказа «Испытание прорицателя». Их естественное место — рядом со статьей о поэтике Эйзенштейна и разбором «сталинской» реплики — в заключительном разделе, посвященном более широкому кругу тем, нежели история русской литературы.

Я решил также восстановить (для полноты картины) раздел «Вместо заключения» из 1-го издания, а при составлении указателя ограничиться указателем имен и произведений (отказавшись от новой каталогизации понятий, чего потребовал бы учет дополнительно включенных статей).

Статьи из предыдущих изданий печатаются почти без изменений, в ряде случаев устранены «архаизмы», в статью «Влюбленно-бледные нарциссы о времени и о себе» внесено дополнение. Расположение статей следует смешанному тематико-хронологическому принципу.

*Санта-Моника*  
*Август — сентябрь 2015 г.*

## «Чужих певцов блуждающие сны»

### Откуда это?..

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

Как дерево роняет тихо листья,  
Так я роняю грустные слова, —  
(«Отговорила роца золотая...», 1924)

у Пастернака:

Давай ронять слова,  
Как сад — янтарь и cedру..  
(«Давай ронять слова...», 1922)

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

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

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

Жду ль чего, жалею ли о чем?  
Уж не жду от жизни ничего я,  
И не жаль мне прошлого ничуть...

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

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



Шли облака. Меж строк и как-то вскользь  
Стучала трость по плитам тротуара,  
И где-то громыхали дрожки... —

(«Белые стихи»)

как вариацию на гоголевскую тему:

«Но Акакий Акакиевич если и глядел на что, то видел на всем свои чистые, ровным почерком выписанные строки, и только разве если, неизвестно откуда взявшись, лошадиная морда помешалась ему на плечо и напускала ноздрями целый ветер в щеку, тогда только замечал он, что он не на середине строки, а скорее на середине улицы» («Шинель»).

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

Зато можно спросить Аксенова, не является ли ваш любимый пассаж о Дрожжинине, специалисте по Халигалии\*:

«Он знал все диалекты этой страны... весь фольклор, всю историю, всю экономику, все улицы... 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» («Затоваренная бочкотара»), —

сознательным перепевом сходного бабелевского фрагмента:

«Казанцев и проездом не бывал в Испании, но любовь к этой стране заполняла все его существо — он знал в Испании все замки, сады и реки» («Гюи де Мопассан»).

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

И пахло репами, как жизнь тому назад... —

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

вы прозреваете знаменитое в литературной критике «a grief ago» («горе тому назад») Дилана Томаса. И не восходит ли слово «мнимозимой» в заключительном четверостишии «Записки XVI»:

Завари же в преддверии тьмы,  
Полувечером, мнимозимой,

---

\* Статья написана в 1985 г.

Псевдокофий, что ложнокумой  
Квазимодною даден взаимы, —

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

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

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

Но как бы ни делал ты  
Отставят тебя в кусты  
На светлой поляне другой  
А ты в темноте сырой —

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

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

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

А там, где переключка несомненна, можно пойти дальше и спросить, например, Бродского, верны ли ваши догадки о структурном соотношении его шестого сонета к Марии Стюарт с «Я вас любил...» Пушкина (о нем см. в статье «„Я вас любил“ Бродского» в наст. издании).

Но одно дело — спросить, и совсем другое — получить авторизованное подтверждение своих гипотез. Поэты и вообще-то редко

жалуют любителей разывать музыку, как труп, и поверять алгеброй гармонию. Это Пушкин, а вот одна из более поздних вариаций на ту же тему:

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

*(Ахмадулина. «Как долго я не высыпалась...»)*

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

## Чужое как свое

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

скрытый буквальный перевод французского выражения *châteaux en Espagne*, означающего «воздушные замки» (не забудем, что бабелевский рассказчик — переводчик с французского).

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

Вот Державин подражает Горацию и, переводя знаменитое

Non omnis moriar, multaque pars mei  
Vitabit Libitinam . . . . .  
([я] не весь умру, и большая часть меня  
избежит [богини смерти] Либитины) —  
*(Гораций. Оды, III, 30)*

как

Так! — весь я не умру, но часть меня большая,  
От тлена убежав, по смерти станет жить, —  
*(«Памятник»)*

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

А вот Маяковский перефразирует пушкинское

Приятно дерзкой эпиграммой  
Взбесить оплошного врага;

Приятно зреть, как он, упрямо  
Склонив бодливые рога,  
Невольно в зеркало глядится  
И узнавать себя стыдится;  
Приятней, если он, друзья,  
Завоет сдуру: это я!  
Еще приятнее в молчанье  
Ему готовить честный гроб  
И тихо целить в бледный лоб  
На благородном расстоянии;  
Но отослать его к отцам  
Едва ль приятно будет вам.

*(«Евгений Онегин», 6, XXXIII)*

Он пишет:

Как весело, сделав удачный удар,  
смотреть, растопырил ноги как.  
И вот врага, где предки,  
туда  
отправила шпаги логика.

*(«Эй!»)*

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

А вот Заболоцкий берет классические строки:

Певучесть есть в морских волнах,  
Гармония в стихийных спорах,  
И стройный мусикийский шорох  
.....  
Созвучье полное в природе... —

*(Тютчев. «Певучесть есть в морских волнах...»)*

и выворачивает их наизнанку:

Я не ищу гармонии в природе...  
.....  
В ожесточенном пении ветров  
Не слышит сердце правильных созвучий,  
Душа не чует стройных голосов.

*(«Я не ищу гармонии в природе...»)*

В противовес тютчевскому разладу между мыслящим тростником и общим хором природы («Душа не то поет, что море»), Забо-

лоцкий разворачивает перспективу диалектического синтеза, вносимого в «огромный мир противоречий»:

И снится ей [природе] блестящий вал турбины,  
И мерный звук разумного труда,  
И пенье труб, и зарево плотины,  
И налитые током провода.

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

И снился мне сияющий огнями  
Вечерний пир в родимой стороне.  
.....  
И в грустный сон душа ее младая  
Бог знает чем была погужена, —

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

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

И в этот час печальная природа  
Лежит вокруг, вздыхая тяжело,  
И не мила ей дикая свобода,  
Где от добра неотделимо зло.

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

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

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

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

слившись с ними, как слово и слово  
на моем и на их языке.

(«Это я...»)

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

...в длинном строю  
в магазинах, в кино, на вокзалах [, где]  
я последнею в кассу стою, —

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

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

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

Только есть одиночество — в раме  
Говорящего правду стекла, —

а Ахмадулина — программным растворением в народе. С этой переориентацией связана и еще одна, объясняющая обращение к эми-

грантскому источнику и прямо касающаяся вопроса об интертекстах. Своим эпиграфом («Nel mezzo del cammin di nostra vita...») и вариациями на него в тексте Ходасевич отсылает нас к Данте (началу «Божественной комедии») и Вергилию (его проводнику по аду):

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...

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

### Биографическая цитация

Как видно из примеров, цитация может быть вполне откровенной или завуалированной, верной духу источника или вызывающе полемической. Один из важнейших вопросов — что именно заимствуется? Чаще всего цитируется, более или менее явно, кусок текста, образ, сюжетное положение. Такой «нормальный» тип интертекста располагается между двумя крайними. Одна крайность — это отсылка не столько к текстам, сколько к биографии предшественника, другая — не столько к содержанию текстов, сколько к их структурной организации. Разумеется, чистые случаи редки, крайности часто выступают в комбинации с «нормальной» цитацией и друг с другом.



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

Невод рыбак расстилал по берегу студеного моря;  
Мальчик отцу помогал. Отрок, оставь рыбака!  
Мрежи иные тебя ожидают, иные заботы:  
Будешь умы уловлять, будешь помощник царям.

Без знакомства с биографическим мифом Ломоносова стихотворение теряет добрую половину своего эффекта, состоящего во взаимном наложении двух текстов: евангельского (обещания Христа сделать рыбаков Симеона и Андрея ловцами человеков — Марк, 1, 16) и историко-биографического (превращения сына помора в культурного героя России). Дополнительный эффект в том же биографическом ключе — сама дата под стихотворением. Оно написано в столетнюю годовщину изображаемого события: Ломоносов «оставил рыбака», отправился и прибыл в Москву в 1730 году.

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

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

наклонение и будущее время. Скачок этот подчеркнут единственным в стихотворении ритмическим перебоем (точкой в середине второго стиха) и единственным восклицанием («Отрок, оставь рыбака!»).

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

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

Смуглый отрок бродил по аллеям,  
У озерных грустил берегов,  
И столетие мы лелеем  
Еле слышный шелест шагов.

Иглы сосен густо и колко  
Устилают низкие пни...  
Здесь лежала его треуголка  
И растрепанный том Парни.

*(«Смуглый отрок бродил по аллеям...», 1911)*

При всех очевидных различиях общий знаменатель двух текстов внушительен. Прежде всего Ахматова подхватывает и обнажает пушкинскую символику дат: как Пушкин в 1830 году изображает Ломоносова сыном рыбака в 1730 году, так она в 1911 году пишет о лицеисте 1811 года («И столетие мы лелеем...»). Более того, если из 1811 вычесть еще одно столетие, то получим год рождения Ломоносова<sup>1</sup>.

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

(приблизительно — трехстопных анапестов), то есть всего по 24 трехсложных стопы в каждом из стихотворений.

Но и здесь в общем балансе целого формальные параллели перевешиваются хронологико-биографической перекличкой<sup>2</sup>.

### Структурная цитация

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

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

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

Стремящиеся к ней безумны, а ее  
Достигшие — поражены тоскою...  
Теперь ты понял, отчего мое  
Не бьется сердце под твоей рукою.

Это типичная Ахматова, с ее неверием в полноту счастья, образом встречи/невстречи, классическими — «пушкинскими» — интонациями. Собственно говоря, ее излюбленные содержательные мотивы являются заостренным развитием характерной пушкинской

темы бесстрастной страсти, любви «и без надежд, и без желаний»<sup>4</sup>. Поэтому закономерно заимствование у Пушкина лейтмотивного образа непереходимой черты и даже самой синтагмы, открывающей стихотворение (подлежащее «черта» плюс сказуемое «есть»), ср.:

Но недоступная черта меж нами есть.  
Напрасно чувство возбуждал я...

(«Под небом голубым страны своей родной...»)

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

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

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

этого нагромождения инверсий и остановок оказывается структурная цитата, снова возвращающая нас к Пушкину. Ср.:

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

с

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

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

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

Сходства завуалированы различиями в структуре предложений, причем в целом ряде отношений Ахматова заостряет пушкинские оппозиции. Так, подчинительный союз, стоящий у Пушкина в конце строки, она отодвигает внутрь строки, а в конец выносит притяжательное местоимение «мое» (к тому же отрезанное глаголом от определяемого им существительного «сердце»), чем увеличивает паузность строки, очень высокую уже и в пушкинском образце<sup>7</sup>. Что касается рифменного сдвига, то у Пушкина в первой строфе «а» и «о» чередуются («мгла» — «мною» — «светла» — «тобою»), а во второй устанавливается сплошное «о» («мог» — «тревожит» — «оттого» — «может»); у Ахматовой же сначала идут подряд восемь клаузул с «а», после чего следуют четыре клаузулы с «о» — еще одна четко проведенная граница, вторящая остальным «чертам», обыгрываемым в стихотворении, в частности в третьей строфе<sup>8</sup>. И разумеется, переосмыслена основная соль концовки: у Пушкина, несмотря на паузы и общую сдержанность тона, даже в разлуке «сердце... горит и любит», а у Ахматовой, наоборот, сердце героини «не бьется» даже «под рукой» присутствующего тут же партнера<sup>9</sup>.

Итак, в стихотворении налицо тематическая цитация из Пушкина, а стержнем композиции служит заимствованный у него же формальный эффект. Ахматовский текст как бы растянут между содержательной цитатой из одного стихотворения («Под небом

голубым...»), задающей тему 'черты', и версификационной цитатой из другого («На холмах Грузии...»), поставляющей формальный портрет этой темы — игру с остановками и переходами. Тем самым эти два первоисточника вовлекаются в «квазидialog»<sup>10</sup> друг с другом, внося первый — ноту отчужденности, а второй — преодолимости границ; связь между двумя пушкинскими текстами устанавливается, среди прочего, с опорой на их метрическое подобие (приблизительно отразившееся в стихотворении Ахматовой). Сама же разработанная таким образом тема является одним из характерных инвариантов ахматовского мира, который, в свою очередь, представляет собой некую позднюю, в духе XX века, вариацию на инвариантные пушкинские мотивы — вариацию, окрашенную в тона горькой, а иной раз кокетливо-пряной отрешенности à la Анненский<sup>11</sup>.

## Модели интертекста

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

Гул затих. Я вышел на подмостки.  
.....  
И неотвратим конец пути.  
.....  
Жизнь прожить — не поле перейти.

Дальнейшее затвердевание таких комплексов означает создание чуть ли не нового жанра — возникают серии «Памятников»,

«Смертей поэта» и т. п. Так называемая «память жанра» представляет собой мощнейший интертекстуальный и в то же время структурный фактор литературного развития.

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

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

При анализе межтекстовых связей неизбежно возникает вопрос, до сих пор остававшийся в стороне, — о том, насколько конкретен адрес цитатных отсылок. Подход к этому вопросу резко размежевывает традиционный поиск источников и новейшие теории интертекста. Большинство рассмотренных выше случаев были примерами прямой цитации определенных классических текстов, да и там, где переключка казалась менее очевидной (и к тому

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

На русской почве (где большинство исследователей по-прежнему заняты поисками конкретных переключек) обобщенный подход получил развитие в работах продолжателя К. Ф. Тарановского — М. Л. Гаспарова<sup>12</sup>. Исследуя семантические ореолы стихотворных размеров (типа ореола 'пути' в пятистопном хорее), Гаспаров исходит уже не столько из индивидуального отпечатка, наложенного на образ размера одним конкретным стихотворением (типа «Выхожу один я на дорогу...»), сколько из систематического рассмотрения всех влиятельных текстов, написанных этим размером, всех его русских и иностранных источников, всех стадий его эволюции и, соответственно, всех разнообразных тематических обертонов, отлагающихся на нем. Это значит, что, когда поэт берется писать этим размером, он имеет дело с «памятью метра», то есть целой поэтической парадигмой, богатой формальными и содержательными возможностями, которые ему предстоит освоить, использовать, расширить, переопределить и т. п.

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



**I**

---



## Семиотика «Тамани»

«Тамань» — самый загадочный образчик прозаического искусства Лермонтова. Чехов мечтал «написать такую вещь... и умереть»<sup>1</sup>. Он восхищался ее языком, «доказыва[ющим] тесное родство сочного русского стиха с изящной прозой»<sup>2</sup> и заслуживающим детального разбора, «как разбирают в школах, — по предложениям, по частям предложения... Так бы и учился писать»<sup>3</sup>. 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»<sup>4</sup>. 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 слова<sup>5</sup>. Позднейшие исследователи (начиная с Эйхенбаума) развили сюжетно-формалистический аспект этой гегельянской формулировки, акцентируя умение Лермонтова как «мастера малой формы» извлечь максимум повествовательных эффектов из ограниченного фабульного материала («Это-то, очевидно, и заставляло Чехова восторгаться „Таманью“»; *Эйхенбаум 1924*, с. 154).

Полное единогласие отзывов выдает диктат определенного литературно-критического канона. Свежую 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»<sup>6</sup> и немотивированность ее расчета на то,

что Печорин не умеет плавать (*Набоков 1958*, с. ix, xviii, xix). К этому можно добавить «несуразность надежд Печорина на осуществление его донжуанских замыслов в лодке» и повисающие «без продолжения слова о голодной смерти» в начале повести (*Мерсеро 1962*, с. 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» (*Набоков 1958*, с. xix)<sup>7</sup>.

Основную оппозицию «Тамани» исследователи усматривают в напряжении между романтической фабулой (с ее динамикой, тайнами, экзотическими персонажами, демоническими мотивами, неожиданными поворотами и эффектной развязкой)<sup>8</sup> 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.)<sup>9</sup>. Действительно, «Тамань» образует очередное звено в русской (анти)романтической традиции, по-новому разрабатывая знакомую тему 'столкновения героя с «иной» жизнью, персонифицированной в виде экзотической героини'.

Один характерный аспект этой темы составляет *вторжение* героя в судьбу «натуральной» девушки — бедной (как в «Бедной Лизе», «Русалке», «Станционном смотрителе»), дикой (как в «Кавказских пленниках», «Цыганах», «Бэле» и их байроновских источниках), волшебной (как в «Ундине» Ламотт-Фуке/Жуковского и «Русалке»), провинциальной (как в «Евгении Онегине»), романтически настроенной (как в «Княжне Мери»). Вторжение носит драматический характер, соблазненная и покинутая часто гибнет (в «Бедной Лизе», «Русалке», «Цыганах», «Бэле»); не остается без наказанным и герой, который так или иначе подвергается ее по-смертному возмездию («Бедная Лиза», «Русалка», «Цыганы»), а то и отвергается героиней, пережившей разрыв («Евгений Онегин», «Идиот»)<sup>10</sup>. 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 сына<sup>11</sup> 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. Максимум постромантической изоциренности рефлексивное взаимодействие культурных стереотипов, представленных различными персонажами, достигает в «Евгении Онегине» (*Лотман 1975б*). Но и «средний» (пост)романтический текст, как правило, посвящен анализу психологической и ценностной «дружости» героя/героини (в частности — эгоцентризма главного героя).

«Герой нашего времени» (не говоря пока что о «Тамани») является противоречивую версию 'столкновения'. В плане 'вторжения' силен байронический элемент: по-настоящему страдает, а то и гибнет, как правило, героиня («Княжна Мери», «Бэла»), 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 своих антагонистов — княжну Мери (и Бэлу) и Грушницкого (и в меньшей степени Азамата/Казбича)<sup>12</sup>. 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 Максима Максимыча и внешнего рассказчика).

«Тамань» отличает оригинальное развитие и совмещение обоих аспектов темы.

Повесть открыто следует формуле вторжения. Странствующий столичный аристократ оказывается на экзотической — социально, этнически и географически — периферии, в «нечистом» в разных отношениях месте. Он завязывает романическую 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 подчеркивает ряд исследователей, именно эгоцентрический

герой генерирует все происходящее — если бы не его «могучее» воображение, сюжет бы не состоялся<sup>13</sup>.

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 1924*, с. 154)<sup>14</sup>. 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 хемингуэевскую новеллу, где травмированный герой, приобретя тяжелый, но закаляющий его опыт, «уезжает из этого города», если бы не непроницаемое, почти модернистское, равнодушие Печорина, защищающее его от любых травм и придающее концовке еще более открытый характер.

Единственно, в чем фабула повести «усилена» по сравнению с общеромантической, — это мотив поединка между героем и героиней, точнее, ее покушения на него. Он может рассматриваться как гиперболизированное обращение обычного (само)убийства героини, 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)<sup>15</sup>.

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 (*Мерсеро 1962*, с. 106–107), ундина Ламотт-Фуке/Жуковского (она же — пушкинская русалка), байронический сплин, романтизм по-французски<sup>16</sup>, «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)<sup>17</sup> и подчеркнутая загадочность героини.

Загадочность эта наполовину напускается на себя ею самой, наполовину вчитывается в ее портрет героем, настроенным на романтический лад. Здесь, как в капле воды, отражается главная коллизия сюжета, построенного на неправильном «прочтении» героями друг друга. Печорин воспринимает героиню в терминах «донжуанского» кода — как экзотический объект для любовной интриги, а она его — в «контрабандистском» коде, как сыщика. Каждый в своих собственных интересах подыгрывает 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 достижения позднего реализма. (Добавим, что общим знаменателем, скрепляющим 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 дальше<sup>18</sup>. Здесь оба протагониста действуют исходя из неправильных прочтений друг друга, причем один

из них является рассказчиком, так что повествующий голос героя оказывается равноправен в своем несовершенстве с голосом героини. Получается полифонический эффект, сходный, например, с «Кроткой», где 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 стреляют<sup>19</sup>.

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 поз<sup>20</sup>. 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 некоммуникабельности<sup>21</sup>.

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 штампы и их сознательным обыгрыванием; у Набокова — изощренная до сухости повествовательная ирония, позволяющая гербаризировать любые мелодраматические эффекты.



## Перечитывая избранные описки Гоголя

Это заглавие — приблизительный перевод с английского («Re-reading Gogol's Miswritten Book»), чем невольно акцентируется проблематика «переписывания» читаемого текста, затрагиваемая в этой главе. Главная трудность перевода связана не с глаголом reread (русский эквивалент которого может значить и «переосмыслить»), а с miswrite, отсутствующим не столько в русском словаре, сколько в русском литературоведческом мышлении. Miswrite значит «описаться», а misread, соответственно, «очитаться». Согласно интертекстуальной теории Г. Блума (*Блум 1975*), «страх влияния» со стороны классиков и подсознательный бунт против них принимает у нового писателя форму невольного искажения их наследия — «творческой очитки»<sup>1</sup>. Эта схема ценна той важностью, которая придается неправильному письму и выпадению из нормы как двигателям литературного процесса.

Перед литературоведением «теория очиток» ставит двоякую задачу релятивизации принятых трактовок и выявления логики, определяющей их периодическую смену. О роли «плохого письма» (в том числе опечаток) речь уже заходила<sup>2</sup>, но, может быть, начать ее следовало бы с Гоголя. Прежде всего — ввиду принципиального родства «плохописи» со сказом, а также по целому комплексу причин психологического и культурно-исторического порядка, сделавших Гоголя объектом многократных реинтерпретаций. Среди новейших факторов этого рода назову актуальность, с одной стороны, (анти)утопических, а с другой — постмодернистских (в частности, «соцартистских») контекстов, самыми неожиданными путями возвращающих нас к Гоголю. Но начну со сказа.

### Сказ, Гоголь и гоголевские персонажи

Понятие сказа основано на различении интеллектуально и стилистически ненадежного рассказчика и «подразумеваемого автора», который высится над рассказчиком в силу того, что мы как

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

Размывание важнейших нарративных границ началось еще до «Выбранных мест», в частности в той же «Шинели», где отсутствие единой повествовательной точки зрения<sup>3</sup> выдвигает на первый план скорее самый акт писания, нежели игру с пусть дефектной, но достаточно определенной фигурой сказчика. «Выбранные места» знаменуют дальнейшее смещение автора и персонажа-рассказчика; как известно, Гоголь сам вынужден был признать, что, написав «Выбранные места», он уподобился Хлестакову<sup>4</sup>.

Родство между Гоголем и его персонажами хорошо известно. Гоголь, блестяще изображавший своих комических персонажей и импровизировавший целые сцены, определил суть процесса своего творчества как сатирическое изживание «собственных гадостей... в другом званье... в разжалованном виде из генералов в солдаты»<sup>5</sup>. Тайно отождествляясь со своими низменными alter ego, Гоголь нередко наделял их «литераторским» статусом (таковы Хлестаков, Чичиков, Ноздрев, Поприщин, Башмачкин, почтмейстер в «Ревизоре» и др.)<sup>6</sup> и в конце концов сам превратился в литературного персонажа. Эта метаморфоза началась с анекдотов о Гоголе и продолжалась в его биографиях — жанрах, где писателю естественно выступать в качестве персонажа<sup>7</sup>, что в случае Гоголя означало превращение в совершенно комическую маску. Одной из своих вершин традиция трактовки Гоголя как гоголевского Персонажа достигла в рассказе Бунина «Жилет пана Михольского» (1934), где Гоголь представлен завидующим рассказчику — счастливому обладателю пестрой жилетки<sup>8</sup>.

А в гротескного Автора Гоголь был превращен еще раньше — в «Селе Степанчикове и его обитателях» Достоевского (1859)<sup>9</sup>, в какой-то мере заслуженно. Ведь не кто иной, как Гоголь, затеял эту литературную игру, позволив Хлестакову быть «на дружеской ноге» с Пушкиным. Поэтому, когда Достоевский (согласно Бахтину) предпринял свою реформу повествовательной таблицы о рангах

и разжаловал Автора из его привилегированно-авторитетного положения над Персонажами, он, в сущности, шел по стопам Гоголя. И следовательно, кому, как не Гоголю, приличествовало открыть в романах Достоевского карнавал профессиональных писателей (и воображающих себя таковыми), причем именно Гоголю «Выбранных мест» в маске Фомы Опискина, самозваного сочинителя книг и жизненных судеб степанчиковских обитателей?!

Уже само имя Фомы Опискина эмблематически задает характерное гоголевское колебание между ролями Автора и Персонажа. Достоевский, по-видимому, имел в виду двух великих католических авторов, которых Гоголь открыл для себя в 40-х годах, — Фому Аквинского и Фому Кемпийского<sup>10</sup> (особенно последнего, книга которого «О подражании Христу» была одним из его образцов при работе над «Выбранными местами»<sup>11</sup>), и в то же время Фому Григорьевича — одного из рассказчиков «Вечеров на хуторе близ Диканьки». Вполне в гоголевском духе Фома превратился в Фому Фомича (ср. Акакия Акакиевича, нескольких Иванов Ивановичей и т. п.) и получил уменьшительно-пренебрежительную фамилию, структурно похожую на Башмачкин. К тому же семантически его фамилия напоминает о профессии Акакия Акакиевича и об «ошибке», которую тот чуть не сделал при переписывании, замечтавшись о новой шинели, а в более широком смысле — о гоголевском взгляде на своих персонажей как на ошибки мироздания (ср. Плюшкина — «прореху на человечестве»). Для полноты картины упомяну, что среди многочисленных в литературе 1830-х годов «бедных чиновников» был Фома Фомич Опенкин — создание Булгарина<sup>12</sup>, того самого, который после позора с «Ганцем Кюхельгартенем» помог Гоголю получить чин коллежского регистратора. Гоголь, со своей стороны, иногда не отказывал себе в удовольствии выдать себя за коллежского асессора<sup>13</sup>, поступая совершенно в стиле «майора» (а в действительности коллежского асессора, да к тому же «кавказского») Ковалева и «значительного лица» (желавшего казаться более значительным, чем на самом деле)<sup>14</sup>.

Итак, Гоголь начинал одновременно как возвышенный, но неудавшийся Романтический Поэт и как Бедный Чиновник, сродни предшественникам его собственных «маленьких людей». Он добился производства в Авторы, занимаясь амбивалентным возвышением/снижением себя и своих героев до уровня Хлестакова и Башмачкина. А написав «Выбранные места» с точки зрения

такого писателя-персонажа, он окончательно подвел себя под гротескное развенчание и лишение авторских прав, последовавшее в «Степанчикове»<sup>15</sup>.

### Личностное хозяйство Гоголя

Коллеблющиеся очертания гоголевского «самообраза» связаны с отсутствием у Гоголя внутреннего ощущения определенности его собственной личности и ее границ<sup>16</sup>. Сам Гоголь настаивал на том, что он представляет собой «загадку». Он полностью сливался со своими разнообразными ролями<sup>17</sup>; позируя художникам, он так часто менял выражение лица, что те отказывались писать его<sup>18</sup>; мог за один день полностью перемениться к близкому другу. Он болезненно сомневался в своей способности успешно функционировать, например в качестве лектора, и рабски приспособлялся к вкусам «вышестоящих» лиц (в том числе Пушкина). В какой-то степени он придумал свое собственное имя, присвоив себе полувымышленное «Гоголь» и опустив «Яновский»<sup>19</sup>, а в книгах для проезжающих записывался то как Гоноль, то как Гогель и т. п.<sup>20</sup>. В психологическом плане все это могло быть связано с его двойственным отношением к матери — чрезмерным самоотождествлением с ней и в то же время стремлением освободиться от ее контроля<sup>21</sup>, а также с его подавленным гомосексуализмом; мемуаристы помнят его вяжущим (ср., кстати, вышивающего губернатора в «Мертвых душах») и в женской одежде (ср. Плюшкина)<sup>22</sup>.

По-видимому, именно в хрупкости гоголевского самоощущения и коренятся многие особенности его художественного облика. Не отсюда ли его гротескные стилистические перепады, его интерес к двойникам, самозванцам, персонажам, лишенным подлинного лица, и две магистральные темы его творчества — тема ‘метаморфозы’, определившая его эволюцию, и тема ‘принятия за другого’, открывшая путь столь разным прочтениям его жизни и творчества? В частности, постоянной возможностью творческого расщепления личности была чревата двоякая — и в основном успешная — ориентация Гоголя как на «литературных аристократов», так и на более простые вкусы широкой публики<sup>23</sup>.

Одним из наиболее напряженных противоречий гоголевской личности было одновременное сознание собственного величия и ни-

чтожества. Предаваясь мании величия как по крупным, так и по мелким поводам, Гоголь гордился своей гигантской культурно-исторической миссией и... умением купить по дешевке. Он деспотически помыкал своими друзьями, требуя, чтобы они освободили его от житейских забот и расходов и вообще всячески «лелеяли» его<sup>24</sup>, накладывал на них покаяния и епитимьи и умер, требуя подать ему лестницу на небо.

Гоголь присваивал себе все мыслимые роли. Один из его современников видел в нем типичного «хохла», который хочет быть сразу всем — музыкантом, художником, актером<sup>25</sup>; и действительно, Гоголь пробовал себя во множестве жанров (в поэзии, в прозе — романе и рассказе, в критике, журналистике, истории, проповедничестве)<sup>26</sup>. Он восхищался Сенковским, который сам вел все рубрики своего журнала, и (с несчастливым пристрастием) высмеял подобный тип личности в фигуре Хлестакова.

Исследователи сравнивали писательскую манеру Гоголя с «оркестром голосов» и искусством чревоуничтожения<sup>27</sup>. Своеобразный чревоуничтожительный рекорд являет «Театральный разъезд после представления новой комедии», где вымышленный автор подслушивает и комментирует зрительские мнения о его пьесе, специально придуманные и просуфлированные настоящим автором (Гоголем) с целью навязать зрителям (вымышленным и реальным) его собственную, «правильную» трактовку «Ревизора».

Этот пример двойного авторского насилия над зрителем красноречиво свидетельствует о еще одном аспекте гоголевской мании величия — его стремлении к полному контролю. Гоголь не выносил присутствия незнакомых людей, составлял полные письменные тексты своих лекций (а в противном случае притворялся больным и буквально неспособным открыть рот) и даже из-за границы пытался управлять передвижениями своих знакомых, чтобы использовать их для доставки ему денег и известий из России<sup>28</sup>. Он также следил за циркуляцией своих писем и обменом мнений о себе, инструктируя своих знакомых, как опровергать неправильные слухи и толкования. Он был патологически скрытен<sup>29</sup>, путешествуя, прятался под другими именами и избегал контактов с попутчиками (для чего мог притвориться спящим или вообще незнакомым с ними) и даже (подобно Петрушке из «Мертвых душ») часто спал одетым — так сказать, вооруженным<sup>30</sup>. В своей переписке он «фальсифицировал» мотивы своих поступков и свой харак-

тер<sup>31</sup>. Гоголь скрывал свой адрес, менял типографов, вводя в заблуждение своих ближайших сотрудников (например, Шевырева), и вступал в сношения с лагерем Белинского тайно от своих друзей-славянофилов<sup>32</sup>.

Он отличался также склонностью к уничтожению собственных произведений. Гоголь сжег юношескую повесть, романтическую поэму, историческую драму (после того как она усыпила Жуковского)<sup>33</sup> и дважды — вторую часть «Мертвых душ». Неудивительно, что, убедившись в неуспехе «Выбранных мест», Гоголь жалел, что не сжег и их<sup>34</sup>. В этой саморазрушительной пиротехнике естественно усмотреть проявление воли к монополизации своих авторских прав, а в полусамодушестве Гоголя, заморившего себя голодом, — отчаянную попытку взять в свои руки последнюю власть над собственной жизнью и смертью.

Покушения Гоголя на полный контроль над собой и окружающими, как правило, находились на грани провала. Контроль мог достигаться не только путем уничтожения самого объекта контроля, но и менее драматическим способом — путем ухода, отказа от риска; среди характерных проявлений этой тактики — безбрачие, удаление от мирских дел, стремление избегать контактов с людьми, жизнь в изгнании. Своеобразной оборотной стороной привычки Гоголя манипулировать окружающими была готовность перекладывать свои функции на других, то есть еще одна форма пренебрежения границами собственной личности (ср. сопоставление с Ноздревым в примеч. 26). Так, он указывал друзьям, что они должны соединить свои усилия, каждый со своей стороны, ради него<sup>35</sup>, в частности, для того, чтобы организовать помощь его матери<sup>36</sup>. На Шевырева Гоголь возложил все денежные и издательские дела и даже исправление собственного стиля и грамматики, на своих корреспондентов — присылку набросков его будущих сочинений<sup>37</sup>, а на цензуру — обеспечение его творческой дисциплины<sup>38</sup>. Незадолго до сожжения рукописи второго тома «Мертвых душ» Гоголь попытался передать ее А. П. Толстому, а решение вопроса о том, как с ней поступить, поручить митрополиту Филарету и другим духовным авторитетам<sup>39</sup>.

«Делегирование обязанностей» естественно приводило к тому, что окружающие подводили Гоголя (так, А. П. Толстой отказался принять рукопись «Мертвых душ», чем практически оставил Гоголю возможность сжечь ее; Аксаков на свой страх и риск решил не

передавать Погодину оскорбительных замечаний о нем Гоголя)<sup>40</sup>, а это, в свою очередь, — к «делегированию вины». Ошибку публикации «Выбранных мест» Гоголь свалил на дурных советчиков, ответственность за неправильное мнение о них читающей публики — на Аксакова и Анненкова<sup>41</sup>, а уничтожение «Мертвых душ» — на «лукавого». Таким образом, обстоятельства этого рокового сожжения эмблематически сочетали установки Гоголя на ‘тотальный контроль’ и на ‘уклонение от ответственности’.

Противоречивое сплетение мотивов ‘величия’, ‘ничтожества’ и ‘уклонения от ответственности’ выразилось и в полном и исключительном сосредоточении Гоголя на писательстве. Он признавался, что не знает России<sup>42</sup>, да, в сущности, и Украины<sup>43</sup> и творит из ничего — с помощью чисто языкового дара, ибо слова (в частности, почерпнутые непосредственно из словаря) — это единственный материал, нужный ему для работы. Житейские потребности Гоголя были минимальны, и все его существование сосредоточивалось в его текстах, так что, как он говорил, ему было абсолютно нечего скрывать (!) от публики. Апофеозом этой риторической магии стали «Выбранные места», носившие «сугубо литературный характер» и созданные «чисто стилистическими средствами»<sup>44</sup>, — крайний пример торжества словесного контроля, достигнутого ценой полного ухода от действительности.

Провалом как тотального контроля, так и переключивания ответственности отмечена также история взаимоотношений Гоголя с критикой. Не ограничиваясь чтением рецензий, Гоголь собирал частные отзывы о своем творчестве, особенно отрицательные, на каковые он сначала дулся и возражал<sup>45</sup>, но кончал тем, что приспособивал к ним свои представления о себе (свой «самообраз»), то есть предоставлял окружающим формирование и переопределение своей творческой индивидуальности. Так, в «Выбранных местах» он выступил в качестве писателя-идеолога, то есть в роли, которую ему навязывал Белинский, только с той иронической поправкой, что идеологию свою он почерпнул у враждебного Белинскому лагеря<sup>46</sup>.

Противоречивость личного и творческого облика Гоголя и его литературной репутации отразилась и на богатой зигзагами последующей истории восприятия его творчества. Можно сказать, что русская литература не переставала заниматься толкованием и переосмыслением его пророческих описок, среди которых самой

грубой и потому долгие других ждавшей «исправления» были, конечно, «Выбранные места». Перипетии постигшей Гоголя «трагедии ошибок в выборе пути под влиянием критики» и ее посмертных последствий — в частности, для «Выбранных мест» — прослежены в книге П. Дебрецени, который, в частности, отмечает, что «Достоевский сначала пострадал за мнение Белинского о „Выбранных местах“, а затем, подвергшись в Сибири промыванию мозгов, научился любить то, что раньше ненавидел, и в конце концов принял идеи Гоголя...» (*Дебрецени 1966*, с. 60). И однако, тот же Достоевский подверг Гоголя «Выбранных мест» провокационному осмеянию в «Селе Степанчикове...».

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

### Как важно писать плохо

В «Выбранных местах» Гоголь дошел до пределов широковещательного проповедничества. Либеральная критика заклеила «Переписку» как глубоко реакционную, а подавляющее большинство читателей и критиков сочло ее просто глупой. Однако проповедь Гоголя нашла по крайней мере одного сторонника — Ап. Григорьева, позицию которого со временем разделили и развили Достоевский, Толстой, Розанов и другие<sup>47</sup>. Религиозное обращение Гоголя послужило ранним предвестием аналогичных ступеней в духовной эволюции Толстого и Достоевского, а в более широком смысле было одним из характерных для истории русской литературы превращений Поэта в Гражданина, определивших — и, по мнению многих, извративших — художественную форму даже таких шедевров, как «Война и мир» и «Доктор Живаго». Результаты этого скрещения искусства с пропагандой сказались не только на идеологической, но и на стилистической стороне литературы, неожиданным образом раскрепостив прямое, эстетически несовершенное авторское слово<sup>48</sup>. В результате главным достоинством пресловутой «ошибочной» книги Гоголя, ознаменовавшей его последнее, отмеченное иронией судьбы литературное поражение<sup>49</sup>, оказалось именно ее «низкое качество».



Гоголь с самого начала писал «плохо», откуда и возникла необходимость периодического отказа от собственных текстов и даже их уничтожения<sup>50</sup>. Даже в лучших образцах его прозы критики всегда находили проявления дурного вкуса, языковые провинциализмы и грамматические огрехи. Самые грубые ошибки устранялись друзьями и редакторами, но большинство неправильностей остались нетронутыми и вскоре были объявлены новаторскими находками, а затем и канонизированы, когда на рубеже веков Гоголь был провозглашен первым провозвестником русского модернизма. Его стилистические «провалы» оказались составной частью широкой культурной революции, продолжающейся вот уже более ста лет.

Стилистическая «бесконтрольность» означала освобождение ранее подавленного дисциплиной «низкого» голоса. Это было сродни таким литературным беспорядкам, как творчество Козьмы Пруткова, лесковский сказ, торопливая манера Достоевского, примитивно-правдоискательские пассажи Толстого (иногда очень близкие к стилю Акакия Акакиевича), халатно-домашние рассуждения Розанова, «графоманская» поэтика Хлебникова, зощенковская игра в вульгарность и до нескладности сырая прямота Лимонова, а в более широком плане — нищешанская релятивизация ценностей, психическое трехголосие Фрейда и диалогизм Достоевского по Бахтину<sup>51</sup>.

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

называется, типичный «кэмп»<sup>53</sup>, вызывающий о соответственном прочтении.

Еще один секрет потенциального диалогизма «Выбранных мест» состоит в самом характере господствующего голоса. Голос этот — домостроевский, деспотический, маниакально величественный. Претендуя на официальную роль спасителя России<sup>54</sup>, Гоголь предвосхитил Козьму Пруткову, начальника Пробринной палатки и автора «Проекта о введении единомыслия в России». Соотношение между Царем и Поэтом — неотъемлемый компонент магистрального мифа русской культуры, и особенность гоголевского варианта этого мифа<sup>55</sup> состоит в том, что вместо бунтарства и противостояния Гоголю видится союз, предвещающий хлебниковское (да и вообще авангардистское) председательствование над земным шаром<sup>56</sup>.

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

Более того, поскольку Сталин и сталинская культура представляли собой взбесившееся потомство русского авангарда, осуществившее программу жизнестроительства по самым рискованным «художественным» схемам<sup>58</sup>, то своего рода постмодернистскую вариацию на тему «Выбранных мест» и точку отсчета для современной реинтерпретации гоголевского текста можно усмотреть в «Палисандрии» Саши Соколова<sup>59</sup>. Миф о Палисандре Дальберге — великом графомане, спасителе России, кремлевском правите-

ле и средоточии всех мыслимых ролей и достоинств — тем непосредственнее относится к делу, что Палисандр по разным поводам упоминает Гоголя, а его романтически-бюрократический стиль несет явные следы гоголевского влияния и иногда строится на откровенной игре с гоголевскими подтекстами, в частности с операцией Мертвые Души<sup>60</sup>. Происходит, таким образом, пресуществление гоголевского «кэмп» в его максимально возвышенную ипостась. Между прочим, «Палисандрия», как и «Выбранные места», замечательна своей шокирующей «реакционностью» в любовном изображении властей предрежащих (начиная с «дяди Иосифа»)<sup>61</sup>, она тоже держится исключительно собственным риторическим блеском и тоже до предела металитературна.

Что касается «Выбранных мест», то преобладание в них металитературных тем хорошо известно<sup>62</sup>. Болезненной фиксацией на писательстве отмечено, в частности, письмо XXI («Что такое губернаторша»), что, однако, полностью ускользнуло от внимания исследователей, — скорее всего потому, что по своей заявленной теме оно представляет собой каталог советов корреспондентке о том, как лучше служить общественному благу. (Кстати, такое расхождение между объявленным и реальным содержанием письма является еще одним свидетельством общей утраты авторского контроля над текстом, создающей эффект невольного сказа и квазиполифонии.) На этом письме мы и сосредоточимся.

## Мания величия и манипулирование информацией

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

Тема величия выражается также в терминах служебной иерархии — в соответствии с верховным положением, занимаемым в городе адресаткой, и с собственной гоголевской любовью-ненави-

стью к чинам<sup>64</sup>. На самом вершине, так сказать в соседстве Бога, Гоголь помещает себя в ипостаси «делового, толкового чиновника»; ниже располагаются губернатор и губернаторша, способные воздействовать на нижестоящих собственным добрым примером, в частности через посредство священнослужителей<sup>65</sup>, которым, в случае их нерадивости, следует погрозить «архиереем», «высшим правительством» и «самим государем». Даже нравственное перевоспитание метафорически предстает в виде дисциплинарной меры: «глупое стадо баранов» предлагается погонять «бичом стыда и совести»<sup>66</sup>.

Административное принуждение сочетается с искусством формировать общественное мнение. В письме намечаются планы использования в этих целях балов, званых обедов, института моды, административных и юридических мер, морального бойкота, сплетен, проповедей и влияния, которое светские дамы имеют на своих мужей. Эти меры должны охватить все группы и слои общества (чиновников, дворян, женщин, священнослужителей, купцов, мещанство) и соответствующие механизмы подчинения.

Вся эта технология власти держится на передаче информации. Подобно менеджеру американской избирательной кампании, Гоголь организует поток данных, анализирует реакции публики, направляет сенсационные сообщения и события — манипулирует «имиджами». Собственно, все письмо на четырнадцати страницах целиком и полностью посвящено различным способам обработки информации.

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

Собранная информация требует тщательной записи и хранения, и Гоголь вновь и вновь наставляет свою корреспондентку в искус-

стве ведения бумаг<sup>67</sup>. «Как прилежная ученица» и как «холодный, бесстрастный мужчина», «как деловой, толковый чиновник», а не как беспорядочная «страстная женщина», губернаторша должна сделать «записыванье» постоянным занятием, «чтобы на это был определен положенный час в дне». Она должна заносить в свой кондуит все разговоры и результаты опросов самым аккуратным образом, делая дополнительные примечания «на той же страничке, насупротив того же места или на другом лоскутке бумаги»<sup>68</sup>. Впрочем, вопреки им же заведенному порядку делопроизводства, Гоголь настаивает и на немедленном занесении новых данных: «Узнавши, отправляйтесь к себе в комнату и тот же час все это на бумагу для меня». Это еще одна характерная непоследовательность, подрывающая доверие к авторскому голосу «Выбранных мест». Переосмысленная в качестве стилистического приема, такая «безответственность» придает авторскому голосу черты искусно построенного сказа, позволяющего ненадежному рассказчику делать взаимно противоположные утверждения<sup>69</sup>, а проницательному читателю — с превосходством заглядывать через плечо автора.

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

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

- повышение собственной сознательности губернаторши («уверьте самую себя, что... [это] суть ваши родные и близкие к сердцу вашему люди, тогда все пред вами изменится»);
- молитвы (извещенный о положении дел, Гоголь воспользуется собственными связями с Господом: «молитва моя может достигнуть и до Бога, Бог может послать уму моему вразумление, а ум, вразумленный Богом, может сделать кое-что получше того ума, который не вразумлен им»);
- инсценирование фактов и видимостей, которые будут приняты за образцы поведения и получают распространение «благодаря обезъ-

янству моды и вообще нашему русскому обезьянству» (Гоголь особенно рекомендует губернаторше надевать на приемы одно и то же платье, не удостаивать своими посещениями дурных чиновников, публично хвалить служащих исправно и отстранять от дел провинившихся);

- умелое ведение опросов (самый ход разговора должен наводить людей на мысль о том, в чем их «болезни» и желательные способы «излечения»);
- воздействие на взгляды ключевых фигур в системе коммуникации (таких как архиерей, а также жены влиятельных людей), направленное на то, чтобы повысить убедительность их пропагандистской деятельности (проповедей, нашептываний мужьям);
- и главное, прибегание к творческому и мистическому дару самого Гоголя, в частности к его способности провидеть будущее (ему «стоит только попристальнее взглядеться в настоящее, будущее вдруг выступит само собою»)<sup>71</sup>.

### Текст о тексте

Непропорциональное внимание, уделяемое в письме проблемам писательства, и верховная роль, отводимая Гоголем самому себе, внушают подозрения относительно официально провозглашенного назначения многоступенчатой литературной пирамиды — служить улучшению жизни в губернском городе<sup>72</sup>. С одной стороны, все эти махинации с досье и имиджами выглядят как помесь сталинского *ars apparatus* с никсоновским магнитофонным подслушиванием и рейгановской ролью Великого Коммуникатора, что соответствует мании величия Гоголя, его любви к чинам и тотальному контролю. Но еще больше бросается в глаза поглощенность автора «Выбранных мест» проблемами писания — тем, что в западном литературоведении называется *écriture* и составляет главный козырь Поэта в борьбе за романтическое величие. Неожиданным образом овеществляя гротескные мечтания Поприщина — «автора» «Записок сумасшедшего», автор «Выбранных мест» претендует на корону Поэта-Царя того Города, который он почтил своим вниманием.

Действительно, вся эта борьба за власть носит сугубо словесный и типично гоголевский характер. Фиксация на мельчайших подробностях создания текста (упорядоченность, положенные ча-

сы, специальные тетради и лоскутки бумаги и т. п.) напоминает таких писателей, как Акакий Акакиевич, и таких читателей, как Петрушка. Процесс записывания способен вызвать сильнейшие переживания, в том числе отрицательные:

«Если же вас, во время... описаний, которые вы станете делать для меня... будут слишком поражать наши печальные стороны и возмутится ваше сердце...»;

но он же обещает их эстетическое преодоление:

«...Вы изумитесь... сколько на этом поприще предстоит вам таких подвигов, от которых... больше пользы, чем от приютов и всяких благотворительных заведений, которые не только не сопряжены ни с какими жертвованиями и трудами, но обратятся в удовольствие, в отдохновение и развлечение духа».

Это и неудивительно, если учесть, что Гоголь предписывает своей корреспондентке совершение актов подлинно художественного творчества. Чтобы ясно передать архиерею (и ему самому) положение дел, пишет Гоголь,

«старайтесь ему очертить все до последнего так живо, чтобы оно так и носилось у него перед глазами, чтобы город ваш, как живой, пребывал бы беспрестанно в мыслях его...»

Подобно литературному критику (роль, в которой он часто выступал в журналах и в других письмах «Выбранных мест»), Гоголь настаивает на яркости и типичности образов, имеющих быть созданными губернаторшей<sup>73</sup>, но допускает и карикатурное преувеличение:

«...Мне нужно взять из среды их живьем которого-нибудь, чтобы я видел его с ног до головы во всех подробностях... Все забранные сведения послужат к тому, что очертят перед вами примерный образ мещанина и купца, чем он должен быть на самом деле; в уроне вы почувствуете идеал того, чего карикатурой стал урод».

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

«Если только сумеете заговорить с ними языком самой души, если только сколько-нибудь сумеете очертить перед женщиной ее высокое поприще... то та же самая женщина... благородно вспыхнет вся вдруг... подвигнет своего мужа на исполнение честное долга и, швырнув далеко в сторону свои тряпки, всех поворотит к делу».

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

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

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

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

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

«...До времени лучше не торопитесь; не делайте ничего даже и тогда, если бы вам показалось, что можете кое-что сделать...<sup>74</sup> Лучше пока еще попристальней всмотреться; довольствуйтесь покамест тем, чтобы передать мне... а без того я даже не понимаю, как можно кому-либо дать какой-либо совет».

Лишь накопив некие полные и окончательные знания, Гоголь сможет произнести волшебное слово:

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

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

«...Во-первых... но я вспомнил, что... слова мои могут прийтись не совсем кстати, лучше не произносить их вовсе...»; «чувствую, что начинаю говорить вещи, может быть, не совсем приходящиеся кстати...



вашему городу... но вы сами тому виной, не сообщивши мне подробных сведений ни о чем».

Чтобы преодолеть заторможенность, в конце письма Гоголь призывает на помощь свой дар пророчествования будущего путем взглядывания в настоящее. Затем следует интенсивное погружение в «мерзости» этого настоящего, вернее, движение одновременно вниз и вверх, ибо соответствующий пассаж представляет собой типично гоголевское упражнение в мазохистской, но в то же время возвышенной риторике: корень «мерз-» повторяется с нагнетанием тринадцать раз, пять из них в составе одной и той же фразы, «всматриваться побольше во всякие мерзости», с гипнотизирующей монотонностью, достойной Сталина<sup>75</sup>. Очистившись от скверны именно благодаря погружению в ее мерзкие глубины, Гоголь возносится к высотам духовной ясности и заключает письмо надеждой на просветление.

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

«Перечтите раз пять, шесть мое письмо... Нужно, чтобы существо письма осталось все в вас, вопросы мои сделались бы вашими вопросами и желанье мое вашим желаньем, чтобы всякое слово и буква преследовали бы вас и мучили<sup>76</sup> до тех пор, пока не исполните моей просьбы таким именно образом, как я хочу».

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

\* \* \*

Сегодня многие из «Выбранных мест», включая письмо XXI, читаются со смехом. Как и в большинстве произведений Гоголя, смех вызывается тем, как голос рассказчика сам себя подрывает,

позволяя читателю заглянуть, так сказать, за спину рассказчика. Тот факт, что в «Выбранных местах» тем персонажем-рассказчиком, который болезненно сосредоточен на писании и все же не справляется с ним, является сам автор, по-видимому, не портит впечатления. Для того чтобы адекватно отразить эту новейшую читательскую реакцию, достаточно небольшого сдвига в нашей литературоведческой точке зрения — поправки, подсказываемой такими фигурами, как Козьма Прутков и Палисандр Дальберг. Гоголевские «описки» требуют от нас соответствующих «очиток», и современное постмодернистское мироощущение позволяет откликнуться наконец на давний призыв Гоголя о соучастии читателей в его труде. И тогда станет понятно, почему сквозь видимую миру, программную до слез мораль его «Переписки» до нас наконец доходит ее невидимый миру смех.

## Как сделан лошадиный мем Чехова

1. Речь пойдет об одном из самых знаменитых ранних рассказов Чехова. «Лошадиная фамилия» была напечатана в «Петербургской газете» 7 июля 1885 года за подписью *Чехонте*<sup>1</sup>, когда ее автор еще колебался в выборе между медициной и литературой<sup>2</sup>. «Лошадиная фамилия» появилась уже после таких хитов, как «Смерть чиновника», «Злой мальчик», «Дочь Альбиона», «Шведская спичка», «Толстый и тонкий», «Жалобная книга», «Хирургия», «Хамелеон», «Свадьба с генералом», «Налим», но до «Егеря», «Злоумышленника», «Унтера Пришибеева», «Тоски», «Панихиды», «Ведьмы» и «Агафьи», и почти за год до исторического письма Д. В. Григоровича (от 25 марта 1886 года), который призвал Чехова отнестись к своему писательству с полной серьезностью<sup>3</sup>.

«Лошадиная фамилия» не свободна от развлекательного смехачества, но интересна проращением сквозь него элементов творческой зрелости, как в формальном, так и в содержательном отношении. Рассказ принято бегло хвалить за его бытовой реализм, за переход от перволичного повествования к «объективному»<sup>4</sup>, за анекдотический интерес фабулы и стройность новеллистической конструкции<sup>5</sup>; а один его подробный разбор выдержан, напротив, в сугубо архетипическом ключе, с упором на сексуальную подоплеку сюжета и отказом ему в композиционных достоинствах<sup>6</sup>. Представляется, однако, что оба по видимости противоположных, но в равной мере «идейных» подхода — «реалистический» и «символистический» — упускают главную структурно-концептуальную доминанту рассказа, а заодно и его инвариантно чеховскую специфику, ср., например, недоумение, которым заключается упомянутый разбор:

На вопрос, что такое *зуб, доктор, конь/лошадь и овес* в системе Чехова, отвечать пока рано. Специалисты по Чехову (да и вообще литературоведы) такими вопросами начинают задаваться лишь с недавне-

го времени, и поэтому соответствующий убедительный материал еще не накоплен<sup>7</sup>.

В действительности об инвариантах Чехова известно не так мало, просто в связи с «Лошадиной фамилией» существенными могут оказаться мотивы совсем другого типа. Что же касается нарративного мастерства, то, на наш взгляд, этот рассказ являет образец превращения первого попавшегося пустяка — вроде вошедшей в пословицу пепельницы<sup>8</sup>, а в данном случае — зубной боли и дырявой памяти — в перл творения.

2. Известно, что с самого начала Чехов не столько писал о реальной жизни, сколько работал с готовыми, преимущественно комическими, формами ее изображения<sup>9</sup>, делая это часто стандартным, но иногда и ироническим и даже непредсказуемым образом. Именно оригинальными ходами в сторону от конвенций знаменовались его ранние успехи<sup>10</sup>. Так, весь фокус «Смерти чиновника» (1883) состоял в том, что мучителем ближнего и причиной собственных мучений, а там и своей скоростижной смерти оказывался не «статский генерал *Брижжалов*», а обрызгавший его своим чиханием типовой маленький человек, чиновник с жалкой фамилией *Червяков*. Неожиданность такого поворота гоголевской темы, из которой proverbially вышла вся русская литература, предвосхищена — правда, не впрямую, а иронически, но с отчетливым металитературным акцентом — уже в первых строках рассказа:

*«В один прекрасный вечер не менее прекрасный экзекутор<sup>11</sup>, Иван Дмитрич Червяков, сидел во втором ряду кресел... Он глядел и чувствовал себя на верху блаженства. Но вдруг... В рассказах часто встречается это «но вдруг». Авторы правы: жизнь так полна внезапностей! Но вдруг лицо его поморщилось, глаза подкатились, дыхание остановилось... и... апчхи!!!»<sup>12</sup>*

Нечто подобное, хотя в ином повороте и в иных пропорциях, происходит в «Лошадиной фамилии». Начнем с системы персонажей.

Одним из главных действующих лиц является отставной генерал-майор, у которого болит зуб. Его фамилия, *Булдеев*, — стандартно-водевильная, снижающая<sup>13</sup>; забавно-унизительна, особенно при его чине, и зубная боль. Но никакими типовыми чертами начальственного злодейства — самодурством, распекательством,

мздоимством, содержанием любовниц или чем-либо подобным — он в «Лошадиной фамилии» не наделен.

Естественный партнер пациента — доктор, в рассказе остающийся безмянным. Он прописывает хину, она не помогает, и тогда он предлагает зуб вырвать, что и проделывает быстро и успешно, но лишь сутки (и три четверти текста) спустя, когда генерал на это наконец соглашается. Никаких признаков медицинского невежества, грубости, невнимания к больному, тщеславия, мучительства и т. п. доктор не проявляет, в отличие, скажем, от героя «Хирургии» (1884) — темного, но претендующего на врачебный авторитет и важно разглагольствующего фельдшера с заранее обрекающей его на неудачу фамилией *Курятин*, который ломает пациенту больной зуб.

Традиционным антагонистом доктора является знахарь, известный способностью заговаривать зубы, а в свое время — акцизный чиновник. Ему свойственны некоторые типичные для такого персонажа недостатки («до водки очень охотник, живет не с женой, а с немкой, ругатель», «из акцизных [его] уволили»). Да и в своей знахарской ипостаси он получает вполне ожидаемую сомнительную рекомендацию («Бывало, отвернется к окошку, пошепчет, поплюет — и как рукой!»), но все это, впрочем, остается для сюжета неактуальным, поскольку к лечению он привлекается в рассказе исключительно на словах, а не на деле.

Четвертым и, пожалуй, главным комическим героем «Лошадиной фамилии» выступает приказчик генерала, решительно обманывающий жанровые ожидания: он не жульничает, не обворовывает хозяина, не подхалимствует перед ним и даже не пользуется случаем выгодно продать доктору нужный тому овес. В рассказе он играет совершенно неожиданную роль бестолкового посредника между генералом и знахарем — носителя центрального мотива дефектной памяти, обеспечивающего мотивировку основных ходов сюжета.

**3.** Действие разворачивается в несколько приемов и лишь во второй трети текста добирается до главной темы.

В первой фразе вводится мотив зубной боли, затем предлагаются различные негодные паллиативные средства, к делу привлекаются доктор и обитатели дома, заодно задается стилистический прием многократного повтора (лечебных средств и участников

действия), а в конце первого абзаца анонсируется переход к следующему фабульному мотиву — приглашению знахаря:

«У отставного генерал-майора Булдеева разболелись зубы. Он *полоскал рот водкой, коньяком, прикладывал к больному зубу табачную копоть, опий, скипидар, керосин, мазал щеку йодом, в ушах у него была вата, смоченная в спирту*, но все это или *не помогало*, или вызывало тошноту. Приезжал доктор. Он наковырял в зубе, *прописал хину*, но и это *не помогло*. На предложение вырвать больной зуб генерал ответил отказом. Все домашние — *жена, дети, прислуга, даже поваренок Петька* предлагали каждый свое средство. Между прочим и приказчик Булдеева Иван Евсеич пришел к нему *и посоветовал полечиться заговором*».

Знахарская тема разрабатывается более подробно, с применением целой палитры комических приемов — как традиционных, так и достаточно оригинальных, чеховских. Фабульным стержнем эпизода становится известная проблема выбора между научной медициной и знахарством, подогреваемая боязнью генерала подвергнуться удалению зуба и активизирующая привычный потенциал доверия/недоверия к альтернативному лечению:

«— ...*Заговаривал зубы* — первый сорт. Бывало, отвернется к окошку, пошепчет, поплюет — и *как рукой!* Сила ему такая дадена... Теперь только *зубами и кормится*... Тамошних, саратовских на дому у себя пользует, а ежели которые из других городов, то *по телеграфу. Пошлите* ему, ваше превосходительство, *депешу*, что так, мол, вот и так... у раба божьего Алексея зубы болят, прошу выпользовать. А деньги за лечение *почтой пошлете*.

— Ерунда! *Шарлатанство!*

— А вы попытайте, ваше превосходительство... можно сказать, *чудодейственный* господин!

— Пошли, Алеша! — взмолилась генеральша. — Ты вот не веришь в заговоры, а я на себе испытала... *Руки* ведь *не отвалятся* от этого.

— Ну, ладно, — согласился Булдеев».

Обращают на себя внимание и невольное овеществление метафоры («зубами кормится»), и аналогичная переключка между «как рукой [снимет]» и «руки... не отвалятся», и нелепое совмещение архаики (заговаривания зубов) с новейшей технологией (телеграфом), якобы подтверждаемое параллелью с пересылкой депеш и денег.

Однако, настроив наше внимание на исход борьбы между врачом и знахарем и опытную проверку обещанного чудодейства, Че-

хов в очередной раз обманывает читательские ожидания и вводит новое осложнение сюжета: нехватку данных о знахаре, а именно о его фамилии, мотивированную провалом памяти. Делается это с применением заостренной формы отказного движения — конструкции «утрата достигнутого»<sup>14</sup>: что приказчик не помнит фамилии адресата, выясняется не сразу, а после того, как он уже усадил генерала, — сначала, как мы помним, вообще отказывавшегося обращаться к знахарю, — за стол и начал диктовать ему текст письма.

«— Ну, ладно, — согласился Булдеев. — Тут не только что к акцизному, но и к черту депешу пошлешь... Ну, где твой акцизный живет? Как к нему писать?»

*Генерал сел за стол и взял перо в руки.*

— Его в Саратове каждая собака знает, — сказал приказчик. — *Извольте писать, ваше превосходительство, в город Саратов, стало быть... Его благородию господину Якову Васильичу... Васильичу... Якову Васильичу... а по фамилии... А фамилию вот и забыл!..*

— Ну, что же? Скорей думай!

— Сейчас... Васильичу... Якову Васильичу... Забыл! *Такая еще простая фамилия... словно как бы лошадиная... Кобылин? Нет, не Кобылин...»*

4. Так в тексте возникает наконец заглавная словесная — антропонимическая и мнемоническая — тема забытой фамилии, которой предстоит эффектная разработка; мотив же знахаря и его спорного искусства исчезает из сюжета надолго, в фабульном плане — навсегда. Заглавная тема разворачивается с помощью естественного, но отнюдь не обязательного<sup>15</sup>, зато любимого Чеховым, литературного мотива «каталога» — списка объектов, в данном случае слов<sup>16</sup>. Вспомним хотя бы построенную почти целиком на игре со списком флотских терминов «Свадьбу с генералом» (1884)<sup>17</sup> и такой бессюжетный «списочный» рассказ, как «Жалобная книга» (1884).

Одна из повествовательных задач, возникающих при использовании списка, особенно длинного, — а длина желательна как для комического, так и для эпического эффекта, — состоит в его нарративизации, превращении однообразного перечня в динамично развивающийся сюжет<sup>18</sup>. В «Лошадиной фамилии» применен целый веер более или менее запрашивающихся решений: не простое перечисление, а предпринимаемые на глазах читателя многократ-

ные попытки приказчика вспомнить забытую фамилию<sup>19</sup>, которые далее разнообразятся переменами места и времени действия (сценами в доме, в саду, в поле, днем, ночью, утром) и вовлечением в эту деятельность различных персонажей (самого генерала, генеральши и множества домашних):

*«Иван Евсееч поднял глаза к потолку и зашевелил губами. Буддеев и генеральша ожидали нетерпеливо...»*

*Приказчик вышел в сад и, подняв к небу глаза, стал припоминать фамилию акцизного...*

*И в доме, все напереерыв, стали изобретать фамилии. Перебрали все возрасты, полы и породы лошадей, вспомнили гриву, копыта, сбрую... В доме, в саду, в людской и кухне люди ходили из угла в угол и, почесывая лбы, искали фамилию...*

*— Папа! — кричали из детской. — Тройкин! Уздечкин!*

*Вздуродражилась вся усадьба. Нетерпеливый, замученный генерал пообещал дать пять рублей тому, кто вспомнит настоящую фамилию, и за Иваном Евсеечем стали ходить целыми толпами...*

*Генерал не спал всю ночь, ходил из угла в угол и стонал... В третьем часу утра он вышел из дому и постучался в окно к приказчику.*

*— Не Меринов ли? — спросил он плачущим голосом...*

*За воротами в поле [доктор] встретил Ивана Евсееча... Приказчик стоял на краю дороги и, глядя сосредоточенно себе под ноги, о чем-то думал. Судя по морщинам, бороздившим его лоб, и по выражению глаз, думы его были напряженны, мучительны...»*

5. Особую комическую линию, повышающую увлекательность перечисления, образует сама серия из четырех десятков «лошадиных» фамилий, выполненная в соответствии с приемом «проведения через разное» (прямо сформулированным в тексте: «Перебрали все возрасты, полы и породы лошадей, вспомнили гриву, копыта, сбрую») и сдобренная там и сям грубоватым юмором. Один из ходов состоит в упоре на корень *жереб-* (*Жеребцов, Жеребятников, Жеребчиков* — дважды, *Жеребкин, Жеребковский, Жеребенко, Жеребкович, Жеребовский, Жеребеев*), сексуальные коннотации которого вступают в игру с замыкающим основную серию (до вызова доктора) *Мериновым*, а также с *Кобелевым*, незаконно проникающим в перечень вслед за *Кобылятниковым*. Незаконно это, разумеется, лишь в смысле «лошадиной» доминанты, но зато хорошо мотивировано в параномастическом и сексуальном плане и в контексте двух других нарочитых упоминаний о собаках, обрамляющих историю<sup>20</sup>:



«— Его в Саратове *каждая собака знает*, — сказал приказчик...  
— ...Постойте... Кобылицын... Кобылятников... Кобелев...  
— Это уж *собачья*, а не лошадиная...

Иван Евсеич тупо поглядел на доктора, как-то дико улыбнулся и, не сказав в ответ ни одного слова, всплеснув руками, побежал к усадьбе с такой быстротой, *точно за ним гналась бешеная собака*».

Подобные словесные хохмы проходят в тексте рассказа не раз. Помимо уже приводившихся (*с зубами, руками и собаками*), примечательны: созвучие отчества приказчика Ивана *Евсеича* с разгадкой лошадиного ребуса (*Овсов*)<sup>21</sup>, появляющийся близко к финалу квазиплеоназм «...дай бог здоровья доктору!»<sup>22</sup> и венчающая все пуанта:

«— На-кося! — сказал генерал с презрением и поднес к лицу его два кукиша. — Не нужно мне теперь твоей лошадиной фамилии! На-кося!»

Это очередной и последний в рассказе непристойный намек (на мужской член, жестовым эвфемизмом которого является шиш/кукиш), а одновременно и похвальба исцелением от зубной боли (с опорой на подразумеваемую полную форму заключительной идиомы: «На-кося *выкуси!*»)<sup>23</sup>.

6. К тональности чеховского юмора, а главное, к характеру и смыслу лошадиной серии мы еще вернемся, но сначала закончим разговор о нарративизации списка. От потенциально утомительной перечислительности его спасает также прочная встроенность в фабулу — в роли мотивировки мощной ретардации. По знахарской линии интерес разжигается детективными поисками нужной фамилии, а по собственно зубной линии — настойчивыми жалобами генерала на боль:

«— Ну, ладно, — согласился Булдеев. — Тут не только что к акцизному, *но и к черту депешу пошлешь*... Ох! Мочи нет!..

Иван Евсеич медленно вышел, а генерал *схватил себя за щеку* и заходил по комнатам.

— *Ой, батюшки!* — вопил он. — *Ой, матушки!* Ох, света белого не вижу!..

*Нетерпеливый, замученный* генерал пообещал дать пять рублей тому, кто вспомнит *настоящую фамилию*...

Генерал *не спал* всю ночь, ходил из угла в угол и *стонал*...

— Для меня теперь *эта фамилия дороже, кажетя, всего на свете. Замучился!*»

По обеим линиям читательские ожидания парадоксально обманываются: боль снимается не заговором, а вырыванием зуба, но не потому, что посрамляется и отвергается легендарное искусство знахаря, а потому, что его фамилия вспоминается слишком поздно (еще одно применение конструкции «утрата достигнутого»). Вспомнившись же, фамилия оказывается не совсем лошадиной, так что двусмысленно заканчивается и драма памяти.

Итак, основной повествовательный ход «Лошадиной фамилии» — сдвиг акцента на некое «не то», на нечто неожиданное, как бы не имеющее прямого отношения к делу. Этот сдвиг, вторящий отмеченному нами с самого начала отказу автора от реализации простейших («водевильных») персонажных стереотипов, не только работает на общелитературную задачу обновления традиции, но и несет некоторые характерные чеховские черты.

7. Одна такая черта — осмеяние человеческой глупости. В результате отбрасывания ложных сюжетных ходов и ожиданий в центре повествования оказывается бестолковый — глупый и забывчивый<sup>24</sup> — приказчик, органично вписывающийся в галерею таких красноречивых в своем косноязычии персонажей<sup>25</sup>, как:

- к месту и не к месту изрыгающий свои уныло-запретительные команды служака («Унтер Пришибеев», 1885);
- крестьянин-браконьер, с полным сознанием своей невинности свинчивающий гайки с железнодорожных рельсов и охотно пускающий в дурацкие, но дискурсивно последовательные объяснения («Злоумышленник», 1885)<sup>26</sup>;
- невежественный, но упоенно рассуждающий о медицине фельдшер в «Хирургии» (1884);
- безудержно менторствующий заглавный герой рассказа «Необыкновенный» (1886);
- а в перспективе зрелого Чехова — таких как Жмухин («Печенег», 1897)<sup>27</sup>, Беликов («Человек в футляре», 1898) и Модест Алексеевич (муж «Анны на шее», 1898).

Все это люди, которые своей ограниченностью, проявляющейся в их клишированных речах, так или иначе «заедают» окружающих.

В «Лошадиной фамилии» непосредственный ущерб от речей приказчика сводится к оттяжке традиционного лечения, продлевающей страдания больного. То есть с точки зрения фабулы важна бестолковость приказчика (а заодно, как можно заподозрить, и бесполезность рекомендуемого им знахаря) — его заикливание

на ненадежной связи между овсом и лошадью, которое срывает своевременное припоминание нужной фамилии. В нарративном же плане примечательна сама подмена житейской фабулы неким словесным орнаментом, чему способствует и вся аура рассказа, насыщенного двусмысленностями, тавтологиями, семантическими несуразностями, парономастическими сдвигами и другими языковыми жестами, заслоняющими событийную логику повествования. По мере того как на передний план выдвигаются сами речи приказчика, принимающие вид импровизированного каталога воображаемых фамилий, рассказ из бытописательного становится метасловесным.

8. Помимо очевидного комизма развертывающейся перед читателем лошадиной серии, бросается в глаза ее нескладность. Значительная часть фамилий восходит к немногим корням:

- прежде всего десяток фамилий, образованных от корня *жереб-*, причем некоторые из них упоминаются в тексте по два раза («Жеребцов нешто? Нет, не Жеребцов»; «— Не Меринов ли?.. — Нет, и не Меринов»);
- но также пять от *кобыл-*: *Кобылин* («Кобылин? Нет, не Кобылин»), *Кобылицын*, *Кобылятников*, *Кобылкин*, *Кобылянский*, *Кобылеев*;
- восемь от *лоша(д/к)-*: *Лошаднин*, *Лошаков*, *Лошадкин*, *Лошадинский*, *Лошадевич*, *Лошадников*, *Лошадицкий*, *Лошадский*;
- и три от *кон-*: *Конявский*, *Коненко*, *Конченко*.

При этом некоторые другие члены того же словарного гнезда остаются не востребуемыми, например *скакун*, *иноходец*, *мустанг*, *першерон* — список легко продолжить. Некоторые фамилии лингвистически неоправданны (*Конченко*, *Лошаднин*, *Лошадевич*), другие забавны (*Засупонин*), а итоговая разгадка (*Овсов*) осмысленна лишь наполовину. Зато она основана на формуле «Лошади кушают овес», относящейся к числу затасканных чеховскими персонажами банальностей, ср.:

- Волга впадает в Каспийское море... Лошади кушают овес и сено... («Учитель словесности», 1889);
- Островом называется... часть суши, со всех сторон окруженная водою («Душечка», 1898).

Комический эффект лошадиного каталога не достигает той абсурдистской интенсивности, что каскад морских терминов в «Свадьбе с генералом», а, скорее, держится некой умеренно нелепой ноты<sup>28</sup>.

Самый выбор именно этого словарного гнезда (а не, скажем, «птичьего», как в анекдоте, предположительно послужившем источником «Лошадиной фамилии»<sup>29</sup>), скорее всего, был подсказан его грубо животной семантикой, удобной для смехового снижения человеческого достоинства персонажа — снижения, утрируемого дальнейшими повторами и вариациями. Могла сыграть роль и ассоциативная близость между представлениями о фигурах шамана, знахаря и ветеринара. Характерным образом профессиональный доктор — моментально и без проблем вылечивающий пациента, как только тот подпускает его к себе, к чему и сводится вся собственно зубная часть фабулы<sup>30</sup>, — не получает в рассказе ни имени, ни фамилии, и это на фоне мощной антропонимической стихии рассказа! Кстати, он искусно — причем самым натуральным образом — подверстывается к лошадиному лейтмотиву рассказа в качестве владельца брички, нуждающегося в овсе для своей лошади и тем самым способствующего успешной развязке и словесной линии сюжета. Не исключена также подспудная игра с разговорным глаголом *жеребятиться* — «легкомысленно, без удержу резвиться, шалить» (*Ушаков 1935*, т. 1, с. 859) и существительным *жеребятник* — «повеса, особенно связавшийся с малыми ребятами» (*Даль 1978*, т. 1, с. 535)<sup>31</sup>.

9. Издательское пристрастие Чехова к языковым штампам и словесным вывертам его героев хорошо известно. Оно было органически присуще автору, охотно сочетавшему традиционную социально-бытовую, «предметную», тематику с металитературной, — достаточно вспомнить обилие у него пишущих персонажей самого разного ранга — от Треплева и Тригорина в «Чайке» (1895) до Веры Иосифовны, начинающей чтение своего романа словами «Мороз крепчал...» («Ионыч», 1898). Сочинительством отдает и припоминание в «Лошадиной фамилии» искомой фамилии.

Сначала ее пытается вспомнить приказчик<sup>32</sup>, затем ему начинают предлагать свои варианты генерал и генеральша, а когда доходит до подключения к этому процессу других домашних, в тексте проговаривается ключевое «творческое» слово: «И в доме, все наперерыв, стали *изобретать* фамилии». Впрочем, и остальные глаголы, описывающие поиск фамилии (*искать, находить, думать, надумать*)<sup>33</sup>, вполне укладываются в «творческую» парадигму. Собственно, и мотив «памяти» — из того же сочинительского репертуара.

Чехов не обыгрывает этого более прямо, но весь процесс поисков правильной фамилии подобен типичным авторским мукам слова, здесь, разумеется, сниженным до нелепого коллективного угадывания фамилии. Можно сказать, что Чехов отдает этим «сочинителям» своего рода писательские записные книжки с заготовками смешных фамилий и таким образом использует глуповатого приказчика и его добровольцев-«соавторов» для юмористического изображения профессии, на которой все не решается остановиться в качестве основной.

В каком-то смысле «Лошадиная фамилия» — рассказ о выборе между медициной и писательством<sup>34</sup>. В фабуле победа явно остается за медициной, но львиная доля повествования отведена под сочинительство, смехотворное, но несомненно составляющее главный аттракцион рассказа. Более того, подмена серьезного лечения бессмысленными словесными экзерсисами как бы иронически воплощает отбрасываемую реально идею целительного заговора. Можно сказать, что весь рассказ, собственно, в том и состоит, что генералу, а главное — читателю, бесконечно заговаривают зубы лошадиными фамилиями<sup>35</sup>.

**10.** Впрочем, за лошадиной серией слышится и еще один скрытый иронический подтекст. Знахарю — знахареву: перебирание его возможных фамилий звучит как поиск какого-то волшебного — сказочного? ритуального? каббалистического? спиритического? — заклинания, с помощью которого имеет быть вызван его дух (а в «Лошадиной фамилии» акцизный-знахарь остается именно «духом», так как лично не появляется). На русской почве у мотива волшебного слова — типа «*Сезам, отворись!*» (из арабской сказки «Али-Баба и сорок разбойников»)<sup>36</sup> или *мутабор* (из «Сказки о Калифе-аисте» В. Гауфа) — есть и популярный лошадиный вариант. В сказке «О Иванушке-дурачке»<sup>37</sup> все подвиги традиционного героя совершаются в «лошадином» коде и с помощью волшебного коня, секрет вызова которого передан ему покойным отцом: «Сивка-Бурка, вещая каурка! Стань передо мной, как лист перед травой!»<sup>38</sup> *Сивка*, *бурка* и *каурка* — это, в сущности, три «вещие» лошадиные фамилии (ср., кстати, фамилию *Гнедов* в «Лошадиной фамилии»). Соответствует сказочному прототипу даже имя вызывателя — *Иван* Евсеич, не говоря уже о его глупости.

Финальное обретение магического Слова (всплывание правильной фамилии) происходит в конце концов случайно — как

водится у романтических гениев, но и в соответствии с поэтикой Чехова, последовательно нацеленной на демонстрацию того, что все обстоит «не так», как привыкли думать люди, руководствующие пошлыми штампами, житейскими и литературными<sup>39</sup>. Недаром в основу одной из влиятельных моделей чеховской поэтики был положен принцип «случайности»<sup>40</sup>. Модели во многом адекватной, но, конечно, не исчерпывающей. Под покровом случайности чеховское ружье неизменно стреляет и попадает в цель, банальные истины остаются верными, литературные и житейские нормы не потрясаются<sup>41</sup>. Просто зубы должны лечить врачи, а не знахари, лошади нужны в упряжке, а не в медицине, — и да, они действительно кушают овес, хотя все это гораздо более обыденно, нежели забавные словесные фейерверки, место которых — в литературе.

## «Легкое дыхание» Бунина — Выготского семьдесят лет спустя

Хронологически Бунин принадлежал эпохе модернизма, и, хотя он был убежденным противником новой эстетики, под его пером традиционный реализм претерпел радикальные изменения. В атмосфере совершавшейся художественной революции вынуждены были меняться не только наследники культуры XIX века, но и ее образцы. Одним из знаменитых примеров нового прочтения классики было открытие М. Гершензоном центральной роли, выполняемой в «Станционном смотрителе» «незаметной» деталью обстановки — картинками с историей блудного сына на стене почтовой станции (*Гершензон 1919*). Гершензоновский анализ интересно будет соотнести с другой влиятельной парой «текст/прочтение» — «Легким дыханием» Бунина<sup>1</sup> в описании Л. Выготского (*Выготский 1965*, с. 191–212)<sup>2</sup>.

Блестящий разбор Выготского, показавшего функцию временных перестановок в преодолении фабулы композицией и создании эффекта 'легкости', представляется сегодня по-формалистски чисто негативным: описывается главным образом, как *не* сделано «Легкое дыхание». Вряд ли преодолению фабулы самому по себе можно приписать достаточно определенный тематический эффект; об этом свидетельствует, в частности, пример «Станционного смотрителя», где фабула тоже преодолевается, но с иными целями. Тем самым задается *теоретический* аспект предлагаемого сопоставления; он естественно переходит в *исторический*, выявляющий связь разных типов подрыва фабулы со сменой стилей; а оба вместе они обещают обогатить *структурное* описание рассказов (в особенности бунинского), повысив специфичность содержательных и конструктивных технических формулировок. Сопоставление будет интертекстуальным в сугубо *типологическом смысле* — прямой переключки между двумя текстами не предполагается<sup>3</sup>.

## «Станционный смотритель»: рамки и деконструкция

### Подмена реальности

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

В реализации этого конструктивного принципа участвует система рамочных эффектов. Таковы реальная рамка картинок о блудном сыне и три как бы обрамленные в качестве живых картин изображения Дуни — поцелуй в сенях почтовой станции в начале, простертое тело на могиле отца в конце и стилизованный под живопись двойной портрет с Минским в рамке двери в середине рассказа. Картинности последнего способствуют также остановка действия, фиксация момента в памяти рассказывающего и подчеркивание специфики и условности используемой точки зрения, особенно важное для подрыва клише, — жанровый портрет Дуни и Минского дан глазами смотрителя. Аналогичным образом Дуня на могиле дана глазами постороннего мальчика, а непосредственное, казалось бы, переживание поцелуя рассказчиком перебито стихотворной цитатой<sup>4</sup> (так же как в другом месте рассказа слезы Вырина «смазываются» при помощи цитаты из Дмитриева).

Стилизацией и пародийностью пронизан, как известно, весь текст «Станционного смотрителя»<sup>5</sup>. В этом контексте повествовательные обрамления<sup>6</sup> служат не столько выделению, сколько отдалению изображаемого. Поскольку подлинные мотивы поведения героев (например, обморока Дуни при виде отца, созерцающего ее в живой картине с Минским) замалчиваются, то, по выражению



О'Тула, рассказ сводится к системе рамок, окружающих многообразие (*О'Тул* 1982, с. 107–110). Главное совершается в пропусках, за картинками, клише и цитатами; ощущение реальности если и создается, то лишь негативным путем (*Бочаров* 1974, с. 166).

Впрочем, «реальность» может выноситься и на передний план, одновременно и заслоняя фабульные мотивы, даваемые бегло и в далекой перспективе, и оставаясь незаметной, как это свойственно материалу рамки. Особенно интересно заслонение финальной картинки (кстати, предельно краткой, косвенной и удаленной):

«— Приходила, — отвечал Ванька, — я смотрел на нее издали. Она легла здесь и лежала долго. А там барыня... призвала попа, дала ему денег и поехала, а мне дала пятак серебром — славная барыня!

И я дал мальчишке пятак и не жалел уже ни о поездке, ни о семи рублях, мною истраченных».

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

### Экономика повествования

Символическая роль денежных знаков повысится еще больше, если учесть регулярность упоминаний в «Станционном смотрителе» о материальных обстоятельствах рассказывания (начиная с платы за лошадей и кончая покупкой информации о жизни смотрителя и его дочери с помощью денег и угощений), которая тем симптоматичнее, что деньги играют важнейшую роль и в обрамляемых событиях. Многочисленные финансовые операции Минского<sup>7</sup> обыгрывают соответствующие действия Эраста в «Бедной Лизе» (покупку цветов, работы и в конечном счете любви и даже жизни Лизы). Однако Пушкин не ограничивается чисто фабульным пародированием коммерческого мотива и возводит его в ранг центрального композиционного хода, состоящего в выносе обрамляемого материала на рамку<sup>8</sup>, полный смысл которого открывается лишь в соотношении с «Бедной Лизой».

Сентименталистское мировосприятие рассказчика «Бедной Лизы» не представляет собой наивного «натурального» монолита, ибо рассказчик и сам не чужд сознательной литературности (см.: *Хэммерберг* 1987). Социальные и финансовые взаимоотношения между Эрастом и Лизой составляют лишь один аспект их колли-

зии — не менее важна ее культурная сторона. В соответствии с понятием «имитационного желания» (*Жирав 1965*), Эраст влюбляется в Лизу потому, что она соответствует его вычитанным из сентиментальных книг идеалам, воплощая невинность, сельскую идиллию вдали от света и как бы в прошлых временах, «бывших или не бывших, в которые, если верить стихотворцам, все люди беспечно гуляли по лугам...». Разлюбливает он ее под диктовку тех же ценностных представлений — потому, что «платоническая любовь уступила место таким чувствам, которыми он не мог *гордиться*».

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

«...Привлекает меня... воспоминание о плачевной судьбе Лизы...  
Ах! Я люблю те предметы, которые трогают мое сердце и заставляют меня проливать слезы нежной скорби!»

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

«— 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».

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

Пушкин в своей транскрипции «Бедной Лизы» освобождается от карамзинской непоследовательности. Единым нервом обоих

планов повествования (то есть фабулы и обрамляющей ее ситуации рассказывания) он делает «реалистический» мотив приобретения за деньги, вынося на рамку именно его и иронически подменяя этим коммерческим договором повествовательный договор (между рассказчиком, героями и читателями) об эстетической ценности страдания как основе ситуации рассказывания<sup>9</sup>.

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

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

### **«Легкое дыхание»: восстановление реальности**

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

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

### Дестабилизация времени, причинности и точек зрения

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

«И невероятное, ошеломившее начальницу признание Оли Мещерской совершенно подтвердилось: офицер заявил судебному следователю, что Мещерская завлекла его, была с ним близка, поклялась быть его женой, а на вокзале, в день убийства, провожая его в Новочеркасск, вдруг сказала ему, что она и не думала никогда любить его, что все эти разговоры о браке — одно ее издевательство над ним, и дала ему прочесть ту страничку дневника, где говорилось о Малютине»<sup>10</sup>.

Нагромождение событий в одном предложении часто сопровождается искажением их пропорций по важности. Такова предшествующая процитированной фраза, которая, сообщая о выстреле, «заглушает» его своей структурой<sup>11</sup>. Или, например, второе предложение абзаца о последней зиме Оли:

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

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

Укажу еще на ряд временных «неправильностей». Эпизоды из прошлого не только разномасштабны, но и разноструктурны<sup>12</sup>. Даже будучи переставлены по порядку, события не покрывают Олину биографию подряд, оставляя множество разрывов и не соотнося ее четко с жизнью классной дамы, так что заглавный разговор о «легком дыхании» остается не приуроченным к какому-либо конкретному периоду жизни Оли (до или после падения? до или после связи с офицером?). Нет полной регулярности и в челночных обращениях к прошлому.

Иными словами, если у Пушкина в «Станционном смотрителе» движение времени в жизни рассказчика способствует аналогичной хронологической организации истории героев, то есть время более или менее размеренно идет в одном направлении, то у Бунина оно, с одной стороны, остановлено (на могиле), а с другой — идет неравномерно, с обрывами, на плохо соотнесенных отрезках и в разных направлениях. В результате время, так сказать, преодолевается, недаром критики (Выготский, Вудвард) говорят

о 'легкости' в смысле освобождения от времени и фабульного интереса.

Однако вынос сообщения о смерти Оли в начало хотя и снимает вопрос «чем кончится?» (в духе «Смерти Ивана Ильича» и в отличие от «Станционного смотрителя» и «Бедной Лизы»)<sup>13</sup>, но не устраняет любопытства к тому, как это случилось (*Коннолли 1982*, с. 71). Интерес подогревается тем, что история падения Оли сначала пропускается, затем прерывается, едва начавшись (в сцене с начальницей), и лишь позднее сообщается в виде странички из дневника (*Уэйлен 1986*, с. 12–16). Традиционные способы изложения оказываются потеснены, но не отброшены целиком.

Одна из характерных модернистских инноваций в «Легком дыхании» — последовательный обрыв фабульных связей. Остается неизвестным: к чему привело покушение гимназиста Шеншина на самоубийство; чем кончился прерванный рассказчиком на драматической ноте разговор Оли с начальницей; что стало с арестованным убийцей Оли; как развивались отношения Оли и ее (мельком упомянутых) родителей с их другом, а ее совратителем, Малютиным; имело ли непосредственные последствия Олино отчаяние («Теперь мне один выход... не могу пережить этого!..»). В то же время рассказчик находит место для подробного описания не связанной с событиями классной дамы и даже для собственных имен совершенно периферийных Толи и Субботиной. Иными словами, наличный фабульный материал не драматизирован, а нарочито смазан<sup>14</sup>.

Да и сам этот материал далек от принятой в литературе причинной связности. Это не история одной роковой любви — в отличие от «Бедней Лизы» или «Гранатового браслета» Куприна, — а, скорее, хроника встреч героини с разрозненными, разведенными во времени и пространстве персонажами. Правда, драматизм устранен не полностью, но характерно, что треугольник Малютин — Оля — офицер собран и приведен в действие наполовину заочно<sup>15</sup>.

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

«А через месяц после этого разговора казачий офицер, некрасивый и плебейского вида, не имевший ровно ничего общего с тем кругом, к которому принадлежала Оля Мещерская, застрелил ее на платформе вокзала, среди большой толпы народа, только что прибывшей с поездом».

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

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

Как часто бывает в игре с обрамлениями, применяется и подрыв используемой точки зрения персонажа, в данном случае — прибреженной на конец классной дамы. В своей роли 'кладбищенского

свидетеля' ее фигура совмещает подлинный сентиментализм (персонажей типа рассказчика «Бедной Лизы», раскаявшегося Эраста<sup>20</sup> и их наследников<sup>21</sup>) с иронией, которой начинены соответствующие персонажи и эпизоды «Станционного смотрителя» (ср. отчужденность рассказчика, непричастность Ваньки и непонимание событий смотрителем<sup>22</sup>). Но если Пушкин последовательно (хотя и скрыто) ироничен, а Карамзин последовательно сентиментален<sup>23</sup>, то Бунин выдерживает почти идеальное равновесие, венчая рассказ амбивалентным смещением позиций объективного рассказчика и сентиментальной дуры<sup>24</sup>.

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

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

### **Реориентация: на фон, деталь, слово, память**

Выше было брошено замечание о важной роли толпы и ее связи с фабульной недетерминированностью. На фоне толпы Оля дается неоднократно, то сливаясь с ней, то выделяясь из нее, чем



предвосхищается пастернаковская эстетика «отнесенности» героев и их любви к «общей картине»<sup>25</sup>.

«Девочкой она ничем не выделялась в толпе коричневых гимназических платьиц»; в качестве «самой беззаботной, самой счастливой» она включена в «эту во все стороны скользющую на катке толпу»; вызов к начальнице застаёт ее «на большой перемене, когда она вихрем носилась по сборному залу от гонявшихся за ней... первоклассниц»; в толпе ее настигает выстрел; а монолог о дыхании она произносит «на большой перемене, гуляя по гимназическому саду», то есть в антураже, предполагающем толпу гимназисток.

Кстати, сад — еще один постоянный ‘пастернаковский’ компонент фона. «За... ельник... гимназического сада» опускается солнце во фразе о толпе на катке; в саду (а также в поле и лесу) гуляет Оля перед приездом Малютина и в залитом солнцем саду — вместе с ним; как «низкий сад» описано и кладбище, к которому через город и поле идет классная дама. Толпа, сад, город, каток, вокзал, поле, лес, ветер, небо и, шире, весь «мир» (финальное рассеяние в котором подготовлено упоминанием в дневнике: «...Мне казалось, что я одна во всем мире») образуют характерный открытый макропей-заж рассказа.

Антуражем среднего масштаба служат интерьеры — гимназический зал, кабинет начальницы, стеклянная веранда, где происходит падение, «блистательная зала» на царском портрете. Несмотря на закрытость, они отнюдь не враждебны героине. Особенно красноречиво удовольствие, вопреки фабуле получаемое Олей от директорского кабинета — его просторности и чистоты, тепла голландской печки, свежести ландышей<sup>26</sup> и, по аналогии, от портрета царя и даже пробора начальницы. Начальница не ошибается, говоря Оле: «Слушать Вы меня будете плохо» (что Оля «беспечна к наставлениям», сообщается уже в начале рассказа). Сквозь непосредственный смысл этих слов проступает более общая стилистическая программа: внимание героини сосредоточено не на фабульном антагонисте, а на обстановке, у нее не столько конфликт с начальницей, сколько роман с «голландкой» и «молодым царем».

В некотором смысле этот эффект сродни тому, как в «Станционном смотрителе» повышена в ранге незаметная деталь интерьера (картинки с историей блудного сына). Однако, выйдя из стены, из фона, детали эти нагружаются по-разному. Если у Пушкина картинки включаются в осмысление событий по-старому, литера-

турно, как еще одна — ложная — фабульная линия, то у Бунина обстановка работает по-новому, бессюжетно, живописно — недаром царь, выйдя из рамки, никак не вступает в действие<sup>27</sup>. Такая трактовка антуража близка поэтике Пастернака, в свою очередь усмотревшего близкие себе тенденции у Чехова, который

«вписывает своих людей в пейзаж, употребляя для этого те же выражения, как для описания деревьев и облаков... Он был против выпячивания социальных и гуманистических идей... Реплики... схвачены из пространства, из воздуха, в котором они были произнесены, они подобны пятнам и штрихам при изображении леса или луга... Они воплощают тему жизни в самом широком смысле... как скрытого, таинственного принципа всего сущего» (*Пастернак 1960*, с. 6).

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

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

Многие детали проходят с синекдохическим развитием. Например, портрет начальницы движется от общего плана («моложавая, но седая») к крупному плану пробора, завершающему описание кабинета<sup>28</sup>, а изображение классной дамы — от «женщины... в черных лайковых перчатках» к «руке в узкой лайке». Принцип *pars pro toto*, столь существенный для рассказа с метонимическим обрамлением (заглавием, зачином, концовкой), завладевает повествованием с первой же фразы, где фигурирует «толпа коричневых гимназических платиц».

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

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

Установка на слово вообще играет важную роль в структуре «Легкого дыхания». В начале высказывается романтическое соображение в возможностях слова<sup>30</sup>; эта проблема возвращается вновь

и вновь, например в терминологическом споре с начальницей о том, «девочка» Оля или «женщина», и в недоумении классной дамы, «как совместить с этим чистым взглядом то ужасное, что соединено теперь с именем [!] Оли Мещерской?»; и в финале она без нажима разрешается в положительном смысле<sup>31</sup>. В атмосферу игры со словесной фактурой и вторичными смысловыми признаками (характерную, согласно Тынянову, для стихотворного языка) вовлечен и ряд других лейтмотивных лексем, таких как «легкий/тяжелый», «красивый/некрасивый», «приятный» и т. п.<sup>32</sup>

Такая активизация словесной фактуры родственна принципам модернистской прозы — орнаментальной, сказовой и лирической, например, ранней пастернаковской. Однако обращение Бунина со словом не сводится к фактурности, включаясь в игру центральных тематических и композиционных эффектов. Частичное торжество «выдумки» (см. выше о смазывании границы между рассказчиком и классной дамой) сближает «Легкое дыхание» с «Бедной Лизой» и противопоставляет его «Станционному зрителю», где романтические стереотипы последовательно подрываются<sup>33</sup>.

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

Вместе с классной дамой торжествуют не только ее сентиментальные фантазии, но и новые приемы повествования. Фабульно

непричастная к судьбе Оли, она подключается к ней через мотив памяти, характерный для лирической поэзии, в особенности для акмеистов, для Пруста и вообще для прозы XX века. Мотив памяти, культуры, сохранности слова акцентирован вовлечением в него героини, запоминающей наизусть пассаж из старинной книги, и вынесением этой типично металитературной темы в финал. В свете этого заслуживает внимания наличие в рассказе литературных реминисценций, отчасти отмеченных выше. К ним можно добавить прямую ссылку на «Фауста» в сцене соращения и неизбежную переключку с «железнодорожной» гибелью Анны Карениной, а также поэтические коннотации двух собственных имен. Фамилия героини, настойчиво повторяющаяся в рассказе, приводит на память державинские стихи «На смерть князя Мещерского», посвященные внезапной скоротечности утех, прелести, любви и самой жизни. А имя гимназиста Шеншина, упоминаемое лишь однажды, подсказывает, в контексте других отсылок к Фету, литературный источник заглавия рассказа — стихотворение «Шепот, робкое дыханье...»<sup>34</sup>.

### Структура целого: 'выпархивание'

В чем же состоит общая тематико-выразительная логика «Легкого дыхания»? Рассказ написан на вечную тему жизни и смерти. Таковы его жанр (кладбищенский), фабула, композиционный принцип столкновения эпизодов, полных жизни, с эпизодами, несущими смерть, и характеры — сама Оля<sup>35</sup> и остальные персонажи, реализующие ту же оппозицию: подросток-самоубийца Шеншин; «моложавая, но седая» начальница; Малютин — ему «пятьдесят шесть лет, но он еще очень красив»; классная дама — «немолодая девушка... живущая... выдумкой, заменяющей... действительную жизнь»; и ее погибающий в молодости брат. Таковы и компоненты антуража: зимнее солнце, рано опускающееся за гимназический сад, но обещающее и на завтра продолжение веселья; погода в деревне — «солнце блестело через весь мокрый сад, хотя стало совсем холодно»; птицы на кладбище, «сладко поющие и в холод»; ветер, одновременно «холодный» и «весенний»; могила и крест, сопровождающиеся эпитетами «свежая», «новый», «крепкий», «гладкий», «выпуклый» и описанием радостного портрета покойной<sup>36</sup>. Таков и настойчиво варьируемый в тексте лексический комплекс 'живое/

мертвое': «живыми — жить — самоубийство — живо — убийства — в жизни — жить — оживлен — пережить — полжизни — мертвого — бессмертно — живущая — жизнь — убили — смерть». Наконец, вопросами о жизни и смерти впрямую задаются сами персонажи, причем часто, как уже отмечалось, с метаязыковым акцентом на слове.

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

Фигура 'выпархивания из фона и слияния с ним' поддержана всей системой композиционных выходов из рамок, перескоков, нарушений причинной, временной и повествовательной логики, активизацией памяти, антуража, физической и словесной фактуры, как бы выступающей из отведенных ей пределов, чтобы завязать контакт с героиней и растворить ее в себе. Очевидна при этом важность метонимического принципа, проявляющегося как в выделении детали, так и в сдвиге с фабулы на смежные компоненты структуры<sup>37</sup>.

В более конкретном смысле разрешение оппозиции 'жизнь/смерть' подсказывается лексическим акцентом на легкости, беспечности, ветрености, свежести, приятности и т. п. При этом рассказчик, с одной стороны, воздерживается от прославления героини, а с другой — охотно подчеркивает позитивные эмоциональные реакции персонажей и свои собственные на Олю и ситуацию в целом (*Спейн 1978*, с. 381). Равнодействующей оказывается эстетизация героини, эмоционально сильная и культурно изоциренная (рассказом увековечивается эфемерное продолжение ее существо-

вания в ветре и в памяти другого персонажа), но освобожденная — «облегченная» — от моральных оценок.

Заключительный образ концентрирует едва ли не все аспекты структуры. 'Легкое дыхание' — синекдоха героини<sup>38</sup>, конкретная, «эта», деталь ее облика, фигурально (метонимически, метафорически и гиперболически) сливающаяся с макрпейзажем. Деталь эта бессюжетна и панхронна — мимолетна, не важна, не прикреплена ни к действию, ни к хронологии. Она физична, но из физических проявлений человека выбрано самое нематериальное и имеющее богатые духовные коннотации. Она связана с речью, называющей ее и включающей ее как свое паралингвистическое сопровождение, одновременно наглядное и ускользающее от фиксации в тексте. Как словесный мотив, «легкое дыхание» вплетено в лексическую ткань рассказа, а как цитата из книги и монолога героини — в игру с рамками, точками зрения и реминисценциями, которую оно резюмирует, мгновенно пробегая несколько планов. Наконец, его финальному отождествлению с ветром придан амбивалентный характер 'рассеяния', то есть одновременно исчезновения и сохранения в общем мировом балансе.

\* \* \*

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

Можно сказать, что ту реальность, которую Пушкин отодвигает вдаль, Бунин придвигает к читателю. Он как бы берет Дунин поцелуй (см. примеч. 4), восстанавливает его свежее дыхание, отделяет от сюжета, проводит через всю фактуру повествования и скрещивает с посмертным явлением Лизы в сильной финальной позиции на повествовательной рамке. Тем самым бунинская повествовательная техника перекликается с такими разными явлениями, как лирическая, фрагментарная и орнаментальная проза, метонимическое письмо Белого и Пастернака, кинематографический монтаж разноплановых и разномасштабных кусков, установка на изображение людской массы, прустовская игра со временем и па-

мятью, подражание жизни искусству<sup>39</sup>, акмеистический культ литературных реминисценций и другие черты стилистики XX века<sup>40</sup>.

Все это не делает Бунина бóльшим модернистом, чем Пушкин. В самом общем смысле пушкинская техника иронического подрыва банальностей послужила образцом для всех последующих художественных сдвигов, в том числе бунинского, а в более специфическом своем качестве — источником вдохновения для таких адептов повествовательного ультрарелятивизма, как Набоков. Более того, повествовательные стратегии «Станционного смотрителя» и «Легкого дыхания» вовсе не являются несовместимыми, что видно из их плодотворного сочетания в приемах набоковского письма<sup>41</sup>.



## «В некотором царстве»: повествовательный тур де форс Бунина

### 1

Рассказ «В некотором царстве» был написан в эмиграции, на юге Франции, летом 1923 года и напечатан полгода спустя, в начале 1924 года<sup>1</sup>. Это третий, и последний из рассказов с общим «квазиавторским» персонажем Ивлевым, фамилия которого, согласно самому Бунину, не случайно начинается с первых букв имени писателя<sup>2</sup>. Рассказ «В некотором царстве» поражает исключительным лаконизмом и новизной, но одновременно и органичностью повествовательной манеры.

В самом общем плане рассказ продолжает и по-своему завершает сюжетику двух предыдущих ивлевских рассказов, «Грамматика любви» (1915) и «Зимнего сна» (1918)<sup>3</sup>, — коллизию платонической влюбленности героя, с которым «объективный рассказчик» отождествляется лишь условно и временно, в некую так или иначе недоступную ему женщину. С «Зимним сном» наш рассказ перекликается, помимо всего, своей краткостью, а с «Грамматикой любви» — разработкой архетипической ситуации подражательно-го, или треугольного, желания, описанной Рене Жираром и часто встречающейся в литературе<sup>4</sup>.

В «Грамматике любви» повествование следует за передвижениями и переживаниями героя, который постепенно все больше втягивается в историю загадочной давней любви его дальнего соседа по уезду, Хвоцинского, к его некрасивой горничной Лушке. Рано похоронив ее, Хвоцинский целых двадцать лет — до собственной смерти — не выходил из ее спальни, бесконечно горя об утрате возлюбленной. Сюжет построен по принципу воронки, постепенно засасывающей Ивлева с ее периферии в практически полуую ее середину — непонятную страсть Хвоцинского к ничем не замечательной Лушке.

Все детали и перипетии сюжета — намерения возницы, слова посещающей по дороге графини, воспоминания Ивлева о собственной ранней увлеченности образом странной любви Хвоцинского к Лушке, готовность их сына продать Ивлеву библиотеку отца, наконец, сама скромная книжная полка Хвоцинского и в особенности смешная, столетней давности книжка «Грамматика любви» и дешевенькие бусы Лушки («эти шарики, некогда лежавшие на шее той, которой суждено было быть столь любимой и чей смутный образ уже не мог не быть прекрасным...») — невольно толкают Ивлева к заезду в усадьбу Хвоцинского, посещению его, ныне нежилой, части дома, к физическому и символическому проникновению в святая святых былой любви двух покойников и контакту с ее реликвиями. В результате Ивлев заражается сильнейшими токами этой любви: «И такое волнение овладело им при взгляде на эти шарики... что зарябило в глазах от сердцебиения». Покидая усадьбу Хвоцинского с купленной «за дорогую цену» книжечкой, Ивлев поглощен мыслями о Лушке: «„Вошла она навсегда в мою жизнь!“ — подумал он».

Из этого краткого пересказа хорошо видно, что центральным нервом рассказа является вовлечение сугубо постороннего третьего в любовь двоих, которая к этому никак не располагала, поскольку имела место в ином хронотопе (в прошлом, в далеком поместье), да и сама по себе была совершенно необъяснимой. Не способствовали такому втягиванию и его непосредственные обстоятельства (плохая погода, неприятный возница, нескладный сын Хвоцинского и Лушки и т. д.). Тем более красноречивой — вопреки всем протипоказаниям — оказывается эта вариация на тему треугольности любви.

Та же тема, но повернутая очень по-иному, лежит в основе сюжета «В некотором царстве».

Случайно прочитав телеграмму о чьей-то женитьбе, имеющей состояться неизвестно где во время святок, герой (Ивлев) мысленно переносится «туда», явственно воображает передвижения привлекательной невесты и ее старой тетки, внезапную смерть тетки и свой последующий минутный тет-а-тет с невестой. На следующий день он продолжает переживать влюбленность в нее и твердую уверенность, что ей тоже навсегда запомнилась их якобы реальная встреча и что им предстоит контакт в будущем.

Сходство с ситуацией в «Грамматике любви» очевидно. Здесь, как и там, связь двоих, вовлекающая героя в качестве третьего, физически удалена от него и непроницаемо загадочна. Правда, в рассказе «В некотором царстве» далека она только в пространстве,

но не во времени: налицо, напротив, почти полная синхронность, обеспеченная телеграфной скоростью передачи информации. Зато загадочность доведена до предела, мотивированная, кстати, той же телеграфностью, — сведения сообщаются кратко, отрывочно, местами невнятно: «Иван Сергеевич женится на святках на племяннице лошади высланы».

Неизвестными остаются место ожидаемой свадьбы и имя «племянницы»; неясно даже, кому она приходится племянницей: скорее всего, отправителю/отправительнице послания, но телеграфный синтаксис наводит и на кощунственную мысль о женитьбе Ивана Сергеевича на собственной родственнице<sup>5</sup>. Вообще, к телеграфному сообщению и сводится объективная информация рассказа (если не считать последнего абзаца, своего рода эпилога, где речь идет о «следующем дне»), а все драматические «события» развертываются исключительно в сознании Ивлева, хотя и подаются как якобы происходящие в действительности.

Но даже то немногое, что в телеграмме есть, используется в повествовании лишь частично и очень прихотливо. Так, единственный названный по имени участник событий практически опускается из событийной части, хотя и поминается в ней дважды: первый раз (в словах тетки: «Завтра же дам знать Ивану Сергеевичу») — как отсутствующий на сцене и подлежащий оповещению в предполагаемом близком будущем; второй раз (в самом конце рассказа — в мыслях Ивлева о «той, что будто бы должна была быть невестой какого-то Ивана Сергеевича») — как отброшенный из несостоявшегося будущего в неактуальное более прошлое.

Заметим, что в первом случае («дать знать...») вольно трансформируется мотив, заимствованный из недавних реальных событий (в «станционной комнате»), — мотив телеграфного сообщения. Это, конечно, не та телеграмма, которая попала на глаза Ивлеву, адресована же была не только не ему, но и не Ивану Сергеевичу, а неизвестному третьему лицу. И трансформируется этот мотив хронологически своеобразным образом.

Если вдуматься в порядок описываемых/воображаемых Ивлевым действий, то:

- сначала тетка уговаривает племянницу согласиться на брак,
- затем собирается «да[ть] знать Ивану Сергеевичу»,
- после чего, надо полагать, получив его формальное согласие,
- сможет оповещать о женитьбе третье лицо — слать ему ту реальную телеграмму, с которой начинается рассказ.

Получается, что Ивлев, прочитав телеграмму, мысленно переносится не в синхронный или непосредственно следующий момент в жизни племянницы и тетки, а в более ранний, что позволит ему опередить и изменить ход событий таким образом, что в результате ни телеграммы о женитьбе, ни самой женитьбы не будет<sup>6</sup>. Именно эта отмена — не только планировавшейся свадьбы, но и реально полученной телеграммы — злорадно констатируется при втором упоминании об Иване Сергеевиче<sup>7</sup>.

Параллельно привлекается к делу — и, соответственно, варьируется — также образ «высланных лошадей»: это опять-таки не те лошади, о которых говорилось в телеграмме, но самый мотив зимней езды на лошадях подхватывается и детализируется (тройка, ковровые сани, кучер и т. д.)<sup>8</sup>.

Как же в целом организовано повествование в рассказе «В некотором царстве», что это за конструкция?

## 2

Прежде всего, на самом общем жанровом уровне, это рассказ о полете фантазии художника (= «авторского персонажа» Ивлева), о его творческой способности симпровизировать текст на любую — первую попавшуюся или кем-то предложенную — тему (*О чем, прозаик, ты хлопочешь? Давай мне мысль, какую хочешь...*<sup>9</sup>):

- о любовниках Клеопатры (подобно импровизатору в «Египетских ночах» Пушкина);
- о пепельнице (подобно Чехову в известном воспоминании Короленко);
- на заданные рифмы или в заданной форме (французской баллады, сонета)

и т. д. и т. п.

В данном случае развертывается импровизация на тему, подсказываемую скудным текстом случайно прочитанной телеграммы. Как бедность этой исходной информации, так и ее посторонность, безотносительность к герою не столько противоречат, сколько благоприятствуют постановке задачи: чем труднее ее условия, тем эффективнее будет выглядеть решение.

Действительно, ответом Ивлева на усмотренный им вызов становится мгновенное освоение ситуации. Скудость сведений о ней он использует как повод для ее вольной интерпретации и насыще-

ния мгновенно изобретаемыми деталями, а в связь между совершенно посторонними ему женихом и невестой он решает вторгнуться в качестве счастливого соперника жениха.

Первое из этих решений носит довольно общий, металитературный характер, хотя, конечно, близкий Бунину, тем более Бунину — создателю рассказов с «авторским персонажем», совмещающим черты лирика и повествователя. По сути дела, Ивлев берется за типично писательскую задачу творческой разработки темы, а внешний бунинский рассказчик то как бы отождествляется с ним, то отстраняется от его вымыслов, особенно в конце рассказа.

На общелитературном стереотипе (мотиве подражательного желания) основано и второе конструктивное решение: не ограничиться повествованием вчуже о происходящем между женихом и невестой, а рассказать о вмешательстве в их отношения самого «авторского персонажа». Это уже более специфически бунинский поворот сюжета, позволяющий писателю сосредоточиться на излюбленных темах любви, смерти, памяти о «солнечном ударе» и вовлечь в них в качестве героя свое второе «я».

Оба радикальных решения — литературское и персонажное — воплощаются очень последовательно, причем искусно маскируются под естественный ход событий и лишь постепенно обнаруживают свое подлинное лицо, особенно в персонажном плане. И две эти линии органично совмещаются друг с другом, обеспечивая редкую экономность повествования, занимающего всего две книжные страницы.

Литераторская линия начинается уже на рамке, причем в первой же фразе («Ивлев читает *полные чудесного смысла слова* телеграммы); затем, отчасти с подачи литературно подкованного телеграфиста («это псковская повесть Пушкина»<sup>10</sup>) и вопреки его протестам, герой мгновенно («но Ивлев видит себя *уже* в дороге») переходит к импровизации на тему. Повествование в 3-м лице через призму восприятий и передвижений Ивлева сохраняется лишь в начале следующего абзаца («*Он видит, что вечереет... говорит себе, что...*»), после чего упоминания о нем надолго исчезают из текста, и он снова появится лишь в предпоследнем абзаце. Повествование то ли полностью переходит на субъективную точку зрения Ивлева, бесплотно и незримо присутствующего в саях невесты и ее тетки (не его ли это эмоциональные реакции: «Годунов дает этому зимнему русскому вечеру... что-то дикое и сумрачное, *угрожающее*», «*удивительные шведские лыжи*», «это *радует, обе-*

щает что-то такое, от чего *замирает сердце*?)<sup>11</sup>, то ли становится совершенно безличным и объективным.

На «объективность» работает и насыщение текста знакомыми картинами русской зимы, дороги, леса, поездки в санях, кучера (с его спиной, пристяжными и «мелькающи[ми] в комьях снега подков[ами]») <sup>12</sup>, подката «широким полукругом к крыльцу» деревянного дома и т. п. Впрочем, такая узнаваемость, как бы удостоверяющая правдивость повествования, одновременно выдает его опору на литературные клише, а тем самым и его вероятную вымышленность импровизатором (Ивлевым), вынужденным обращаться к готовому образному репертуару <sup>13</sup>.

Импровизация состоит, как уже говорилось, в развертывании данных телеграммы и их свободном переосмыслении и присочинении. Последнее тоже выдает подспудное — напрямую не объявляемое, но достаточно активное — «авторское» участие.

Начнем с тетки, которая в телеграмме как таковая не прописана, — с таким же успехом это мог бы быть дядя невесты или любой другой член семьи. Но, разумеется, активная роль настырной свахи более стандартно связывается с теткой. Готовым является и никак не основанный на тексте телеграммы мотив принуждения молодой девушки к нежеланному браку, да и вообще властного доминирования старшей женщины над младшей (в духе «Пиковой дамы») <sup>14</sup>.

То же относится к внешности невесты (ее румянец реактивирует мотив зимних санных прогулок, широко представленных в русской поэзии и прозе) и к возрасту и состоянию здоровья тетки — «крепкой старухи», говорящей «громким и твердым голосом», по прибытии в деревню сбрасывающей «сразу двадцать лет с плеч долой» (еще одно литературное клише), а затем внезапно умирающей. Из телеграммы ни то ни другое не вытекает, а противоречие между «крепкостью» и помолодением, с одной стороны, и скоростижной смертью, с другой, еще более явно выдает авторский произвол импровизатора. Смысл же именно такого развития сюжета диктуется не общелитературной задачей импровизирования, а собственными устремлениями импровизатора как персонажа.

### 3

Волевой напор Ивлева очевиден с самого начала — с момента, когда он нарушает «служебную тайну» телеграфной конторы. Сначала это хочется списать исключительно на счет его литературно-

импровизаторского азарта, однако вся дальнейшая цепь событий выдает более личный мотив, который в конце концов будет назван впрямую: «влюбленность» в неведомую «племянницу», постепенно обретающую заманчивые черты (румянец, черные глаза, обнаженная ножка...).

Важнейшим, уже насильственным — со стороны импровизатора, позволяющего себе такую поэтическую вольность, — звеном этой цепи становится устранение тетки, заблаговременно представленной в роли организатора брака племянницы с Иваном Сергеевичем вопреки желанию девушки. Неправдоподобность ее смерти (санкционированной, впрочем, «Пиковой дамой») — и в этом смысле опять-таки элемент сочинительского насилия над сюжетом — не сводится к внезапному переходу от крепости и твердости к слабости и смерти. Она выдается еще и непонятно откуда берущейся «сладостью»: «тетк[а], раздевающ[ая]ся сильными движениями, но медленно, с тяжелым дыханием... роняет поднятые руки, слабо и *сладко* вскрикивает». Смерть как совмещение слабости со сладостью подсказывалась бы прочтением ситуации в ключе романтического или декадентского смакования Liebestod, если бы речь не шла о смерти «старухи», персонажа далеко не эротического плана и к тому же второстепенного.

Однако сходный словесный мотив вернется в следующем же абзаце: «то самое блаженство, от которого *слабо и сладко вскрикнула* тетка, опускаясь в предсмертной истоме на пол». Только теперь блаженный комплекс ощущений испытывает уже сам Ивлев, причем указывается его настоящий источник — воображаемая близость с племянницей:

«...есть только... отсутствие уже всяких преград между Ивлевым и той, что будто бы должна была быть невестой какого-то Ивана Сергеевича, — есть один дивный блеск черных глаз, вдруг вплотную приблизившихся к нему, есть быстрая жуткая мысль, как снимала она на ларе ботик, и тотчас же вслед за этим то самое блаженство...»<sup>15</sup>

Задним числом становится ясна и связь «сладости» с острым уайерским лицемерием обнажающейся племянницы, ср. в предыдущей сценке:

«Раскутывают шали, освобождаются от пахучих снежных шуб. Племянница *раздевается чем дальше, тем все живей и веселей*, неожиданно *оказывается тонкой, гибкой*, ловко присаживается на ста-

ринный ларь возле окна и быстро снимает городские серые ботинки, *показывая ногу до колена, до кружева панталон*, и выжидательно глядя черными глазами на тетку, раздевающуюся...»

Контраст между двумя раздеваниями — молодым, живым, эротически завлекательным и старческим, предсмертным — лишь подкрепляет циничную логику «авторского» поведения Ивлева: убрать мешающуюся тетку и овладеть желанной племянницей. Отметим, что именно при повторном проведении этого мотивного комплекса в тексте после долгого перерыва вновь появляются имена соперников: торжествующего Ивлева и побежденного Ивана Сергеевича. Закреплению — натурализации — этого успеха Ивлева способствует и эффектная, хотя и тщательно скрытая, конструкция: при первом своем проведении желанное вуайеру заголение племянницы дается как бы объективно, без упоминаний о наблюдателе, а при втором — наблюдатель открыто присутствует, но ссылается на уже известное читателю, так сказать, независимое свидетельство предыдущего текста.

Прочерченная нами линия на физическое умерщвление тетки и обеспеченное им бескровное сюжетное устранение Ивана Сергеевича поддержана нарастанием в тексте мотива страха:

«И вдруг происходит то самое, *страшное* приближение чего уже давно *предчувствовалось*... [Е]сть только радостный *ужас* этой темноты и отсутствие уже всяких преград между... есть быстрая *жуткая* мысль, как снимала она на ларе ботик...»

Этот тройной аккорд страха, конечно, тоже амбивалентен, как и весь комплекс «предсмертной слабости и сладости», которому он аккомпанирует, — ужас планируемого (= давно предвкушавшегося) убийства тетки и овладения племянницей, причем в последнем случае ужас по поводу и собственной преступной дерзости, и волнующего сексуального опыта.

Подобная двойственность в соотношении эмоций, ожиданий и т. п. с их актантами (субъектами, объектами, адресатами) не сводится к этому кульминационному моменту, а пронизывает все повествование<sup>16</sup>. И проявляется не только в игре с участием/неучастием «авторского персонажа» (пограничного между автором и Ивлевым) в любовном сюжете, но и в постоянном перетекании эмоций между ним и «племянницей». Вот эта пунктирная серия двусмысленных предикатов:



«Но в саях... лежат *удивительные* [для кого — племянницы? Ивлева? рассказчика?] шведские лыжи... И это *радует* [кого?], *обещает* [кому?] что-то такое, от чего *замирает* [чья смерть предвещается (пока на чисто фразеологическом уровне)?] *сердце* [у кого?]....

*Неожиданно* [для кого — племянницы? Ивлева?] старуха говорит...

...отвечает племянница с *притворным веселым простодушием* [кому видно «притворство» — всеведущему рассказчику или Ивлеву, таким образом навязывающему его племяннице?]....

Племянница... *неожиданно оказывается тонкой, гибкой* [вряд ли неожиданно для тетки (= единственного реально присутствующего персонажа, а значит, скорее всего, для Ивлева)]... снимает... ботики, *показывая* [кому? — непосредственно, конечно, тетке, но ей-то зачем бы? — зато заодно и незримому вуайеру Ивлеву] ногу до колена, до кружева панталон, и *выжидательно* глядя черными глазами на тетку [чего ей ждать от тетки? — скорее, подразумевается подсознательное ожидание ею чего-то от судьбы в лице мистически витающего над нею Ивлева]....

...*страшное* [для кого?] приближение чего уже *давно* [то есть еще когда тетка была крепка и даже не нуждалась в помолодении?] *предчувствовалось* [кем? — неужели племянницей, уже давно ждавшей смерти тетки? — скорее, все-таки Ивлевым, всемогущим в его роли импровизатора и жаждущим посеять рознь между племянницей и теткой]....

...*радостный ужас* [Ивлева? племянницы?].... *дивный* [для Ивлева — и вообще] блеск черных глаз, вдруг вплотную приблизившихся к *нему* [Ивлеву], *жуткая мысль* [его же], как снимала она... ботинок, и... *блаженство*, от которого... вскрикнула *тетка* [блаженство опять-таки его, но и каким-то образом общее с теткой].»

Двусмысленная игра обнажается, а тем самым и продолжается, и подрывается — в заключительном абзаце, где бунинский рассказчик, доведя тему слияния двух душ, «авторского персонажа» и героини, до предела, сам все-таки отмежевывается от своего alter ego.

«...в глубине души [Ивлев] твердо знает, что никакой разум никогда не убедит его, будто нет и не было в мире этой черноглазой племянницы и *будто так и не узнает* она, каким мучительным и счастливым воспоминанием — их общим [выделено у Бунина. — А. Ж.] воспоминанием — одержим он весь день».

Заметим, что графически выделенное Буниным слово «общим», одно из последних в рассказе, венчает выписанную выше длинную

серию эмоций, как бы разделяемых Ивлевым с «племянницей». Причем «общими» объявляются теперь уже не только воспоминания о прошлом, но и какие-то совсем уже фантастические контакты в будущем.

4

Каким же образом Бунину удается натурализовать — сделать органической, убедительной, проглатываемой читателем без возражений — всю эту вызывающе неправдоподобную конструкцию и прежде всего выдачу повествовательных и любовных фантазий Ивлева за реальность? На ряд приемов мы уже указали, в частности на работу с некоторыми готовыми литературными ситуациями и клише. К ним следует добавить опору на комплекс балладных и святочных мотивов, позволяющих сочетать повествование о якобы реальных событиях с лирической интонацией и элементами фантастики, задаваемой уже самим названием рассказа, взятым из зачина русских сказок<sup>17</sup>.

Незримость/воображаемость присутствия Ивлева в перипетиях сюжета напоминает об аналогичной двойственности фигуры Лесного царя в одноименной балладе Гёте, а его более непосредственное участие — о таких волшебных персонажах, как Черномор, похищающий Людмилу именно со свадьбы. Разумеется, Ивлев рисует себя скорее не злодеем-похитителем, а рыцарственным спасителем хрестоматийной *damsel in distress* («девы в беде»), то есть лишь отчасти Черномором<sup>18</sup>, преимущественно же Русланом. Для этого Ивлев и вводит еще один готовый мотив — принуждения девы к нежеланному браку, незаметно развивая потенциал именованного жениха в телеграмме по имени-отчеству — как, возможно, более старшего из двоих, особенно по сравнению с «племянницей», представительницей более младшего поколения. Ипостась Черномора может служить делу и еще одним способом: ведь он не только незрим (благодаря своей шапке), но и сексуально немощен, что делает его в этом отношении безопасным для Людмилы, ср. слова Финна:

...тебе ужасна  
Любовь седого колдуна;  
Спокойся, знай: она напрасна  
И юной деве *не страшна*.  
Он звезды сводит с небосклона.

Он свистнет — задрожит луна;  
Но против времени закона  
Его наука *не сильна*.  
Ревнивый, трепетный хранитель  
Замков безжалостных дверей,  
Он только *немогущий* мучитель  
Прелестной пленницы своей.  
Вокруг нее он молча бродит,  
Клянёт жестокий жребий свой.

(Пушкин. «Руслан и Людмила», I)

Чисто платонической остается и связь Ивлева с героиней.

На атмосферу святочного гадания и святочного рассказа бунинский текст опирается также по линии традиционной открытости девушки, пытающейся нагадать себе жениха, к вторжению волшебных сил, обещающих явление суженого в виде призрака, — ср. выше серию предикатов восприятия, общих у племянницы с Ивлевым, в особенности такие, как «выжидательно» и «давно предчувствовалось». Еще один релевантный святочный мотив — оставление призраком каких-то доказательств своего посещения (чаще всего — сабли)<sup>19</sup>. Физических улик Ивлев в доме племянницы не оставляет, но на неистребимости памяти о якобы имевшем место свидании настаивает, более того, убежден, что предстоят дальнейшие мистические контакты. В этом он следует романтической традиции, отрафлексированной уже Пушкиным в образе Ленского, который «верил, что душа родная // Соединиться с ним должна...», а более непосредственно восходит к «Сну» Лермонтова, где лирическому герою снится героиня, которой, в свою очередь, снится он. Некая онейрическая аура ощущается и в рассказе «В некотором царстве», подспудно способствуя натурализации вымыслов, но прямых указаний на засыпание Ивлева в начале и пробуждение в конце текст рассказа не содержит<sup>20</sup>.

На словесном уровне к балладной традиции отсылает характерный оборот: «И нет уже ни..., ни..., есть только...», которым вводится повествовательный перескок от устранения тетки к свиданию с племянницей наедине. Ср., например, серию переходов к новым, часто финальным, ситуациям в балладах Жуковского.

*Вот* примчались... и вмиг // Из очей пропали: // Кони, сани и жёних // *Будто не бывали*. // Одинокая, впотьмах, // *Брошена* от друга, // В страшных девица местах; // *Вкруг метель и вьюга* («Светлана»).

*И миг...* дитя, челнок, пловец *незримы*; // *В руках его* мертвец:  
Эдвинов труп, холодный, недвижимый, // Тяжелый, как свинец. // Утихло все — и небеса и волны: // *Исчез* в водах Варвик («Варвик»).

Умолкла... мать зовет Эльвину... // Эльвины *больше нет* («Эльвина и Эдвин»).

*И нет уж* Минваны... («Эолова арфа»).

*И вдруг уж нет дороги им* («Вадим»).

*Есть* монахиня в древних Драйбургских стенах: // И грустна и на свет не глядит; *Есть* в Мельрозской обители мрачный монах: И дичится людей и молчит. // Сей монах молчаливый и мрачный — кто он? // Та монахиня — кто же она? // То убийца, суровый Смальгольмский барон; // То его молодая жена («Замок Смальгольм, или Иванов вечер»).

Приходит, уходит волна быстротечно: // *А юноши нет и не будет* уж вечно («Кубок»).

Эта формула была чутко уловлена младшим современником Бунина Ходасевичем, ср. финальное преображение ситуации в его написанной сравнительно незадолго до бунинского рассказа «Балладе» (1921) и написанном вскоре после него «Перед зеркалом» (1924):

И в плавный, вращательный танец // Вся комната мерно идет, // И кто-то тяжелую лиру // Мне в руки сквозь ветер дает. // *И нет* штукатурного неба // И солнца в шестнадцать свечей: // На гладкие черные скалы // Стопы опирает — Орфей.

*И* Виргилия *нет* за плечами, — // *Только есть* одиночество — в раме // Говорящего правду стекла.

## 5

Бегло очерченные выше повествовательные эффекты рассказа делают его одним из наиболее смелых экспериментов Бунина.

Так, ироническое использование литературных клише в создании образа «авторского персонажа» приводит на мысль приемы бабелевских «Справки» / «Моего первого гонорара», а размывание границ между внешним рассказчиком, вставным «авторским персонажем» и героиней предвосхищает технику «Аксолотля» Хулио Кортасара (1956)<sup>21</sup>, где по ходу повествования «авторское я» чудесным образом перетекает от человека, наблюдающего за аксолотлями сквозь стекло аквариума, к аксолотлю, наблюдающему за этим человеком через то же стекло, но уже изнутри.

Поразительная (как и в этих текстах) краткость — поистине «телеграфность» — повествования в рассказе «В некотором царстве» обеспечивается плотностью мотивных взаимоналожений, импрессионистической скорописью нарратива, техникой «пропущенных звеньев» (Мандельштам) и «пастернаковским» смазыванием субъектно-объектных границ.

Опора на русскую романтическую традицию придает этому новаторству органичность, характерную для Бунина, отрицавшего программный модернизм своих современников, но на деле писавшего по-новому. Так, игра с временными сдвигами и точками зрения, отмечавшаяся, например, в «Легком дыхании»<sup>22</sup>, напрягается в нашем рассказе до предела, как и втягивание персонажа повествовательной рамки в любовь между героями обрамляемого сюжета по принципу имитационного желания, которое, по сравнению с «Грамматикой любви», тоже достигает максимума: «авторский персонаж» расстраивает назначенную уже свадьбу героев, устраняет ее организатора (тетку), а там и жениха, с тем чтобы мысленно занять его место, а впрочем, устранить и самому, удовольствовавшись миром платонических фантазий.

Рассказ и сегодня читается как захватывающе современный.

Но, помеченный 1923 годом, он несет в себе сокровенные черты времени написания — сильнейший ностальгический заряд. В тексте на это указывает лишь одна фраза — признание, проскальзывающее в последнем абзаце и даже не от имени автора:

«И влюбленность эта во сто крат острее даже всего того, что он когда-либо испытывал в пору самой ранней молодости».

Это подчеркивание временной дистанции между описанными в рассказе переживаниями Ивлева и его, как выясняется, далекой молодостью служило для современного Бунину читателя-эмигранта дополнительным сигналом к и без того напрашивавшемуся восприятию рассказа как ламентации об ушедшей в прошлое дореволюционной России. При таком прочтении особо острый смысл обретала способность героя-импровизатора мгновенно перенестись в далекую во всех отношениях, типично русскую местность и, что еще важнее, силой творческого воображения — увы, только воображения — решительно переменить ход событий желанным образом. На преодоление хронотопического разрыва между действием рассказа и обстоятельствами его написания/опубликования рабо-

тал даже контраст предельно «зимнего» сюжета с сугубо летней авторской пометой, завершающей текст: «Приморские Альпы. 12 июля 1923». Противопоставление теперешней, эмигрантской, ситуации далекой российской дано сугубо под сурдинку — в отличие, например, от последовательно драматизированного столкновения ностальгии постаревшего эмигранта-рассказчика «Руси» (1942) по давней любви к заглавной героине с ревниво-саркастическими ремарками его теперешней жены.

И последнее замечание, в слегка гипотетическом ключе. Помимо имени авторского персонажа, Ивлева, единственное собственное имя в рассказе — Иван Сергеевич, в русской литературной традиции естественно ассоциирующееся с Тургеневым. Бунину часто считали учеником и продолжателем Тургенева: их, помимо имени Иван, объединяла принадлежность к старому дворянству, долгая жизнь за границей (преимущественно во Франции), лиризм стиля, любовь к описаниям природы (особенно среднерусской, родной для обоих) и ряд других общих черт. Эти сродство могло подсказать Бунину обращение именно к такому имени для старшего двойника главного авторского персонажа. Тем более что на роль несчастного соперника в любви Тургенев, — с его пожизненно проблематичной (не исключено, что платонической) любовью к Полине Виардо и непременными любовными и семейными неудачами его героев, — очень и очень годился. Так что в более обобщенной перспективе, где «племянница» символически представляет не только Россию, но и русскую словесность, вымечтанная победа Ивлева над соперником может читаться и как полупрозрачная заявка на литературное первенство, не знающее «какого-то Ивана Сергеевича»<sup>23</sup>.

## II

---





## Искусство приспособления

— ...если вопрос стоит так — или героическое сопротивление фашизму, или ты сливаешься с ним... это морально обезоруживает человека. Были и такие... которые сначала проклинали наше примиренчество, а потом махнули рукой и стали делать карьеру. Нет, порядочность — великая вещь.

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

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

*Фазиль Искандер. Летним днем*

## О гибридах

Передо мной обертка от печенья «Октябрь, Oktobris» производства рижской фабрики «17 июня», купленного четверть века тому назад\* за 30 копеек. Печенье («Состав: мука в/с, сахар, жир, яйца, молоко») не оставило по себе особых воспоминаний, а в обертке я сразу почувствовал что-то примечательное, сохранил ее и имею возможность анализировать<sup>1</sup>. На светло-желтом фоне — кривой полет разноцветных листьев: красных кленовых, зеленых дубовых, белых березовых... темно-коричневым цветом — крупная надпись «Октябрь» на двух языках и мельче — данные о фабрике, цене, весе, составе и т. п.; на одном из кленовых листьев — желтыми буквами слово «печенье», на другом — его латышский эквивалент — «serūmi».

В западной аудитории демонстрация этой красочной обертки неизменно вызывает радостное удивление, что, оказывается, в СССР так высока культура коммерческого дизайна, который к тому же практически независим от рекламируемого продукта. Орна-

---

\* Статья написана в 1985 г.

мент из листьев, взятых в цветовой гамме четырех сезонов и озаглавленный именем осеннего месяца, наивно прочитывается в духе Брейгеля, Вивальди и Чайковского — как очередная вариация на тему времен года. Приходится объяснять, что в реальном культурно-историческом контексте дело обстояло сложнее. Рекламировались не столько торговые изделия, сколько идеологическая догма, октябрь — месяц большевистской революции, а ее символ — красный флаг, вот зачем здесь кленовые листья (алые, какими они не бывают даже осенью) и зачем они всячески выделены.

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

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

Что такое искусство? Философы, искусствоведы и сами художники предложили множество различных определений, не обязательно исключаящих друг друга. Искусство — способ бегства от жизни (романтизм), приготовления к смерти (Пастернак о Шопене) и ее преодоления (Гораций — Державин — Пушкин: «...и тленья убежит»). Но оно и способ познания действительности — «зеркало, с которым идешь по большой дороге» (Стендаль), «увеличивающее стекло» (Маяковский), воплощение абстрактного в конкретном (Гегель), мышление в образах (Белинский) и средство типизации (Энгельс — кн. Д. Святополк-Мирский — Г. М. Маленков). Кроме того, это эффективный психологический инструмент — способ

очищения страстей (Аристотель), освежения мировосприятия (Шкловский), усиления эмоций (Эйзенштейн) и изживания неврозов (Фрейд); и, разумеется, орудие социальное — способ критики общества и смягчения нравов (критический реализм, нравоучительные жанры), «часть общепартийного дела» (Ленин).

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

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

К нашей скромной помеси листа с флагом из древности тянется длинная цепь вполне престижных гибридов. Кентавр (человек + лошадь; вспомним также гуингнмов Свифта), Пегас (лошадь + крылья вдохновения), андрогин (мужчина + женщина), двуликий Янус, чудовище Франкенштейна (искусственное + живое), царевна-лягушка, гадкий утенок, Квазимодо (прекрасные уроды), шут Лира и Дон Кихот (мудрые идиоты), лишние люди (ненужные ценные личности), Шариков (человек-животное), Воланд (дьявол — носитель справедливости), Чонкин (дурак-герой)... В одних случаях гибридизация носит зримо физический характер, в других — более или менее невидимые швы проходят в душах персонажей.

Но, так или иначе, вся эта разнообразная техника скрещивания вызвана к жизни постоянно предъявляемым искусству заказом на медиацию.

Традиционным представлениям об искусстве вторят в этом смысле более новые, в частности учение М. М. Бахтина о диалогизме литературы и психоаналитическая теория искусства. Согласно Бахтину, мир романа (вершинным образцом которого является поэт Достоевского) есть полифония множества непримиримых голосов рассказчика и героев. По Фрейд, искусство — одна из форм одновременного проявления и сокрытия мучительных комплексов. В искусстве (как и, скажем, в сновидениях) жизненно важный душевный материал, подавляемый внутренней цензурой (термин Фрейда), которая представляет в психике индивида общественное сознание, находит себе сложным образом трансформированное выражение. Агрессивные, сексуальные и другие социально опасные устремления выражаются в сублимированной, облагороженной форме, то есть одновременно искажаются и реализуются, чем и достигается компромисс между подсознанием и цензурой.

### Гибриды и генеральная линия

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

Определенная доза «примиренчества» налицо даже в каноне соцреалистического романа. Как показала американская исследовательница соцреализма К. Кларк (*Кларк 1981*, с. 3–24), этот канон представляет собой не просто продиктованную литературе волю властей, а продукт сложного взаимодействия ряда составляющих. Соцреализм — гибридный плод марксистской идеологии, оригинально преломленной русским контекстом (с его конфликтом между западничеством и славянофильством, интеллигенцией и «почвой»), плюс сталинской партийной линии, плюс стилистики газетно-документального освещения гражданской войны и со-

циалистической стройки, плюс революционно-демократической и народнической традиции (во главе с «Что делать?» Чернышевского), плюс европейского романа воспитания и даже древнерусской житийной образности.

Равнодействующей этих сил, при решающем влиянии государственной указки, оказался литературный ритуал своего рода инициации, то есть посвящения, приобщения несознательного «человека вообще» к таинствам сознательной партийности. Таков смысл пути, проходимого Павлом Власовым и его матерью, героем «Цемент» Глебом Чумаловым, народной массой в «Железном потоке» и другими героями соцреализма. К. Кларк выявляет строительные блоки типового сюжета советского романа: прибытие героя на ввалившийся в несознательность завод — постановка задачи ускорения темпов — мобилизация масс — бюрократические препятствия — встречи с партийным руководителем и т. п. И каждый из блоков оказывается ареной борьбы, взаимодействия и примирения 'стихийности' и 'сознательности'.

Неоднородным оказывается соцреализм и исторически. Его канон задается в 1930-е годы, объединяя задним числом такие разные произведения, как житийная «Мать», военно-коммунистический «Цемент», индивидуалистический «Тихий Дон». А далее, в 1940-е годы, этот канон меняется вместе с новыми задачами медиации; его положительные герои стареют, солиднее, у них (и их авторов) обнаруживается привязанность к комфорту, смягчается их моральный пуританизм, терпимыми оказываются незаконные любовные связи. Тем самым уже в недрах сталинского романа зреет атмосфера оттепели. То есть литература соцреализма в эти годы пытается, правда в очень скромном масштабе, выполнять типичную для нее в нормальных условиях роль общественного барометра — ищет форм компромисса между официальной догмой и интересами нового советского «среднего класса»<sup>2</sup>.

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

и возникающие здесь гибриды (хотя этнографически, для изучения советской обрядности, материал это ценнейший).

На другом конце официально допустимого идейного спектра располагалось искусство конспиративного обхода цензуры. Так, Искандер в рассказе «Летним днем» (1969) переносит столкновение своего свободомыслящего ученого с тайной полицией на почву нацистского рейха. А вот как Солженицын в своем подцензурном «Случае на станции Кочетовка» (1963) мотивирует арест невинного интеллигента Тверитинова типичным соцреалистическим героем лейтенантом Зотовым. Развязка рассказа строится на том, что Тверитинов не знает (в 1941 году!) нового названия Царицына; в результате, хотя Сталин в сюжете никак не фигурирует, приступ шпиономании вдохновляется в буквальном смысле его именем. В таких случаях гибридизация затрагивает не столько идеологию (идеология у обоих авторов явно антисталинская), сколько эзоповскую технику внешней маскировки: мишень и очерчена, и даже в каком-то смысле названа, но не впрямую<sup>3</sup>.

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

## «Воображаемый пролетарский писатель»

Зощенко, самый популярный беллетрист 1920-х годов, заставивший хохотать даже утомленных литературой наборщиков, а ныне по праву занявший место в историях советской литературы, оказался крепким орешком для литературоведческого осмысления. Забавный сочинитель, да, но серьезная ли это литература? Не уйдут ли его фельетоны в прошлое вместе с их основной сценой действия — коммунальной квартирой? Не слишком ли мелка вся эта благонамеренная борьба за лучшее обслуживание в советской бане, больнице, фотографии? И потом, у него плохой язык?! Да нет, плохой язык — это нарочно, это сатира на бескультурие, на мурло мещанина, это язык его отрицательных персонажей. Но где же его положительные герои и его собственный, «правильный» язык? Нет, он сам мещанин, скрытый враг, и ему не место в советской литературе! Ждановская ругань, разумеется, повышает идеологические акции Зощенко (и Ахматовой) в наших сегодняшних глазах, и все же вряд ли следует довериться ей одной.

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

В 1920-е годы целая плеяда будущих классиков — Булгаков, Зощенко, Ильф и Петров, Олеша — кормилась фельетонной обработкой рабкоровских писем. Подходили они к этому по-разному<sup>6</sup>. Если Булгаков сознательно халтурил, четко отделяя «Гудок» от звуков сладких и молитв, то Зощенко отдавался «Красной газете» всерьез, угадывая возможности переплавки полуграмотного материала в нащупываемую им сказовую маску. Но только ли маску? Зощенко не любил «возвышенной» литературы от Тургенева до символистов, вернее, относился к этому наследию очень подозрительно. Он считал (боялся? вынужден был признать?), что старая

идеалистическая культура исчерпала себя, кончилась, хотя и пытается делать вид, что в 1917 году «в стране ничего не случилось». Поэтому сам он старался писать по-иному, «проще». Разумеется, в этом он был частью широкого художественного движения, объединявшего на самых разных основаниях футуристов, примитивистов, пролетарских писателей и некоторые другие направления. Нас это, однако, интересует в более узком плане — для понимания того, что же такое медиация по-зощенковски.

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

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

Гибрид этот очень удачный, органично сросшийся, нерасторжимый. Если бы Зошенко представил своего героя/рассказчика лицемерным краснобаем, цинично проповедующим разумное, доброе, советское, а на деле предающимся хищениям социалистической собственности, то мы бы получили тот или иной оттенок советской, а то и антисоветской сатиры (в диапазоне от Маяковского до Булгакова и далее Аверченко), но не курьезную зощенковскую повесть<sup>7</sup>. С одной стороны, он эгоистичен, грязен, некультурен, приземленно материалистичен, у него плохой язык, он не верит ни во что возвышенное, идеальное, утонченное, всех и вся подозревает в жульничестве, которое в глубине души считает нормой, он склочник, драчун, вор. Однако этим отрицательным чертам нахо-



дятся извинения. Эгоизм свойствен человеку, особенно когда ему приходится жить в условиях, которые не радуют. Возвышенные слова обманчивы — вспомним претензии Зощенко к старой литературе. К тому же его герой не аристократ, а человек простой, бедный, необразованный — одним словом, пролетарий, и, как водится в советской литературе, он еще исправится.

Конечно, он исправится, ибо, с другой стороны, он — рупор всех самых ураганных идей, советских и общечеловеческих. Он считает, что дети нам наша смена, что на транспорте должно быть идеальное взаимодействие колесьев, а с пьянством следует бороться, что надпись «Выдача трупов с 3-х до 4-х» унижает достоинство больных, что нужно развивать физкультуру, литературу, театр, электрификацию, телефон, авиацию и прочее, о чем и твердит в постоянно перебивающих повествование «философских» отступлениях.

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

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

Возникает непроницаемая маска, понятная и загадочная, близкая и отталкивающая, сатира на мурло и само мурло одновременно — уникальный вклад Зощенко в галерею литературных обра-

зов. Перед нами гибрид грязного, но симпатичного животного с идеальным, но примитивным коммунистом, скрепленный зощенковским недоверием к возвышенным абстракциям. В его составе скотское начало предстает смешным, но и привлекательным, а идеально-коммунистическое и провозглашается, и компрометируется, гибрид же в целом играет всеми этими красками. Общее впечатление такое, как если бы за перо взялся булгаковский Шариков, уполномоченный по истреблению котов и в то же время критик переписки Энгельса с Каутским, — и нравился бы нам!<sup>8</sup>

### Конформизм или метаконформизм?

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

Обсуждение вопроса о том, «что в действительности думали» Ильф и Петров, может идти по линии биографических разысканий. Мнение, будто они были «насквозь советскими» людьми 1930-х годов, получило детальное опровержение в специальном исследовании<sup>9</sup>, со страниц которого встает образ двух порядочных

людей, скептических свидетелей своей эпохи. И все-таки, как же в их романах обстоит дело с приспособлением к режиму?

Прежде всего само слово «приспособление» очень уместно, ибо именно оргией социальной мимикрии<sup>10</sup> и определяется мир этих двух романов. Они густо населены такими персонажами, как бывший князь, а ныне трудящийся Востока; бывший городской, который теперь музыкальный критик; псевдодети лейтенанта Шмидта; общественник Скумбриевич из фирмы «Скумбриевич и сын»; подпольный миллионер — серый советский мышонок, смешивающийся с толпой людей в противогазах; поэт, адаптирующий своего «Гаврилу» к профилю всех мыслимых социальных заказчиков, и т. д. и т. п.

Из этого фона выступает фигура суперхамелеона, мгновенно приспособляющегося к любой ситуации, чтобы снять с нее сливки и тому подобную сметану, будь то автопробег, выезд писателей на открытие магистрали, шахматные амбиции или оппозиционные настроения провинциалов, шумиха вокруг имени Шмидта или мечта отставного чиновника о том, чтобы увидеть наконец не советский, а монархический сон<sup>11</sup>. Чтобы в единоборстве с Корейко слиться с бодрой массой совслужащих, Бендер даже открывает собственную контору — пародию на настоящее советское учреждение, которая, кстати, получает высшую апробацию, когда она всерьез присваивается государством.

Остап именно пародирует окружающее — он не ограничивается тупо каким-то одним способом адаптации, а с артистизмом, иронично, свободно примеряет все возможные маски, сталкивает, использует и высмеивает все возможные клише, как дореволюционные, так и советские, объединяясь в этом со своими авторами<sup>12</sup>. (Особенно наглядно это отождествление проявляется в откровенно металитературных упражнениях Бендера, например в составлении им универсальной порождающей модели советского искусства — «Торжественного комплекта».) Налицо, таким образом, отмежевание Ильфа и Петрова и их героя от официально-советской ангажированности и попытка занять некую независимую позицию. И хотя независимость эта очень своеобразна — проявляется она в искусстве супермимикрии, — игнорировать ее не следует.

Кого представляет Остап? Он сторонник частной инициативы — «миллионер-одиночка»; западник — хрустальной мечтой его детства является Рио-де-Жанейро; интеллигент и художественная

натура — недаром он образованнее, умнее и артистичнее всех остальных персонажей. Но он же — рядовой потребитель, замученный советским сервисом (пиво только для членов профсоюза, штатов нет). Одним словом, Остап — это попавший под пресс тоталитарности и конформизма яркий образец нормального, то есть «буржуазного», индивидуализма в лучшем смысле слова.

Лучшем? Лучшем и худшем одновременно, ибо приспособляться приходится не только Остапу, но и его создателям. Поэтому он представлен современным Чичиковым, жуликом, выброшен из «настоящей жизни» (официального автопробега, литерного поезда, дружбы с комсомольцами), общается с недоразвитыми отщепенцами, теряет любимую девушку, надежду на бегство за границу, да и самый миллион. В то же время он честен (чит уголовный кодекс), добр и отечески заботлив по отношению к своим компаньонам, в сущности, безразличен к материальному богатству (он бескорыстно любит деньги и является идейным борцом за денежные знаки — своего рода искателем святого Грааля) и романтически устремлен в прекрасную даль. Этим, а также первоклассным чувством юмора, которым с ним щедро поделились авторы, как и естественной привлекательностью его индивидуалистической программы, и объясняется то, что он был кумиром нескольких поколений советских читателей.

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

У Остапа почтенная родословная. Чтобы придать своему гибриду живучесть, авторы скрестили пикаро плутовского романа, остроумных жуликов О'Генри и одесского «короля» Беню Крика с благородным графом Монте-Кристо, лишним человеком русской литературы (не такова ли «онегинская» история его отношений

с Зосей и общая отчужденность от истеблишмента?), сыщиком-интеллектуалом Шерлоком Холмсом и демоническим философом-провокатором Хулио Хуренито. Так был выведен двойник будущего Воланда<sup>13</sup> и сводный брат лукаво противостоящего государству Швейка.

Кстати, о демонологии — не будем делать из Остапа ангела. В одном с его оппонентами справа и слева можно согласиться: и от его поведения, и от его жизненных планов, и от его философии действительно веет циничным холодком («Я вас последний раз спрашиваю — служить будете?»; «Рио-де-Жанейро — хрустальная мечта моего детства, не касайтесь ее своими грязными лапами»; «Мне вы больше не нужны. А вот государство, наверно, вами скоро заинтересуется»). Холодок этот не случаен; он — естественное проявление индивидуализма и артистизма и оборотная сторона того амбивалентного, обоюдоострого смеха, который одновременно притягивает и отталкивает самых разных читателей.

## Поэтика конвергенции

Художественная реабилитация западного индивидуализма была подхвачена и развита молодежной прозой, и в первую очередь Аксеновым, в неонэповской атмосфере оттепели. В духе внезапно оживших надежд на классовый мир и социализм с человеческим лицом Аксенов населил свои произведения гибридами советского с западным: модерновыми мальчиками, вырастающими в отличных коллег и вообще полезных членов общества; Ваней-золотишником, чуть обедневшим, но необходимым в качестве идеальной мечты о материальном процветании; привлекательными капиталистами вроде скотопромышленника Сиракузерса, завалившего маленькую беззащитную Халигалию бифштексами и жульенами из дичи; и симпатичными солдафонами (военный моряк Шустиков Глеб) и доносчиками (старик Моченкин), а то и влюбленными в Запад или просто ищущими гэбистами (Марлен Михайлович в «Острове Крыме», Вовка Сканцин в «Скажи „изюм“»).

Разыгрывая «эстонский вариант» социализма, Аксенов создал своего рода литературный эквивалент конвергенции двух систем. Его проза — это бесконечный карнавал, в котором на почве «американской мечты» о сочетании российского благородства с западным

конsumerизмом безмятежно перепутываются и превращаются друг в друга агенты ЦРУ и КГБ, западные и советские интеллектуалы, капиталисты и советские начальники, аристократы, проститутки, комсомолки, диссиденты и приспособленцы. И даже когда в фокусе — конфликт, как в рассказе «Победа» (1965), его оптимистическое разрешение наступает само, «логично, как баховская кода», а точнее, по мановению волшебной модернистской палочки.

Поскольку содержательная суть аксеновской медиации более или менее ясна, присмотримся на материале той же «Победы» к ее эстетической стороне. Шахматный поединок в вагоне поезда между молчаливым и интеллигентным гроссмейстером и настырным любителем — простым советским хамом Г. О., символизирующий их противостояние в жизни и культуре, заканчивается «победой» обоих. Гроссмейстер молча ставит мат Г. О., который, не заметив этого, сам объявляет мат; гроссмейстер признает себя побежденным, что и удостоверяет выдачей Г. О. фантастического золотого жетона из заготовленных на подобные случаи запасов.

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

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

Обратим внимание опять-таки не только на сходство, но и на различия. У Набокова этот финал окончательно отделяет героя от окружающей его абсурдной реальности: «реальный» мир развали-

ваются, как старая декорация, а Цинциннат воссоединяется с «сущностями, подобными ему» (то ли ангелами, то ли платоновскими сущностями, то ли по-настоящему живыми людьми). Еще решительнее это разделение в «Защите Лужина» — герой гибнет, а враждебный ему мир остается. У Аксенова, напротив, финал примиряет в рамках некой единой условной реальности героя и его оппонента, остающихся каждый при своей «победе».

Оба отличия Аксенова от классика русского модернизма знаменательным образом имеют нечто общее — жизнеутверждающий характер, ориентацию на полноту реальности, веру в пусть условное, но гармоничное сопряжение далековатых начал. В содержательном плане это и есть тот гибрид советского и западного, о котором мы уже говорили. Как оказывается, в стилистическом плане ему вторит гибрид полнокровного — полусоветского, полкуковбойского — оптимизма с модернизмом, то есть с литературной техникой, соответствующей скорее разорванному, дуалистическому, экзистенциалистскому жизнеощущению. Мир раннего, голубого и розового, Аксенова — это «оптимистическая модерния», где стоит вечная оттепель<sup>14</sup>.

### «Исторический компромисс»

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

С одной стороны, несомненно присутствие так называемой революционной и военно-патриотической темы. Окуджава — бард той единственной, гражданской, он снова присягает комиссарам, его герои — комсомолочки и советские солдаты (Леньки Королевы), а враги — «мессершмиты»; он молится на знакомый школьный иконостас из Пушкина и Лермонтова; в его лексике — дежурные надежда на будущее, мозолистые плечи, промасленные спецовочки, возьмемся за руки, переделать мир, барабан, труба, выхватывание сабли, бессребреничество, презрение к прибыли и убыли...

С другой стороны, Окуджава развивает мотивы прямо противоположные: пацифизм («Песенка американского солдата»; изображение войны в духе плача по жертвам; «О, когда б только эти

войска!..», то есть армия влюбленных); ностальгию по дореволюционному прошлому (юнкерам, князьям, прекрасным дамам, конным экипажам, последнему трамваю, старым названиям улиц); обогашение привычного пантеона Моцартом, Бахом, Вийоном, а там и зеленоглазым Богом; печальные ноты тяжести жизни, неуют, боли, бедности, тихости, слабости, отчаяния, жертвенности и смерти — набор, далекий от бравурной официальщины.

В чем же суть основного конфликта и компромисса, какой тайный нерв обеспечивает единство поэтического облика Окуджавы? Поэт и надеется, и отчаивается, но знает, что надо верить, не оставлять надежды, особенно когда надежды нет. Он призывает взглянуться и увидеть и в то же время не обращать внимания, ибо не в этом дело — дело в чем-то высшем. Он хватается за саблю, но уверен, что падет — падет, но воскреснет. Он уповает на любовь, дружбу и взаимопомощь, но главное — на покровительство всемогущих Пушкина, судьбы, Бога, и потому его любимые слова и жесты — это прощение, просьба, мольба, молитва, в ноженьки валиться, Боже, дай всем понемногу и не забудь про меня. Сквозь все эти молитвы явственно проступает общий элемент — христианский. К нему же восходит и весь минорно-жертвенно-пацифистский комплекс, противостоящий у Окуджавы официальному.

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

Образуется странный сплав советского с христианским. Вот каким видится Окуджаве подлинный поэт:

Как прекрасно — упасть, и погибнуть в бою,  
и воскреснуть, поднявшись с земли!  
И, срывая очки, как винтовку — с плеча,  
и уже позабыв о себе,  
прокричать про любовь навсегда, сгоряча,  
прямо в рожу орущей толпе!..

*(«Грибоедов в Цинандали»)*



Тут и ненавистная рожа противника, которая, так сказать, просит кирпича, то есть винтовки, и ведет к героической гибели в бою; и очки либерального интеллигента, беспомощного перед толпой и насилием; и христианская готовность возлюбить своих распинателей и уверенность в воскресении; и скрепляющая эти разнородные установки самоотверженность героя; и его характерный 'начинательный' жест (срывание очков/винтовки) — оптимистический и безнадежный одновременно.

Окуджаве удалось перекинуть мост от коммунистических идеалов ранней советской поэзии через пацифистские настроения хрущевской эпохи к нарождавшейся в недрах «застойного» общества христианской этике и новой религиозности. Тем самым он предстал как пророк того «исторического компромисса» между коммунизмом и церковью, надежды на который периодически оживают то в Италии, то в Польше, то в Латинской Америке, а с недавних пор и в Советском Союзе. Окуджаву сыграл роль своего рода «Солидарности», роль, которую он долгое время и в самых трудных обстоятельствах разыгрывал в театре одного актера перед молчаливо сочувствовавшим большинством<sup>15</sup>.

## Медиация или приспособленчество?

Мы бегло осмотрели четыре любопытных гибрида: коммунистического идеала — с его полуживотным носителем; яркого творческого индивида — с партийным взглядом на него как на изгоя; западничества и модернизма — со здоровым советским оптимизмом; и, наконец, революционной героики — с христианской жертвенностью. Каждый из авторов нашел свой угол зрения на официальную догму и сумел привить к ней нечто идеологически отличное, создав причудливо переливающийся сплав. В результате авторы предстали обаятельными хамелеонами, не поддающимися однозначному идеологическому «разъяснению», как выражались в 1920-е годы. Обаятельными не только потому, что «здорово написано», но и потому, что сотворенные ими гибриды в буквальном смысле примиряют читателя с жизнью — советской жизнью. Хорошо ли это? Где кончается Бенья и где начинается полиция, где кончается медиация и начинается приспособленчество? Этот вопрос возвращает нас к эпиграфу.

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

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

Эта оговорка тем актуальнее, что анализ гибридов, выросших на далеко не нейтральной полосе советской литературы, легко может разбередить незажившие политические раны. Хорошо еще, когда он нацелен на выявление в любимых гибридах их 'либераль-

ного' компонента. А что, если анализ, напротив, обнажит 'приспособленчество' и 'сталинизм' там, где нам не особенно хотелось бы их увидеть? В лучшем случае это может быть воспринято как несправедливый поклеп, а в худшем — как справедливый, но тем более гнусный донос на и без того достаточно вынесших мучеников литературно-политического процесса. Кратко остановимся на двух примерах.

## Приятие упряжи

\* \* \*

Мне хочется домой, в огромность  
Квартиры, наводящей грусть.  
Войду, сниму пальто, опомнюсь,  
Огнями улиц озарюсь.

Перегородок тонкоробость  
Пройду насквозь, пройду, как свет.  
Пройду, как образ входит в образ  
И как предмет сечет предмет.

Пускай пожизненность задачи,  
Врастающей в заветы дней,  
Зовется жизнью сидячей, —  
И по такой, грущу по ней.

Опять знакомостью напева  
Пахнут деревья и дома,  
Опять направо и налево  
Пойдет хозяйничать зима.

Опять к обеду на прогулке  
Наступит темень, просто страсть.  
Опять научит переулки  
Охулки на руки не класть.

Опять повалят с неба взятки,  
Опять укроет к утру вихрь  
Осин подследственных десятки  
Сукном сугробов снеговых.

Опять опавшей сердца мышцей  
Услышу и вложу в слова,

Как ты ползешь и как дымишься,  
Встаешь и строишься, Москва.

И я приму тебя, как упряжь,  
Тех ради будущих безумств,  
Что ты, как стих, меня зазубришь,  
Как быль, запомнишь наизусть.

*(Пастернак. «Волны», 3; 1931)*

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

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

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

В пространственном плане аналогичная инерция создается постоянным приравниванием 'просторного' — 'тесному' и наоборот: «огромность», но всего лишь «квартиры»; «тонкоробость перегородок», проходимых насквозь, но лишь в поэтическом воображении; сидячая жизнь, но растающая в будущее; пейзаж, разворачи-

вающийся «на прогулке», но тут же укрываемый теменью и сукном сугробов; так исподволь обеспечивается привыкание к тесноте упряжи, сулящей овладение широкими горизонтами.

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

Все эти оруэлловские уравнения («неприятное = любимое», «тесное = просторное», «старое = новое») доказываются не грубо-цинично, а с большой художественной силой, естественностью и тонкостью, которым нельзя даже приблизительно отдать должное в схематичном резюме<sup>16</sup>. Органичность решения темы проявляется, в частности, в опоре на типично пастернаковские мотивы, воплощающие образ мира как единства малого и большого, прошлого и будущего, дома и внешнего мира, абстракций и повседневного быта. Иными словами, как показывает глубинный анализ, стихотворение представляет собой еще один — и блестящий! — гибрид интересующего нас типа.

## Сталин вчера и сегодня

Среди стихов и песен Окуджавы, циркулировавших в последние годы «застоя» и опубликованных лишь в пору гласности<sup>17</sup>, есть интересный этюд на сталинскую тему — «Арбатское вдохновение». Оно написано в жанре неторопливых размышлений-воспоминаний, напоминающих по тону пушкинские медитативные прогулки (типа «Вновь я посетил...») и аналогичные мандельштамовские. От воспоминаний об арбатском детстве поэт переходит к образу своего немытого, рябого, страшного, но боготворимого соплеменника,

а кончает надеждой на, так сказать, племя младое, незнакомое — на сына, которого нынешний век, хотя он и «не менее жесток», чем сталинский, уже не сможет «облапошить на мякине».

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

И льну душой к заветному Кремлю,  
и усача кремлевского люблю,  
и самого себя люблю за это.

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

Он там сидит, изогнутый в дугу,  
и глину разминает на кругу,  
и проволочку тянет для основы.  
Он лепит — обстоятелен и тих —  
меня, надежды, сверстников моих,  
отечество... И мы на все готовы.

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

Далее поэт возвращается на свою современную позицию, говоря, что «мой страшный век меня почти добил» и что «глина ведь не вечный материал», но напряжение между воскрешенным былым

обожанием и нынешним неприятием остается главным нервом стихотворения. Искусно выдержанное двухголосие, соответствующее общей установке Окуджавы на медиацию, ставит этот образ Сталина в ряд аналогичных кощунственно двоящихся портретов в недавних вещах Синявского-Терца и Саша Соколова — «Спокойной ночи» (1983) и «Палисандрии» (1985). Впрочем, элементы гротескного сочувствия кремлевскому затворнику были уже в солженицынском «Круге первом» (1955–1958), а еще раньше — в устных рассказах Булгакова о Сталине.

\* \* \*

Не исключено, что как полувынужденное, но искреннее приятие сталинизма в 1930-е годы (Пастернак), так и его ретроспективное поэтическое воссоздание в 1980-е (Окуджава) оттолкнул людей, уверенных в собственной непогрешимости (хотя непонятно, откуда бы им взяться в поколениях, прошедших через сталинизм и его последствия). Апология этих и других гибридных образований может идти по ряду взаимосвязанных линий. Как уже было сказано, с эстетической точки зрения следует быть благодарными авторам, предоставившим в наше распоряжение яркие художественные образцы медиации между актуальными для их времени противоположностями. Благодарность эта естественно возникает при чтении и не должна подавляться рассуждениями о политической сомнительности соответствующих компромиссов. К тому же самая двойственность позиций, как мы помним, означает своего рода диалогизм, ценный на фоне авторитарного монологизма официальной литературы. Более того, эстетическая и идеологическая ценность искусства приспособления (как и искусства вообще) не отгорожена непреходимой стеной от ценности познавательной.

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

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

При любом строе искусство создает свою особую, вторую реальность, обогащая таким образом жизнь, помогая ее осмыслению и примирению с ней. Писатели, которым выпало жить в небывалых советских условиях, одарили нас интереснейшими гибридами и этим внесли свою лепту в во всех отношениях трудное и рискованное дело — упражнение нравственных, интеллектуальных и эстетических мускулов нашей непутевой нации. В этой книге, пытаюсь предложить новые прочтения рассматриваемых литературных текстов, мы постоянно интересуемся их идеологическими аспектами. Однако главный акцент — все-таки на литературно-критических и теоретических вопросах — на *художественной* логике того, что мы назвали искусством приспособления.



## Зеркало и зазеркалье: Лев Толстой и Михаил Зощенко

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

Исходя из всего этого, можно было бы, конечно, связать Зощенко с Толстым по принципу контраста, пародии, канонизации младшей ветви, но связь была бы лишь негативной и очень общей — Толстой или, еще лучше, Тургенев<sup>1</sup> как символы «большой» литературы. Но был у Льва Толстого, этой «глыбы», действительно ознаменовавшей новый «шаг вперед в художественном развитии всего человечества» (*Ленин 1969*, с. 24), и такой аспект, который делает связь с Зощенко нетривиальной. Это остранение.

### Опера и правда

Теория остранения была сформулирована Виктором Шкловским в статье «Искусство как прием» (*Шкловский 1929*, с. 7–23) и проиллюстрирована примерами из художественных и публицисти-

ческих текстов Толстого. В частности — описанием оперы через восприятие Наташи Ростовской, которой, «после деревни и в том серьезном настроении, в каком она находилась, все это было дико и удивительно».

«В середине сцены сидели девицы в красных корсажах и белых юбках. Одна, очень толстая, в шелковом белом платье, сидела особо на низкой скамейке, к которой был приклеен сзади зеленый картон. Все они пели что-то. Когда они кончили свою песнь, девица в белом подошла к будочке суфлера... мужчина с голыми ногами стал прыгать очень высоко и семенить ногами. (Мужчина этот был Dupont, получавший шестьдесят тысяч в год за это искусство...)» («Война и мир», II, 5, IX).

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

Вслед за Шкловским присмотримся к театральному эпизоду, на первый взгляд достаточно безобидному. Возможности, заложенные в остранении оперы, Толстой использует не столько в эстетических, сколько в морализаторских целях. На протяжении одной короткой главы он заставляет Наташу перейти от естественного — «деревенского» — непонимания оперы к неохотному подчинению принятым в свете нормам («Должно быть, это так надобно»)<sup>2</sup>, а затем и к полному и радостному приятию: «Наташа уже не находила этого странным. Она с удовольствием...» — и, более того, по-французски, соглашаясь с Элен, признает Дюпора admirable, что и знаменует степень моральной дезориентации, толкающей ее в сети

Анатоля<sup>3</sup>. Глубинная логика этого построения, по сути дела, та же, что и в куда более радикальной «Крейцеровой сонате»: «Почему азартная игра запрещена, а женщины в проституточных, вызывающих чувственность нарядах не запрещены?!»; от французского языка и восхищения оперой всего один шаг до морального падения.

Каков же объект толстовского разоблачительного пафоса? Ленин писал о «срывании всех и всяческих масок» и «условностей», предпринимаемом от имени некоего революционного «подлинного мужика», которого «до этого графа... в литературе не было» (*Ленин 1969*, с. 19, 95)<sup>4</sup>. В переводе на язык семиотики это означает принципиальную антикультульность и антизнаковость позиции Толстого<sup>5</sup>. Условности, так ненавидимые Лениным, Толстым, Руссо<sup>6</sup>, оказались краеугольным понятием общественных наук. Процесс осознания символической, а значит, неустранимо условной, «произвольной», сущности языка, искусства и культуры вообще интенсивно развивается вот уже более столетия, начавшись с критики концепции «натурального человека» и вобрав в себя столь разные интеллектуальные импульсы, как учение Ницше об относительности культурных ценностей, сосюрювская концепция языка как знаковой системы, фрейдистский анализ символики психических процессов, марксистская теория отражения базиса в надстройке, и ряд других. В XX веке эта критика основ культуры совпала с эпохой релятивистского пересмотра всей научной и философской картины мира и с эпохой популистских и революционных движений.

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

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

«Не царский, говорю, режим шайками ляпать... Не в театре, говорю»; «А банщик говорит: — Мы, говорит, за дырками не приставлены. Не в театре, говорит»; «— Я, граждане, не могу в третий раз раздеваться. Не в театре, говорю. Выдайте тогда хоть стоимость мыла. — Не дают».

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

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

Зрители либо вообще не идут на спектакль, так как не желают платить (хотя готовы участвовать в массовых проходах артистов), либо идут, но по бесплатным контрамаркам, а если за деньги, то часто (и безуспешно) требуют их назад. Около кассы происходят те или иные денежные неурядицы, а вход внутрь сопряжен с давкой, ломанием дверей и порчей одежды. Следующее препятствие — вешалка, куда посетитель обязан, но не может — ввиду нехватки денег или непрезентабельности своего гардероба — сдать пальто. Внутри театра внимание героев направляется на уборную («водопровод»), фойе и буфет с его гастрономическими и финансовыми аспектами.

Но даже и в зале герои продолжают жить бытовыми интересами (чинить одежду, порванную при входе, не замечая, «о чем лента»; делать гимнастику, пытаясь согреться и мешая другим смотреть; «ехать в Ригу») и осуществлять побочные цели (воздерживаться таким спо-

собом от выпивки, переносимой, впрочем, на другой день недели; знакомиться «в смысле брака»).

Дальнейшие препятствия к сосредоточению на спектакле могут исходить от зрителей, неправильно истолковывающих то, что они видят (например, принимающих нескольких исполнителей за перевоплощения одного эксцентрика и потому игнорирующих содержание выступлений), от рабочих сцены (например, склочного монтера), от самих актеров (обворовывающих «по ходу пьесы» своего собрата) или даже от рассказчика, в поле зрения которого пьеса вообще не попадает или упоминается лишь вскользь.

Некоторые сведения о происходящем на сцене читатель получает лишь в трех рассказах, написанных с точки зрения из-за кулис, но именно в них «чистое искусство» либо несет убытки («Театр для себя»), либо «доходит до масс, но в какой-то странной форме» («Случай в провинции» — история с эксцентриком), либо, наконец, имеет полный успех, но лишь благодаря тому, что воровство проникает и на сцену («Актер»).

Легко видеть, что этот очерк театральной жизни — не что иное, как развернутое воплощение представлений о театре, намеченных в «Бане». Более того, при всем несходстве с посещением оперы настоящей аристократкой — графиней Ростовой, он оказывается карикатурной реализацией толстовских идей<sup>8</sup>. Подобно Наташе, герои Зощенко прибыли в театр «из деревни», только в отличие от нее, да и от самого графа Толстого, это действительно «подлинные мужики». Поэтому их острояющее неузнавание театра начинается, в полном соответствии со Станиславским, с вешалки. Если Наташина чуждость театральным конвенциям выражается в безразличной регистрации как релевантных, так и нерелевантных (то есть умело игнорируемых культурным зрителем) деталей происходящего на сцене, то зощенковским персонажам не по силам оказываются уже такие условности, как минимальные приличия в сфере одежды, гигиены, взаимного уважения и общественного порядка. Говоря схематично, если Наташа на сцене за бытом не видит спектакля, то герой Зощенко в театре за бытом не видит и самой сцены. А в тех случаях, когда он все-таки смотрит на сцену, он лишь утрирует толстовские рецепты неузнавания.

Переключка некоторых деталей поразительна. Так, фраза Толстого «Все они пели что-то» не только адекватна эстетическому уровню зощенковских героев, но и почти буквально повторяется в ряде рассказов Зощенко; ср. фразы типа «Потом одна спела» (на

вечеринке; рассказ «У подъезда»); «спел чего-то там такое» (поведение пьяного; рассказ «Землетрясение») и т. п. А толстовское замечание в скобках о гонорарах Дюпора предвосхищает бесконечные денежные расчеты героев Зощенко вокруг театра и, шире, излюбленный мотив зощенковского рассказчика, что вот, мол, читатель «за свои деньги» желает получить достойное себя искусство. Иными словами, дикарское невежество и культурную неполноценность зощенковских театралов можно считать огрубленным — с поправкой на эпоху — вариантом Наташиного восприятия («все это было дико и удивительно ей»).

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

«строго и мрачно оглянула публику и начала говорить по-французски какие-то стихи, где речь шла о ее преступной любви к ее сыну. Она местами возвышала голос... местами останавливалась и хрипела, выкатывая глаза» («Война и мир», II, 5, XIII).

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

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

«либо отбрасываются, как некие шумы, заглушающие подлинный смысл, либо истолковываются буквально... О строках Гумилева: „Я дом себе новый построю // В неведомом сердце ее“ [рассказчик говорит]: „Поэт... хочет как будто переехать к этой даме“» (*Жолковский, Щеглов 1986*, с. 80).

Из театральных рассказов (где, вообще говоря, до содержания спектакля дело обычно не доходит) буквализация сценической условности применена в «Актере», причем с оригинальным обращением: в эту «ошибку» впадают не наивные зрители, а прожженные профессионалы, которые «всерьез прут бумажник» у героя, играющего жертву грабежа<sup>9</sup>.

## Простота и воровство

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

«...Я никак не мог понять, что такое значило то, что меня называли собственностью человека... Люди... любят не столько возможность делать или не делать чего-нибудь, сколько возможность говорить о разных предметах условленные между ними слова. Таковы слова: мой, моя, мое... Про одну и ту же вещь они условливаются, чтобы только один говорил: мое... Многие из тех людей, которые меня... называли своей лошастью, не ездили на мне, но ездили на мне совершенно другие. Кормили меня тоже не они... В этом и состоит существенное различие людей от нас. И потому... мы... стоим в лестнице живых существ выше, чем люди...» («Холстомер», гл. 6).

Изображение мира людей глазами животных естественно располагает к остранению, но часто не разоблачающего, а чисто выразительного типа. Так, в чеховской «Каштанке» слезы увидены как «блестящие капельки, какие бывают на окнах во время дождя», а слон — как «толстая, громадная рожа с хвостом вместо носа и двумя длинными обглоданными костями, торчащими изо рта». Но кульминационный эпизод, в котором Каштанка, окликнутая прежними хозяевами, «покидает сцену», на удивление свободен от острающего обыгрывания рушащейся условности. В другом «собачьем» рассказе Чехова — «Белолобый» — есть разоблачительное остранение пьянства: «Иногда он пел и при этом сильно шатался и часто падал (волчиха думала, что это от ветра)...»<sup>10</sup> Однако в целом Чехов, при всем его интересе к изображению некоммуникабельности в мире штампов и застывших культурных поз<sup>11</sup>, далек как от экстремистского срывания масок, так и от упований на естественное начало.

Подобно Наташиному «постановлению об опере», получил после революции продолжение и «коммунистический манифест» Холстомера. В «Собачьем сердце» Булгакова (во многом происходящем от «Каштанки») есть сцена, где Шариков, комментируя переписку Энгельса с Каутским, предлагает «взять все, да и поделить». Дискуссия, впрочем, идет по всему идеологическому

фронту. Профессор любит оперу и вообще профессионализм в искусстве.

«— Я сторонник разделения труда. В Большом пусть поют, а я буду оперировать... И никаких разрух».

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

«— Каждый день в цирк, — благодушно заметил Филипп Филиппович... — Я бы на вашем месте хоть раз в театр ходил. — В театр я не пойду, — неприязненно отозвался Шариков... — Дурака валяние... Разговаривают, разговаривают... Контрреволюция одна».

В точности как у зощенковского персонажа, да и у толстовского рассказчика, театральные условности ассоциируются у Шарикова с враждебной системой ценностей. Текстуальное совпадение с зощенковской формулой («в театре = при царском режиме»; ср. примеч. 4) есть и в высказываниях Шарикова о еще одной условности — хороших манерах за столом:

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

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

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



«Зощенко... изображает советских людей бездельниками и уродами, людьми тупыми и примитивными», вкладывает «в уста обезьяне... антисоветскую сентенцию насчет того, что в зоопарке жить лучше, чем... среди советских людей», «наделяет обезьяну ролью высшего судьи... наших общественных порядков и заставляет ее читать нечто вроде морали советским людям» (*Жданов 1978 [1946], с. 9–10*).

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

«Не может же она со своим хвостом в столовую зайти... Тем более денег у нее нет. Скидки нет. Продуктовых карточек она не имеет... Нет, в очереди она не стала стоять... она прямо по головам покупателей добежала до продавщицы. Не спросила, почему стоит кило морковки. А просто схватила целый пучок морковки...»<sup>12</sup>; «Бежит и на ходу морковку жует, кушает. Не понимает, что к чему...»; «Обезьяна схватила эту бабушкину конфету и запихала ее в свой рот. Ну — обезьяна. Не человек. Тот если и возьмет что, так не на глазах же у бабушки. А эта прямо в присутствии бабушки».

Далее по ходу сюжета обезьяна сама становится объектом имущественной тяжбы, а в кульминации происходит своего рода коллективный соломонов суд по вопросу о природе собственности, поставленному еще Холстомером. Кому принадлежит обезьяна? Инвалиду Гаврилычу, претендующему на «мою обезьяну, которую я завтра хочу продать на рынке. Это же моя обезьяна, которая укусила меня за палец»? Шоферу, который привез ее в город на машине? Или же мальчику Алеше — «тому, кто ее так любовно держит на руках»? Спор разрешается в пользу последнего.

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

«Она никуда не убегает... Нос вытирает платком. И чужих конфет не берет»; «Она... чайной ложечкой [а не «по-настоящему», как Шариков] кушала рисовую кашу [ибо Алеша] воспитал ее, как человека, и теперь все дети и даже отчасти взрослые могут брать с нее пример».

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

### Сходства

Тема собственности как губительной силы вообще роднит Зощенко с Толстым. Целый класс зощенковских сюжетов специально посвящен тщете обладания: нэпманам, неспособным расстаться с деньгами, вплоть до глотания золотых монет; эмигрантам, приезжающим прикоснуться к экспроприированной у них недвижимости; и рядовым советским людям, выигрывающим в лотерею и в результате спивающимся, ссорящимся с близкими или просто не умеющим ничего извлечь из неожиданного богатства, — еще одной формы «культурного вызова». Сходство с Толстым (в особенности с его «Фальшивым купоном» и многими рассказами-притчами для детей, вроде «Ровного наследства») несомненно, а возможно и прямое влияние; так, один из рассказов Зощенко озаглавлен демонстративно по-толстовски: «Сколько человеку нужно» (герой катается на бесплатной карусели буквально до потери сознания)<sup>13</sup>. К различиям<sup>14</sup> мы еще вернемся, а пока что сосредоточимся на многочисленных и глубоких сходствах между двумя писателями.

Общей чертой является уже само обращение к детской и вообще простой читательской аудитории, приведшее обоих к установке на жанр и фразу, «доступные бедным» (Зощенко), причем не исключена сознательная учеба Зощенко у Толстого<sup>15</sup>. Интерес

к воспитанию средствами искусства не ограничился, однако, ориентацией на «малых сих», а вполне в духе русской литературы XIX века выразился в постепенном движении обоих писателей от чистой художественности к откровенной проповеди. Путь Толстого, и всегда стремившегося учить и спастись, а в конце концов отречься от своих шедевров, хорошо известен и подобен пути Гоголя, кончившего религиозным обращением и «Выбранными местами из переписки с друзьями» (которым, кстати, «Лев Николаевич... ставил высокие оценки») <sup>16</sup>. Но аналогичен и путь Зощенко: игриво-амбивалентное чтение наивной советской морали в рассказах 1920–1930-х годов сменилось затем более серьезным, однозначно-авторитетным словом, — с одной стороны, в «соцреалистических» повестях 1930-х годов, а с другой — в таких «научных» книгах, как «Возвращенная молодость» и «Перед восходом солнца» <sup>17</sup>. Последняя к тому же привела к отлучению ее автора от официальной идеологии (как это было у Толстого с церковью и у Гоголя с лагерем Белинского).

Одним из промежуточных звеньев этой цепи была у Зощенко «Голубая книга», которая и продолжала пародийную стилистику его ранних вещей, и знаменовала переход к воспитательным задачам. Зощенко совместил жанр советской «новой библии» — своего рода марксистской истории человечества (задача вполне в духе «Новой азбуки» Льва Толстого) — с жанром «Истории одного города» Салтыкова-Щедрина и «Истории Государства Российского от Гостомысла до Тимашева» А. К. Толстого. Воплощая в своем жизненном и творческом пути магистральный миф русской литературы о поэте, вырастающем в гражданина <sup>18</sup>, Зощенко желал, чтобы в нем видели не развлекателя, а учителя жизни. Есть множество свидетельств о его мрачной серьезности и упоре на «невидимые миру слезы» <sup>19</sup>.

Между прочим, перемежая свои беллетристические страницы разнообразными назидательными рассуждениями (пародирующими предполагаемого «красного», да, пожалуй, и самого Льва Толстого), Зощенко, точнее, его литературная маска высказывается и об искусстве и литературе. В этом опять-таки находят свое амбивалентное продолжение соответствующие толстовские выступления (например, статьи о Шекспире и Мопассане и трактат «Что такое искусство?» с его резким неприятием новейшей западной литературы) <sup>20</sup>, как бы вырастающие из отвержения Толстым (еще

в художественных произведениях) всего «ненатурального» и «безнравственного», начиная с оперы и кончая общественными институтами в целом<sup>21</sup>. Зощенко (в своей примитивистской, «некультурной» ипостаси, развивавшей толстовский подход) полагал, что старая интеллигентская литература кончилась, что бессмысленно писать для «читателей, которых нет», и «о цветках поэмы навораживать», притворяясь, будто «в стране ничего не случилось».

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

«— Вы негодай и мерзавец, и не знаю, что меня воздерживает от удовольствия разmozжить вам голову вот этим, — говорил Пьер, выражаясь так искусственно потому, что он говорил по-французски. Шкловский далее обращает внимание, что «перевод принадлежит Толстому», который таким образом «прибегает к сказу без мотивировки», то есть не столько «заставляет Пьера... неумело говорить по-русски», сколько делает это сам (*Шкловский 1928*, с. 19–20).

Очевидно родство этой «неумелой» речи с остранением. Носитель натурального начала (Наташа, Пьер, Холстомер, рассказчик и, наконец, сам Толстой в роли проповедника) пробивается к простой, фундаментальной, не-конвенциональной истине сквозь многослойную шелуху условностей, правил и всяческого *comme il faut*. Результатом оказывается «не-нейтральная», неумелая, бедная, но зато «истинная» речь, нащупывающая подлинные контуры явлений и не стесняющаяся своей эстетической нескладности. Эта черта толстовского стиля, особенно позднего, открыто «учительного», была осознана уже современниками, что видно, например, из следующей пародии П. П[иль]ского.

«Л. Н. Толстой

#### ЦАРСТВО БОЖИЕ НЕ В КОНСТИТУЦИИ

...И то, что это была конституция, т. е. то, что  $\frac{9}{10}$  людей, живущих на земле, считают единственно важным и единственно почетным, а не царство божие, т. е. то, что на самом деле единственно важно и единственно полезно потому, что единственно важно и единственно полез-

но божеское, а не человеческое, или то, что кажется людям оно человеческим, — и сделали то люди, собравшись несколько сот тысяч человек на одном небольшом пространстве земли, стали убивать друг друга, т. е. делать то, что называется конституцией, потому что то, что называется конституцией, есть то, что люди считают конституцией» (*Бегак, Кравцов, Морозов 1980, с. 166*).

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

«„Очевидно, он знает что-то такое, 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 мучало бы меня“. Но сколько я ни думал, я не мог понять того, что знает полковник...» («После бала»).

Косноязычие героя-рассказчика, духовные искания которого излагаются языком чуть ли не Акакия Акакиевича, призвано удостоверить их подлинность и бескомпромиссность, подобно тому как непонимание театра Наташей свидетельствует о ее моральной неспорченности<sup>22</sup>.

Именно таким языком, только короткими фразами (как, впрочем, и Толстой в рассказах для крестьянских детей), пишет Зощенко. Правда, у него это несет амбивалентные функции, но бесспорно, что одной из них является уход от традиционного и уверенного в себе слога «большой литературы», ассоциирующегося не только с Буниным, Тургеневым и Карамзиным, но и с Толстым в его монументальной ипостаси<sup>23</sup>. Еще менее авторитетно высказываются рядовые зощенковские персонажи («Я выхожу за Николая, эта за этого, а эти так»), образуя ту косноязычную почву, которой питается голос зощенковского рассказчика — «красного Толстого».

### Место в культурном процессе

Параллели между Зощенко и Толстым можно было бы умножить<sup>24</sup>, но и приведенных достаточно, чтобы убедиться в их неслучайности. Попытаемся сформулировать суть обнаруживающегося соотношения. Позиция Толстого предстает как утопическая, фундаменталистская, антикультурная. Подобно Руссо, он оказывается

пророком грядущей революции, а в ней — представителем крайне радикального и анархичного «подлинного мужика», предтечей будущего идеологического скифства и фактического варварства<sup>25</sup>, а в сфере эстетики — провозвестником примитивной дидактики соцреализма. Зощенко (подобно Булгакову, Бабелю, Платонову и другим) приходит в литературу после революции пожинать горькие культурные плоды осуществившейся утопии и создает сатиру на уродливые воплощения идеалов, восходящих, в частности, к Толстому, — на некультурность и примитив, скрывающиеся за «ураганными идеями». Зощенковские театралы оказываются карикатурой на Наташу в опере, а стиль и позиция Зощенко — пародией на толстовскую эстетику народности, естественности и простоты. Но тем самым Зощенко берет на себя как раз толстовскую роль — критика господствующей, теперь уже советской, культуры. Эта позиция не проходит незамеченной, и, подобно Толстому, Зощенко становится символом диссидентского мученичества.

Не будем, однако, впадать в прямолинейность и авансом инкриминировать Толстому его причастность грядущему Октябрю<sup>26</sup>. Как увенчивающие Толстого за это лаврами, так и посылающие ему чашу с цикутой уподобляются Корейко («Золотой теленок», глава 4), который в ответ на слова сотрудника, опасющегося чистки: «Кто же мог знать, что будет революция? Люди устраивались, как могли — кто имел аптеку, а кто фабрику... Кто мог знать?» — холодно отвечает: «Надо было знать».

Прежде всего, даже в сфере идеологии воззрения Толстого не сводились к комплексу антикультурности. Другой стороной его этического максимализма была христианская проповедь ненасилия, диаметрально противопоставлявшая его большевизму, — недаром Ленин констатировал его «кричащие противоречия»<sup>27</sup>. Да и само отрицание господствующей культуры в ее, к сожалению, крайне паразитарном и почти безнадежно тупиковом российском варианте было если и не целесообразным (как показало дальнейшее развитие событий), то, во всяком случае, психологически оправданным.

Что же касается художественной сферы, то здесь Толстой был частью многостороннего процесса демократизации и релятивизации искусства. В области литературной тематики его антикультурность была сродни общей тенденции предоставлять слово маленькому человеку, крепостному, лошади, собаке — the underdog.

В прозе эта линия заметна у Гоголя, Тургенева («Записки охотника»), Достоевского (вспомним в особенности сон Раскольникова о самоотжествлении с избиваемой лошастью), Лескова (с его простонародными сказчиками), Куприна («Изумруд»), Чехова (к «Каштанке» и «Белолобому» можно добавить «Тоску», где лошадь оказывается единственным собеседником героя). В поэзии вслед за крестьянской музой Некрасова возникает собачья и лошадиная лирика Есенина и Маяковского и «энтомологическая» — обэриутов<sup>28</sup>. Дальнейший сдвиг от классического антропоцентризма вел к установлению художественного равноправия человека, неодушевленной природы и бытовой вещи в поэтике Пастернака (прообразом чего можно считать «Три смерти» Толстого) и даже к поэтизации господства вещи над человеком в мифологии футуризма, конструктивизма и соцреализма<sup>29</sup>.

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

Сходные процессы происходили в других искусствах, например в театре, где во имя сначала вящего реализма (Станиславский), а затем модернистской экспрессии (Мейерхольд, Вахтангов и соответствующие фигуры на Западе) развертывалась игра с театральными условностями. Она началась с вешалки (как уже говорилось, знаменитому лозунгу Станиславского было суждено иронически осуществиться в злоключениях зощенковских героев) и «четвертой стены» и постепенно привела к постановке под сомнение всех временных, пространственных и иных сценических условностей (то есть оппозиций: «сценическое действие/гримировка, смена декораций, антракт»; «сцена/зал»; «декорации/голая сцена»; «актер/роль» и т. п.). Подобно «мудрому чудаку» — Жан-Жаку Фейхтвангера, Наташа Ростова неожиданно оказалась пророком радикальной культурной революции, а зощенковский актер, всерьез ограбленный по ходу пьесы, — комическим предтечей героя пастер-

наковского «Гамлета», всерьез совмещающего в себе и артиста, и роль, а заодно Христа, Юрия Живаго и самого автора.

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

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

В отличие от Булгакова, Зощенко не ограничивался чистой иронией по адресу новой культуры и того воображаемого пролетарского писателя, которого он «замещал». Рано заинтересовавшись великим релятивистом Ницше, вдохновляясь экспериментами Блока с введением варварства в литературу и одновременно опасаясь их<sup>30</sup>, отталкиваясь как от советского примитива, так и от «высокой» интеллигентской традиции в искусстве, Зощенко был подлинно амбивалентной фигурой. Его попытки (особенно начиная с 1930-х годов) найти свое место в официальной советской литературе не были чисто конъюнктурными: в его голосе всегда звучала нота подлинного примитивистского отказа от «проклятого дореволюционного прошлого» в пользу новых «простых ценностей». Но эта нота никогда не была единственной, и даже в самых советских вещах Зощенко слышалась неортодоксальная игривость, не позволявшая его голосу слиться с общим соцреалистическим хором. Именно нерасторжимое переплетение в его литературной маске (да и в его небеллетристических текстах и даже в личной переписке) этих двух противоположных установок составляет, может быть, главную ценность сделанного им шага в художественном развитии советского человека.



Если же говорить не об искусстве, а о действительности, то и «кавалерийскую атаку»<sup>31</sup> Толстого на культуру и на законы знаковой деятельности, и амбивалентные игры Зощенко в «красного Толстого» постигла жестокая ирония судьбы. Когда «милейший пес» превратился «в такую мразь, что волосы дыбом встают» («Собачье сердце»), а обещанная Лениным кухарка (она же «чудесный грузин»)<sup>32</sup>, научившись по-своему управлять государством, обернулась «поваром, готовящим только острые блюда»<sup>33</sup>, они стали заказывать подходящую им музыку. Тогда «ищущее» косноязычие Толстого-проповедника затвердело в катехизисные тавтологии Сталина<sup>34</sup>, холстомеровское теоретизирование овеществилось в буденновской критике «Конармии» Бабеля «с высоты коня» (Горький), зощенковский управдом — автор речей о Пушкине сделался главным арбитром советского искусства и взялся за перевоспитание Зощенко, Ахматовой, Шостаковича и Прокофьева, а пародийно сконструированный Зощенко «пролетарский писатель, которого нет», выйдя из пробирки, с удобством расположился в литературе и стал вытеснять своего создателя<sup>35</sup>.

Реализовав примитивно-дидактические рецепты толстовского трактата, новое искусство, однако, не хотело — да и не могло — окончательно разделаться с условностями формы. Неистребимость культуры отомстила за проекты ее упразднения, и соцреализм возник из пепла предыдущих школ во всем блеске новой ритуально-классицистической условности<sup>36</sup>. В частности — в области оперы и балета, в которой, по словам барда, «мы впереди планеты всей», и в сфере военного искусства, где остраненная еще Бабелем варварская жестокость («Кудря правой рукой вытащил кинжал и осторожно зарезал старика, не забрызгавшись» — «Конармия», гл. «Берестечко») сочетается с имперской помпезностью парадов в стиле Павла I, многоступенчатой иерархией воинских званий, гусиным шагом, золотым шитьем и ненавистными Толстому перчатками.

\* \* \*

Возможен ли из всего сказанного какой-то однозначный вывод? При всех оговорках, по-видимому, следует признать антикультурный фундаментализм Толстого — по крайней мере, в русском общественном контексте — неконструктивным. Перефразируя Ленина, согласимся, что Россия страдает не столько от культуры, сколько

от недостатка ее развития. (В поразительно сходных словах формулирует свой антииррационализм Зощенко: «Трагедия человеческого разума происходит не от высокого сознания, а от его недостатка» — «Перед восходом солнца»<sup>37</sup>.) Поэтому размышления Пушкина о бессмысленности и беспощадности русского бунта и его забота о красе ногтей, вероятно, все-таки предпочтительнее, чем преклонение перед дубиной народной войны и обличение перчаток и других плодов просвещения. Следует, однако, помнить о сложности механизмов культуры и проблематичности категорических суждений. Тот же самый антикультурный максимализм, который, выражаясь языком искандеровского председателя (из «Созвездия Козлотура»), явно «не для нашего климата», в иных контекстах может оказаться «интересным начинанием»<sup>38</sup>.

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

## Подражатели: к интертекстам «Гюи де Мопассана» Бабеля

1. Заглавие статьи — из Пастернака, в одноименном стихотворении которого любовники *верны лучшим образцам, но в траве терзается образчик*; тема — дантовский интертекст к «Гюи де Мопассану» Бабеля; а идея — треугольное, или подражательное, желание по Рене Жирару (*Жирар 1965*).

О подтекстах к бабелевскому «Мопассану» я уже писал<sup>1</sup>. Однако даже собственно мопассановских источников этого рассказа (и «Справки») я далеко не исчерпал, в чем убедился, занимаясь недавно разбором новеллы «Эта свинья Морен» (*Жолковский 2013*). Там

- успешное соблазнение Анриетты рассказчиком (Лябарбом) развертывается по контрасту и с опорой на историю аналогичной, но провальной попытки Морена (не говоря уже о «Гюи де Мопассане», где секс как бы заимствуется из мопассановского «Признания»; ср. «Справку», где эротическое внимание проститутки Веры герой завоевывает лишь с помощью выдумки о собственной жалкой жизни мальчика при мужчинах);
- заверяя Анриетту в своей давней любви к ней, Лябарб признается читателю, что сам начинает верить своей выдумке (ср. в «Справке»: «И я стал молоть о духанщиках, о грубости их и корыстолюбии — вздор, слышанный мной когда-то... Жалость к себе разрывала мне сердце...»);
- а успех соблазнения отмечен двойным упоминанием о книгах: в спальню к красотке Лябарб является якобы за книгой для чтения, а последующая ночь любви описывается как перелистывание этой воображаемой книги (и в «Справке», и в «Мопассане» любовное сближение связано с отсылками к книгам)<sup>2</sup>.

Рассмотрение литературного фона «Гюи де Мопассана» мне хотелось бы повернуть в теоретическую сторону — типовых составляющих сюжета. Речь пойдет о двух родственных мотивах.

Первый — это соблазнение женщины молодым, образованным и, как правило, бедным героем: секретарем хозяина, пажом хозяйки или домашним учителем (музыки, танцев, общеобразовательных предметов, наконец, литературы). Таковы:

- Дубровский, он же учитель французского языка Дефорж («Дубровский» Пушкина);
  - Сен-Пре из «Новой Элоизы» Руссо;
  - его исторический прототип Пьер Абеляр — философ (правда, не бедный), учитель Элоизы, с которой они не столько читают, сколько предаются любви;
  - граф Альмавива, проникающий в дом к Бартоло и Розине под видом учителя музыки («Севильский цирюльник» Бомарше и Россини);
  - Лопухов из «Что делать?» Чернышевского
- и мн. др.

Соблазнение может быть более или менее удачным (так, Абельяра кастрируют подручные дяди Элоизы), но архисюжет этот, в общем, единый: путь к сердцу женщины через причастность к влиятельным текстам.

Текстуальный элемент сближает первый мотив со вторым — соблазнением по литературным образцам, независимо от того, попадают ли они в сферу внимания героев через домашнего учителя или иным путем.

- Эраст влюбляется в Лизу как в воплощение литературной пастушки («Бедная Лиза»).
- Татьяна воображает себя героиней всех читанных ею романов («Евгений Онегин»).
- Марья Гавриловна из «Метели» «была воспитана на французских романах и, следственно, была влюблена», а при объяснении с Бурминым вспомнила письмо Сен-Пре.
- Германн копирует признание в любви к Лизавете Ивановне из немецкого романа («Пиковая дама»).
- Печорин в «Тамани» увлекается контрабандисткой потому, что она напоминает ему ундину Ламотт-Фуке, Миньону Гёте и героиню новейшей французской литературы (Юной Франции).
- Жюльен Сорель подражает Сен-Пре и Руссо («Красное и черное» Стендаля).
- Эмма Бовари в своих адюльтерных связях вдохновляется литературными образцами («Мадам Бовари»).

- Все это восходит к прародителю европейского романа «Дон Кихоту», герой которого во всем, включая любовь к прекрасной даме Альдонсе/Дульцинее, руководствуется прочитанным<sup>3</sup>.

Грань между следованием книжному сценарию и «естественным» чувством достаточно зыбкая. Соблазнительный образец может быть и не собственно литературным произведением, а:

- житейским любовным текстом: Лябарб повторяет все время пересказываемую и обсуждаемую попытку Морена;
- устным повествованием не о любви, а о жизни героя: Дездемона полюбляет Отелло за его рассказ о «муках»;
- более или менее натуральным письменным объяснением в любви: хотя Германн свое письмо заимствует, Лизавета Ивановна реагирует на него как на настоящее.

Рассказчик «Справки», подобно Отелло, повествует проститутке о своих муках, подобно Германну, крадет детали у какого-то второразрядного писателя, Вера же, подобно Лизавете Ивановне, принимает все за правду.

Два подтипа — сближение через литературу и любовь по литературной модели — охотно совмещаются, и именно таков сюжет «Мопассана».

2. Как легко видеть, характерный аспект таких сюжетов — их интертекстуальность, металитературность. Дон Кихот смехотворно подражает Амадису Гальскому, а Сервантес иронически апроприрует традицию рыцарского романа. По Жирану, желание вообще не «природно», а «культурно», не двучленно, а трехчленно: любовь порождается не внутренним богатством субъекта и исключительностью объекта, а авторитетом медиатора — культурной инстанции, освящающей объект аурой желанности. Приглядимся в этом свете к «Мопассану».

Рассказчик попадает в дом Бендерских в типовой роли бедного учителя — редактора-переводчика — и покоряет Раису своим словесным мастерством. Его сексуальный успех строится по имитационному сценарию — как перевод любовной сцены из книги в жизнь. В качестве молодых людей и любовников герои Бабеля как бы перевоплощаются в персонажей Мопассана — простых французов, а в качестве начинающих литераторов подражают Мопассану, в судьбе которого рассказчик видит предзнаменование собственной (соревнование с Мопассаном пронизывает всю фактуру рассказа).

В свое время я считал подражанием Мопассану и само соблазнение по литературному образцу, указав на тот эпизод «Милого друга», где Дюруа и Мадлен Форестье бросаются в объятия друг друга по ходу совместной литературной работы; я назвал это «„писательской“ вариацией на тему Паоло и Франчески (ограничивающихся чтением)» (*Жолковский 2006*, с. 105). Однако мопассановские герои сходятся *благодаря* совместным литературным занятиям, но *не в порядке подражания тому, что они в этот момент пишут* (нечто журналистки-полемического). То есть их адюльтер имитационен лишь в смысле соблазнения хозяйки дома бедным словесником.

Зато в «Гюи де Мопассане» дантовская матрица представлена достаточно полно. Вот соответствующие фрагменты Песни пятой «Ада» (здесь и далее пер. М. Лозинского):

- 82    *..Как голуби на сладкий зов гнезда,  
Поддержанные волею несущей,  
Раскинув крылья, мчатся без труда,*
- 85    Так и они, паря во мгле гнетущей,  
Покинули Дидоны скорбный рой  
На возглас мой, приветливо зовущий.  
.....
- 118    «Но расскажи: *меж вздохов нежных дней,  
Что было вам любовною наукой,  
Раскрывшей слуху тайный зов страстей?»*  
.....
- 127    «В досужий час *читали мы однажды  
О Ланчелоте сладостный рассказ;  
Одни мы были, был беспечен каждый.*
- 130    Над книгой взоры встретились не раз,  
И мы бледнели с тайным *содроганьем;*  
Но дальше *повесть победила нас.*
- 133    Чуть мы прочли о том, *как он лобзаньем  
Прильнул к улыбке дорогого рта,  
Тот, с кем навек я скована терзаньем,*
- 136    *Поцеловал, дрожа, мои уста.  
И книга стала нашим Галеотом!  
Никто из нас не дочитал листа».*

139 Дух говорил, томимый страшным гнетом,  
Другой рыдал, и мука их сердец  
Мое чело покрыла смертным потом;

142 И я упал, как падает мертвец<sup>4</sup>.

Герои Данте целуются по образцу Ланцелота и Джиневры из совместно читаемого романа, которых там сводит вместе рыцарь Галеот. И поцелуй, описанный в книге, на наших глазах переносится в их жизнь.

Аналогичное следование читаемому происходит в «Мопассане»:

«*А не позабавиться ли нам сегодня, мамзель Селеста?*» — она ответила, потупив глаза: «Я к вашим услугам, мсье Полит...»

Раиса с хохотом упала на стол...

Дилижанс был запряжен белой клячей. *Белая кляча* с розовыми от старости губами *пошла шагом*...

Раиса протянула мне бокал...

— *Mop vieux* [старина (*фр.*)], за Мопассана...

— *А не позабавиться ли нам сегодня, та belle...*

Я потянулся к Раисе и *поцеловал ее в губы*. Они задрожали и вспухли...

— Потрудитесь сесть, мсье Полит...

Ночь подложила под голодную мою юность... двадцать девять *книг... начиненных* жалостью, гением, *страстью*... Я вскочил, опрокинул стул, задел полку. Двадцать девять томов обрушились на ковер, страницы их разлетелись, они стали боком... и *белая кляча моей судьбы пошла шагом*<sup>5</sup>.

В обоих случаях собственно сексуальные объятия передаются уклончиво-прозрачной отсылкой к претекстам. У Данте это строчка: *Никто из нас не дочитал листа*, а у Бабеля — фраза, тоже интертекстуальная и сходная с дантовской в том, что прекращается всякая иная деятельность: «...и белая кляча моей судьбы пошла шагом». Заметим, что уже у Мопассана «кляча» была эвфемизмом, но не была цитатой. Точно так же в романе о Ланцелоте рыцарь Галеот был посредником, уговорившим Джиневру поцеловать Ланцелота, но он не был книгой или цитатой. И у Данте, и у Бабеля герои-читатели подражают «простым» — не читающим — персонажам претекста.

3. Возникает естественный вопрос: знал ли Бабель Песнь пятую и насколько вероятно заимствование оттуда? Прямых свиде-

тельств вроде нет — если не считать рассказа «Улица Данте» с его многозначительным заглавием, кровавым убийством из ревности и итальянскими репликами в финале, напоминающими о Песни пятой<sup>6</sup>.

«L'amore, — ...сказала... синьора Рокка, содержательница ресторана на улице Данте. — Dio castiga quelli, chi non conoscono l'amore... [Любовь... Бог наказывает тех, кто не знает любви... (*ит.*). — *Примеч. Бабеля.*]

— Dio, — произнесла синьора Рокка, — tu non perdoni quelli, chi non ama... [Господи, ты не прощаешь тем, кто не любит (*ит.*). — *Примеч. Бабеля.*]

Ср.: *Amor, ch'a nullo amato amar perdona* — букв. «Любовь (= бог любви Амур), которая никому, кого любят, не прощает [отсутствия ответной] любви (то есть не позволяет не ответить взаимностью)» («Ад», V, 103).

Примечательно присутствие в репликах синьоры Рокки «дантовских» слов *non perdoni* и *Dio*. В ее устах «непрощение» относится к убийству (Бьенале его отставленной возлюбленной Жермен) более или менее прямо, тогда как у Данте — лишь опосредованно (невольно ответив на любовь Паоло, Франческа запускает события, приводящие к смерти обоих). Но переключка вероятна<sup>7</sup>.

«Улицу Данте» роднит с «Мопассаном» и «подражательность желаний». В сюжет, главным двигателем которого являются отношения между Бьеналем и двумя его любовницами, влетает мотив учебы рассказчика у Бьенале, преподающего ему французское искусство жить.

«В деле *познания* Франции Жан Бьеналь... сделал для меня больше, чем книги, которые я прочитал, и города, которые я видел<sup>8</sup>. Он спросил при первом знакомстве о моем ресторане, о моем кафе, о публичном доме, где я бываю. Ответ ужаснул его.

— *On va refaire votre vie...* [Нужно переделать вашу жизнь (*фр.*).]

И мы ее *переделали*. Обедать мы стали в харчевне скотопромышленников и торговцев вином... Это не было дешево, но это была настоящая цена. И эту же цену я платил в публичном доме... В свободное время Бьеналь *обучал меня искусству* купить подержанный автомобиль».

Не ограничиваясь этими уроками, рассказчик жадно вслушивается в любовные сцены между Бьеналем и Жермен за стеной его



номера и постепенно начинает мысленно покушаться на Жермен, как бы разделяя желания Бьеналья (и обосновывая это своим «дантовским» изгнанничеством):

«В дыму и золоте парижского вечера двигалось *перед нами* сильное и тонкое тело Жермен... *Сердце мое согревалось* в эти часы...

Для всех *пришедших издалека* этот город есть род *изгнания*, и мне приходило на ум, что Жермен *нужна нам* больше, чем Бьеналью... *Я ждал среды, чтобы услышать голос Жермен*».

Смешение точек зрения приводит к вольной или невольной аграмматичности: неясно, к одному и тому же или разным «мы» относятся слова «*перед нами*» и «*нам*». Двусмыслен и переход к этому фрагменту от предыдущего, вуайерского абзаца: неясно, двигалось ли тело Жермен «*перед нами*» все еще в соседнем номере отеля, то есть на глазах у Бьеналья и перед мысленным взором рассказчика, или уже во время какой-то прогулки втроем по улицам Парижа.

Далее имитационное влечение рассказчика к Жермен узаконивается открытием, что Бьеналь дал ей отставку.

«Я приоткрыл дверь, чтобы *встретить* ее, и увидел идущую по коридору мулатку... В субботу я назначил себе *пойти к Жермен, позвать ее в театр, поехать с ней в Шартр, если она захочет*...»

Сближает два рассказа и общий абрис сюжета: за подражанием мастеру<sup>9</sup> следует осознание постигающей его трагедии: в «Улице Данте» это потрепанность, а затем смерть Бьеналья, в «Гюи де Мопассане» — болезнь и смерть Мопассана<sup>10</sup>.

4. Так или иначе, в незнакомстве с историей Паоло и Франчески Бабеля заподозрить трудно. Русские переводы «Божественной комедии» выходили неоднократно начиная с 1840-х годов. Бабель был начитанным человеком, всегда глядевшим на Запад, где были созданы десятки полотен, пьес и опер на тему Паоло и Франчески. В России в конце XIX — начале XX века этот сюжет разрабатывался влиятельными авторами:

- П. И. Чайковским (1876); Дм. Мережковским (1885); Эллисом (1904);
- Вяч. Ивановым — в сонете, где страсти Паоло и Франчески проецируются на самого поэта и Маргариту Сабашникову (1907);

- Брюсовым (1908), который совместно с Ивановым перевел трагедию Д'Аннунцио «Франческа да Римини» (1903) и написал предисловие, где упоминает два негодных предыдущих перевода (1903, 1908);
- и, наконец, Блоком — «Она пришла с мороза, раскрасневшаяся...» (1908).

Остановимся на этом, наверное самом знаменитом, отзвуке Песни пятой «Ада» несколько подробнее.

Она пришла с мороза,  
Раскрасневшаяся,  
Наполнила комнату  
Ароматом воздуха и духов,  
Звонким голосом  
И совсем *неуважительной к занятиям*  
Болтовней.

Она немедленно *уронила на пол*  
*Толстый том художественного журнала,*  
И сейчас же стало казаться,  
Что в моей большой комнате  
Очень мало места.

Все это было немножко досадно  
И довольно нелепо.  
Впрочем, она захотела,  
*Чтобы я читал ей вслух «Макбета».*

*Едва дойдя до пузырей земли,*  
О которых я не могу говорить без волнения,  
Я заметил, что она тоже волнуется  
И внимательно смотрит в окно.

Оказалось, что большой пестрый кот  
С трудом лепится по краю крыши,  
Подстерегая *целующихся голубей.*

Я рассердился больше всего на то,  
Что *целовались не мы, а голуби*  
И что *прошли времена Паоло и Франчески.*

Блоковская героиня приходит с *мороза и воздуха*, роняет *на пол том художественного журнала*, поэт читает ей свой любимый пассаж из литературной классики — *о пузырях земли* из «Макбета», но ему остается лишь посетовать на то, что *целовались не мы, а го-*

луби, и ностальгически констатировать, что *прошли времена Паоло и Франчески*. Ситуация проецируется на дантовский фон с обратным результатом: она *не приводит* к желанной развязке.

Между прочим, даже голуби, яркая житейская деталь, настраивающая на любовный лад, — это одновременно и скрытая отсылка к Данте: Паоло и Франческа подлетают к Данте подобно голубям, в свою очередь позаимствованным из «Энеиды» Вергилия (см.: *Данте 1970*, с. 82–83).

«Книжно» вообще все поведение лирического «я»: сцена происходит в его кабинете, падает том журнала (ср. падение двадцати девяти томов Мопассана), зачитывается литературный фрагмент, да и подражать имеется в виду героям, которые сами являются подражателями литературных персонажей. Все это работает на «антикнижную, про-жизненную» тему стихотворения, недаром написанного верлибром. Провальным — антилюбовным, асексуальным — является и выбор якобы соблазнительного текста для подражания: герой читает героине не о Паоло и Франческе, а об ужасных *пузырях земли*... Возводя книжность ситуации в квадрат, Блок подставляет своего лирического героя как чересчур «культурного», оторванного от жизни. У Данте же, а потом и у Бабеля, напротив, налицо лишь «окультуренность первой степени», присущая имитационному желанию по определению.

Судя по всему, Данте — интертекстуалист, теоретик-основатель нового итальянского языка и литературы, автор автометаописательной «Новой жизни» и насквозь процентоненной «Комедии» — полностью *сочинил книжный мотив*, который он вставил в реальную адюльтерную историю Паоло Малатесты и Франчески Поленты. Так, Боккаччо сознательно исключает этот мотив из своего комментария к «Божественной комедии», да и в дальнейшем он фигурирует исключительно в пересказах Дантовой Песни<sup>11</sup>.

Более того, Данте не только вставил этот мотив, но и почти целиком опустил саму драматическую историю, полагая ее как бы всем известной, поскольку происшедшей недавно, всего три десятка лет назад (между 1285 и 1289 годом) и более или менее по соседству (в Равенне Данте жил у племянника Франчески). Причем поместил он его в самую кульминацию рассказа Франчески и, соответственно, Песни пятой в целом, где его готовит вопрос, подводящий именно к имитационной, культурной проблематике.

Приведу этот вопрос в буквальном переводе:

Но скажи мне: во время [ваших] сладких вздохов // *Через что и как* позволила [вам] любовь [= Амур] // *Осознать* [свои] сомнительные желания? (V, 118).

Ответом и становится книга — *повесть, победившая нас и ставшая нашим Галеотом*: она превращает непонятные природные вздохи в культурно осмысляемую — подражательную (вполне по Жирару) — любовную страсть.

Перевод этого места у Лозинского хотя и верен духу подлинника, но интересным образом отклоняется от его буквы:

Но Расскажи: меж вздохов нежных дней,  
Что было вам любовною наукой,  
Раскрывшей слуху тайный зов страстей?

*Любовь* (аморге) заменена здесь *любовною наукой*. «Наука» естественно мотивирована задачей «раскрытия смысла» и наглядно обнажает культурный характер такого обучения. Но у Данте «науки» нет. Откуда же она берется у Лозинского?

Разумеется, из Пушкина — из *наук[и] страсти нежной*, // *Которую воспел Назон* (ср., кстати, *вдох[и] нежных дней* в соседней строке у Лозинского). Опора на позднейшего русского классика оправдана его собственной отсылкой к классику латинскому — одному из тех, на кого систематически опирается сам Данте<sup>12</sup>.

Сходным образом, кстати, действует и Бабель: среди его отсылок к Мопассану иногда посверкивает вывернутый наизнанку Пушкин:

«...мы рождены для наслаждения трудом, дракой, любовью, мы рождены для этого и ни для чего другого» («Мопассан»);  
ср.: *Не для корысти, не для битв, // Мы рождены для вдохновенья...*  
и т. д. (Пушкин. «Поэт и толпа»).

Зачем же Данте понадобилась такая решительная перелицовка истории двух любовников? Она связана с последовательным проведением через всю Песнь темы сострадания Данте к Франческе, венцом чего становится его финальный обморок. Более того, Данте вкладывает в уста Франческе — в качестве одного из объяснений ее падения — перифраз строки из любовного сонета Гвидо Гвиницелли, отца сладостного нового стиля и таким образом учителя Данте<sup>13</sup>: *Любовь сжигает нежные сердца* (V, 100). Всем этим под

вопрос драматически ставится моральная оправданность любовной поэзии, в частности «Новой жизни» Данте, поскольку такая литература — на примере романа о Ланцелоте — оказывается ответственной за смертный грех прелюбодеяния<sup>14</sup>.

5. Комментарии к «Божественной комедии» изобилуют выявленными за восемь веков цитатами из предшествующей классики, но занимающий нас эпизод ни к каким претекстам не возводится. Соблазнительно предположить, что Данте *сочинил* его в полном смысле слова — *не только присочинил* к роковой истории двух влюбленных, но и вообще *первым ввел в литературу*. Возможна ли такая текстуальная беспрецедентность?

Среди прочих высказывалась гипотеза, что Данте мог подверстать к Паоло и Франческе ситуацию, описанную Абеяром в «Истории моих бедствий» (ок. 1135 г.; см.: *Дронке 1975, Андерсен 2007*). Вообще же, источники следует искать в античной литературе. Приведу результаты беглого предварительного обзора нескольких классических авторов.

Начну с мотива подражания реальному поведению.

- Гораций увещевает стареющую женщину не подражать молодым и отказаться от любовных утех («Оды», III, 15; «К Хлориде»).
- Катулл сообщает, что, застав мальчишку, трахающего девчонку, быстро закончил дело, отодрав то ли его, то ли ее, — комментаторы спорят, кого именно (Катулл, 56; «К Катону»).
- Овидий объясняет, что любовь может возникать из зависти женщины к сопернице: *Сердце доступно еще и тогда, когда чувствует зависть: // Взять над соперницей верх средство красавице дай!* («Наука любви», I, 365; пер. М. Л. Гаспарова).
- Объектом подражания иногда оказывается собственная притворная влюбленность, становящаяся в результате реальной (там же, I, 615).
- В прозаическом романе Лонга «Дафнис и Хлоя» (III, 15–20) невинные юные герои проявляют полное непонимание своих чувств; уроки секса Дафнису дает замужняя женщина, с тем чтобы в дальнейшем он применил их с Хлоей<sup>15</sup>.

Но преобладает, конечно, подражание литературным образцам.

- Гораций поощряет связь приятеля со служанкой, приводя в пример любовь Ахилла к Брисеиде и других гомеровских героев к пленницам («Оды», II, 4).

- Овидий тоже готов предаться сексу со служанкой: *Мне ли стыдиться того, что не смущало царей?* («Любовные элегии», II, 8; пер. С. В. Шервинского).
- Согласно Овидию, *Всякий влюбленный – солдат, и есть у Амура свой лагерь*, и ссылками на героев любовные поступки поднимаются до уровня военных подвигов («Любовные элегии», I, 9).
- Овидий решается отправиться с милой в морское путешествие – опасаясь утонуть, но вдохновляясь примером Леандра, любовника Геро (там же, II, 16).
- Он признается, что растрепал прическу любимой, а потом и побил ее, но оправдывается сравнением с боевыми подвигами мифологических героев (там же, I, 7).
- Он ревнует возлюбленную к орлам и быкам, поскольку в их обличии Юпитер овладевал предметами своих желаний (Ганимедом, Европой) (там же, I, 10).

В основу композиции «Науки любви» Овидий кладет идею, что любви надо учиться, как учатся другим наукам и искусствам, для чего он и пишет эту книгу – учебник, построенный на примерах из мифологии, собственного опыта и своих более ранних произведений.

- Автор утверждает, что поставлен Венерой над Амуром, диким по своей природе и потому нуждающимся в умелом руководстве («Наука любви», I, 7–10).
- *В чем причина всех бед? Науки любить вы не знали! // Вы не учились, а страсть только наукой крепка* (там же, III, 41–42).
- Переосмысляя эпизод ссоры с любимой, Овидий предлагает юношам учиться не на литературных примерах, а на его печальном опыте (там же, II, 169–174).
- Заключает свои уроки он требованием публично – текстуально – признать его преподавательские заслуги: *Пусть же юношам вслед напишут и нежные жены // На приношеньях любви: «Был нам наставник Назон»!* (там же, III, 811–812).

Не отменяется, впрочем, и подражание мифологическим образцам. Яркий случай (пожалуй, ближайший к ситуации в «Мопассане») –

история Пасифаи, влюбленной в священного быка и соблазняющей его – в подражание Европе (которой Юпитер овладел в обличии быка) и Ио (которую после соития он превратил в корову), – забравшись в деревянное изображение телки («Наука любви», II, 323–326).

Сравнение с Пасифаей (матерью Минотавра) проходит и в эпизоде совокупления осла с полюбившей его женщиной у Лукиана («Лукий, или Осел», 50–52) и Апулея («Метаморфозы», X, 19–22).

Особую группу образуют любовные стратегии, апеллирующие к эстетической стороне литературных текстов.

- Катулл поздравляет друга-поэта, чьи стихи возбудили страсть к нему читательницы (Катулл, 35).
- Овидий (иногда ссылаясь на авторитетные прецеденты) советует женщинам, желающим соблазнить мужчину, совершенствоваться в искусствах (музыке, пении, литературе), кончает же тем, что рекомендует собственные сочинения — и как услаждающую вкус поэзию, и как уроки любовного искусства, и как заразные (провоцирующие подражание!) строки о любви («Наука любви», III, 327–347).

Введение в сюжет фигуры автора — излюбленный и потому богато варьируемый ход Овидия (типичный также для Данте и Бабеля).

- Возлюбленная Овидия нравится всем, ибо успешно воспета в его стихах («Любовные элегии», III, 11).
- Ему приходится делиться ею с другими (обуреваемыми имитационным желанием), и он оказывается своего рода сводником (вспомним Галеота у Данте):

*...ее мои же прославили книжки? // Именно так: мой талант  
сделал продажной ее! // И поделом мне: зачем я красу восхвалял —  
громогласно? // Стала продажной она, — в этом повинен я сам... //  
Сводником сам я служу, к ней сам гостей провожаю, // Собст-  
венной этой рукой им отворяю я дверь... // Был ли мне прок от  
стихов? Стихи мне вредили, и только* («Любовные элегии», III, 11, 12).

Если это обычная имитационная стратегия, то иногда Овидий находит способ вплести в свою аргументацию даже самую фактуру собственного стиха:

*Этой элегии метр ведь тоже неровен, однако // Стих героический  
в ней с более кратким в ладу* [имеется в виду неравностоппность элегического дистиха]. // *Значит, какой я ни есть, меня принимай, моя радость!* («Любовные элегии», II, 17). На этом основании<sup>16</sup> он предлагает любимой, которой недостоин, все-таки полюбить его — по примеру нимфы Калипсо, полюбившей смертного Одиссея, и Венеры,

бывшей женой хромого Вулкана, на которого похожи прихрамывающие дистихи поэта.

В общем, Данте было на кого ориентироваться<sup>17</sup>.

\* \* \*

Возвращаясь в заключение к Бабелю, подчеркну две вещи.

Во-первых, его имитационные стратегии совершенно открыты, обнажены, он их не прячет, а любит ими. И, выступая в «Мопассане» одновременно подражателем-персонажем и подражателем-литератором, отводит себе активную творческую роль — он соревнуется с образцом и меняет его: так, из мопассановского «Признания» он опускает всю циничную часть сюжета (с матерью, поощряющей продолжение продажного секса беременной Селестой; *Жолковский 2006*, с. 46–47), а из дантовского прототипа — трагическую развязку (Бендерский не возвращается из оперы пораньше, чтобы убить любовников). Тем не менее трагическая нота из рассказа не выбрасывается, а лишь переносится в план взаимоотношений героя-литератора с его кумиром/учителем (в «Гюи де Мопассане» — с Мопассаном, а в «Улице Данте» — с учителем Бьеналем и мерцающими за ним Дантоном и Данте). Все это происходит существенно иным образом, нежели в паре Данте — Вергилий, зато проблематизация навешанной литературой плотской любви, оборотной стороной которой оказывается смерть, иногда насильственная, роднит автора «Мопассана» и «Улицы Данте» с создателем Песни пятой «Ада».

Во-вторых, вуайерско-имитационно-интертекстуальный кластер является важнейшим бабелевским инвариантом<sup>18</sup>. В той или иной комбинации его элементы налицо в:

- очерке «У бабушки»: отсылка к тургеневской «Первой любви», где герой-рассказчик, в свою очередь, подсматривает за садомазохистской сценой между отцом и Зинаидой;
- его собственной «Первой любви»;
- рассказе «В щелочку», где это основа сюжета;
- «Старательной женщине»: «Глаза мои испытывают безгласную тьму, зверь воспоминаний скребет меня, и сон нейдет... Анеля, — шепчу ее имя, — Анеля...»;
- «Справке», где герой «крадет» у Веры ее роль — житейскую и литературную — проститутки;



- «Моем первом гонораре» и «Улице Данте»: эпизоды того, что Ямпольский назвал «акустическим вуайеризмом» (*Жолковский, Ямпольский 1994*, с. 212);
- «Солнце Италии»: чтение чужого письма;
- «После боя»: попытка «вым[олить] у судьбы простейшее из умений — умение убить человека», присущее другим конармейцам;
- «Пане Аполеке»: перенос из жизни на полотно (обратный, по сравнению с «Мопассаном», ход копирования);
- и наконец, «Аргамак»: присвоение чужой лошади, а после неизбежного возвращения ее владельцу — хотя бы казацкой посадки: «Как бы то ни было, Аргамак научил меня тихомоловской посадке... Казаки перестали провожать глазами меня и мою лошадь».

Бабель и его герои вовлечены в драму подражания заволаживающим их «другим» — писателям, актерам, русским, французам, казакам, бандитам, убийцам, любовникам, женщинам, проституткам, — во множестве вариаций и с самыми разными результатами. Это, пожалуй, главный нерв бабелевского творчества.

## Попытки «Зависти» у Мандельштама и Булгакова

В желтой — зависть, в красной — нетерпенье.

*Мандельштам. Канцона*

Кто скажет что-нибудь в защиту зависти?

*Булгаков. Мастер и Маргарита*

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

### Олеша — Мандельштам

Спустя пять лет после выхода «Зависти» Мандельштам писал:

Уж я не выйду в ногу с молодежью  
На разлинованные стадионы.  
Разбуженный повесткой мотоцикла,  
Я на рассвете не вскочу с постели,  
В стеклянные дворцы на курьих ножках  
Я даже тенью легкой не войду.

*(«Сегодня можно снять декалькомани...», 1932)*

Отстранение от новой жизни с ее стадионами и хрустальными дворцами, литературно освященными Олешей<sup>2</sup>, звучит здесь амби-

валентно — на той же ностальгической ноте («Я не...»), что и мировая тоска по знаменитой Федре и рассказам Оссиана. Со своей стороны, герой Олеси полон «самоуничужения и заносчивости», сходных с типично мандельштамовским комплексом обиды, спеси и т. п.<sup>4</sup>. Аналогии простираются и в сферу стиля. Ср.:

- в «Египетской марке»: «Мервис похитил ее, как сабинянку»; «Розовоперстая Аврора обломала свои цветные карандаши. Теперь они валяются, как птенчики, с пустыми разинутыми клювами»;
- в «Зависти»: «Она бежала, преследуемая скарбом, как помпеянка»; «Они лежали... похожие на связанных и обезглавленных китайцев. Аврора касалась их прохладными перстами».

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

### Западничество и модернизм

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

Ароматическая метафора вполне уместна ввиду внимания, уделяемого обоими авторами западному сервису<sup>7</sup> и образам современной техники. В «Зависти» это велосипед студента Шемиота, мыльно-воздушный шар Вани Бабичева, аэроплан, романтически-хруп-

кий пилот Лилиенталь, заводской кран и вся конструктивистская поэтिका «Четвертака». В «Египетской марке»: «велосипеды — металлические шершни парка», «пилот Сантос Дюмон», выпадающий из воздушного шара, и аэроплан, сравнением с которым обезвреживается устрашающее жужжание бормашины, — подобно тому как у Олеси аэроплан, постепенно удаляясь, метафорически превращается в безвредный цветок сирени<sup>8</sup>.

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

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

Городская панорама может гиперболизироваться до географической. В «Египетской марке» певица «окидывает голосом географическую карту», и «на сетчатке ее зрачков опрокидываются... две Америки, как два зеленых ягдташа с Вашингтоном и Амазонкой»; а в «Зависти» облако напоминает Южную Америку<sup>10</sup>.

Столь же непосредственному восприятию, как пространство, поддается и историческое время. «Бывшие люди» Олеси не в ладах с ним — в отличие от «новых». Кавалеров в музее восковых фигур «услышал... впервые гул времени. Времена неслись надо мною». Уличное зеркало, отражая пространство, останавливает время: «с миром... произошли небывалые перемены... Трамвай, только что скрывшийся с ваших глаз, снова несется перед вами...»<sup>11</sup> Согласно Володе Макарову, напротив, «главным чувством человека должно быть понимание времени» — необходимо видеть весь исторический «циферблат»<sup>12</sup>.

Никому тема времени не была более близка, чем Мандельштаму, создавшему в стихотворении «Адмиралтейство» (1913) образ времени-циферблата. В «Египетской марке» она тесно сплетена с темой самосуда в виде серии мотивов: обращения ко Времени («Время, робкая хризалида... лучше бы ты не глядела!...»); сообщения, что топить будут «человечка», укравшего «американские... лотерейные часы»; обзора его короткой жизни в прошедшем времени («погулял ты, человек...»); попыток Парнока позвонить от часовщика и зеркальщика<sup>13</sup>.

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

Модернистская трактовка искусства осталась бы неполной без его овеществления в реальности. В «Египетской марке» стирается «различие между книгой и вещью»; город предстает «мерзлой книгой», которую «все труднее перелистывать», «дровяные склады — черными библиотеками города», «улицы и площади Петербурга — в виде сырых корректурных гранок», где проспекты верстаются, а сады брошюруются. В «Зависти» одна из сцен происходит на густо залитературенном пустыре, среди «знаменитых осколков, прославленных писателями [то есть Чеховым] за свойство внезапно вспыхивать...», и в виду «листка из книги — нагнитесь, посмотрите, пока не унес его ветер... иллюстрации к „Тарасу Бульбе“».

### Непринадлежность

Антигерои повестей Олеси и Мандельштама предстают детьми, потерянными во взрослом мире. Кавалеров чувствует и ведет себя как младенец. Он привязан к кровати и одеялу (в детстве и в зрелом возрасте, у вдовы и у Андрея), расположен к болезням и нуждается в усыновлении покровителями — Андреем, Иваном, вдовой (которая называет его «поползенком»); он «человечек», мечтающий вернуться в детство, а не вырасти в «отца», то есть законченного человека. Но на своих покровителей он по-детски обижается, претендуя на самостоятельность, и мысленно грозит жениться на Вале, чтобы доказать (себе и окружающим) собственную ценность<sup>14</sup>.

В «Египетской марке» 'детскость' усилена тем, что с персонажа (Парнока) распространена на лирическое 'я' рассказчика. Тот и/или другой предстает ребенком, зажигающим свет в темной комнате, укутываемым в зимние одежды<sup>15</sup>, засыпающим в кровати, принимающим рыбий жир и вообще разнообразно больным, вплоть до восприятия Петербурга как своей «детской болезни»; ему трудно оторваться от «милого Египта» детства и от жизни в лоне семьи (при всем ее неприятии), хочется кому-то «пожаловаться», прибегнуть, как Поприщин, к «матушке», чтобы она «пожалела своего сына». Но и здесь отношение к взрослому миру сочетает детскую зависимость с детским вызовом.

«Такие люди никогда не почувствуют себя взрослыми и в тридцать лет еще на кого-то обижаются и с кого-то взыскивают»; Парнок возлагает ответственность на отцовскую фигуру Петра-Петербурга<sup>16</sup>: «Петербург, ты отвечаешь за блудного твоего сына!»; «[он] выздоравливает, станет как все люди, женится даже... Тогда никто уже не посмеет называть его „молодым человеком“... Он сошьет себе новую визитку, он объяснится с ротмистром Кржижановским, он ему покажет»<sup>17</sup>.

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

«Жил в Петербурге человек... презираемый швейцарами и женщинами»; «...ведем топить... одного человечка... Погулял ты, человек... пожил ты, человек, — и довольно!»

На мотивы детской слабости опирается целый 'комплекс непринадлежности', особенно четко выраженный в «Зависти», где он

назван по имени («Я... осознал свою непринадлежность к тем...») и мотивирует заглавное чувство. Практическое положение антигероя определяют:

- ‘зависимость от покровительства’: его подбирают на улице, предоставляют приют (Андрей, вдова), устраивают на работу, берут на аэродром, морально руководят им (Андрей, Иван);
- ‘желанная, но неполноправная причастность’: «приятность», испытываемая от «холуйского», «косвенного участия в судьбе Хлебопродукта»; желание «тоже быть Эдисоном нового века»; попытка говорить о себе «мы»<sup>18</sup>, хотя «уж я-то был сбоку припека, случайно прихваченный человек»;
- ‘наличие настоящих хозяев’: полноправным «сыном» и «барчуком» является не Кавалеров, а Володя;
- ‘непускание/изгнание’ антигероя: «праздник, куда нас не пустят»; «Я вас удалю с аэродрома»<sup>19</sup>; «Меня выбросили» (Кавалерова из пивной); «Я был изгнан» (Иван с детского праздника);
- ‘периферийное положение за забором, вне дома или средства передвижения’: Кавалеров за оградой аэродрома и на пороге квартиры Андрея; Иван за оградой на митинге и под окнами Вали и Андрея; Кавалеров в погоне за Андреем, переносящимся на заводском крае; Иван на мостовой, противостоящий Андрею в автомобиле<sup>20</sup>.

Эмоциональная окраска этих ситуаций складывается из чувств субъекта-изгою и реакций хозяев жизни. Вдобавок к лейтмотивной ‘зависти’ антигероя снедают:

- ‘озлобление и страх’: «злоба» по поводу непричастности к восторгу от новой колбасы и боязливое желание вышвырнуть ее с моста; ребяческий страх перед Андреем — Медным всадником — и ненависть к нему;
- ‘чувство превосходства’, выражающееся во внутренних монологах-поучениях и в позе непризнанного гения и короля в изгнании<sup>21</sup>;
- ‘желание мести’: кавалеровский вызов отвергающей его компании в пивной; планы убийства Андрея; теория Ивана об уходе с треском.

Новый мир отвечает изгою ‘равнодушием, нелюбовью, презрением’: ср. игнорирование Кавалерова Андреем, с его «глазми-бляшками», и Валеи; непробиваемость Володи Макарова; недостижимость военкома и других военных на аэродроме; Кавалерова «не любят вещи», отвергают и осмеивают все окружающие, в том числе женщины<sup>22</sup>.

Мандельштамовский антигерой тоже не любим жизнью:

«Есть люди, почему-то негодные толпе; она отмечает их сразу, язвит и щелкает по носу. Их недолюбливают дети, они не нравятся женщинам. Парнок был из их числа»; женщины «его не поняли, и в отместку он говорил с ними на диком и выпретенном птичьим языке исключительно о высоких материях»<sup>23</sup>.

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

'Скандал', как и у Олеши, означает здесь не только унижение, но и бунт антигероя, готового преодолеть страх и бросить враждебный вызов. Парнок именно «враждебно привязан к чужой жизни»; его развязанные башмаки — ритуальный символ отказа от долга левирата (то есть от продолжения рода умершего брата — см.: *Ронен 1983*, с. 210–211); он видит себя «последним египтянином», «князем невезенья», «нищим Рамзесом»<sup>24</sup>, который, так сказать, извиняется, но не изменяется; на сплачивание линчующей толпы «работал бондарь — страх», но Парнок решается действовать вопреки ему.

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

«Уничтожайте рукопись, но сохраняйте то, что вы начертали сбоку от скуки, от неумения и как бы во сне. Эти второстепенные и мимовольные создания вашей фантазии не пропадут в мире...»



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

### Жертвоприношение

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

Уже в «Зависти» подавление никчемных одиночек коллективом достигает остроты 'публичного наказания'. Андрей и Володя угрожают им арестом, расстрелом, заключением в сумасшедший дом, а один из воображаемых исходов сюжета — их казнь «Офелией». Своего рода самосудом является выбрасывание Кавалерова из пивной компанией «чудовищ», и вообще его клоунство делает его типичным козлом отпущения. Многие сцены разворачиваются среди толпы, например столкновения Ивана с его державным братом на улице, а затем на открытии «Четвертака». Ритуальным козлом отпущения является и сам Иван, «король пошляков», пародирующий Христа и Голгофу и допрашиваемый современными Пилатами<sup>27</sup>.

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

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

- комплекс 'непринадлежности, страха, немилости толпы, отстаивания личности';
- '(само)отождествление Парнока с жертвой' — казнимым «человечком», с которым его гротескно путает и Кржижановский; к смеше-

- нию подключается также рассказчик благодаря игре с местоимениями (топить человечка ведем «мы») и общей системе приравниваний своего 'я' к Парноку<sup>28</sup>;
- линия 'одежды' (визитки): толпа дана как «плечи-вешалки», «апраксинские пиджаки», а человечек — как «перхотная вешалка»; упоминается воротник, который «дороже соболя и куницы»<sup>29</sup>; Парнок обращается за помощью к Кржижановскому — похитителю визитки, появляющемуся здесь, к вящему унижению Парнока, еще и с дамой;
  - темы 'времени и смерти': человечка казнят за кражу часов (!); рассказчик по этому поводу произносит целую тираду, обращенную к Времени; человечек «пожил»; казнь оттенена присутствием ротмистра с дамой (оппозиция 'эрос/танатос').

В культурологической перспективе эта сцена воспроизводит архетип 'ритуального жертвоприношения, сплывающего коллектив против козла отпущения' (см.: *Жирар 1972*):

«Тут была законом круговая порука: за целость и благополучную доставку перхотной вешалки на берег... отвечали решительно все. Стоило кому-нибудь самым рабским восклицанием прийти на помощь... как его самого... объявили бы вне закона и втянули бы в пустое каре... Затылочные граждане, сохраняя церемониальный порядок, как шиты в день Шахсе-Вахсе, неумолимо продвигались к Фонтанке»<sup>30</sup>.

Но у эпизода есть и прямые литературные связи. Место действия (около Сенной) хрестоматийно связано с телесными наказаниями благодаря Некрасову<sup>31</sup>, подтекстами из которого вообще насыщена «Египетская марка».

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

Какой-то / смущенный / сукин сын,  
а над ним / путиловец / нежней папаши:  
«Ты, / парнишка, / выкладай / ворованные часы —  
часы / теперича / наши!»

Глава обрамлена образом трамваев и ветров, которые «дуют» сначала «при капитализме», а затем «уже — при социализме», что подкреплено каламбурной игрой с 'временностью' правительства: «Которые тут временные? / Слазь! // Кончилось ваше время». Мандельштам переосмысляет эту ситуацию праведного насилия —

в частности, он иронически превращает бутафорскую нежность путиловского «папаша» в ту ритуальную связь жреца с жертвой, овеществляя которую казнимого человечка «бережно подталкивали, осторожно направляли, охраняли, как жемчужину, адъютанты».

Ключевой образ казни-самосуда исподволь проходит и в других главах. Кончина певицы Бозио (еще одного alter ego лирического героя) представлена как ее убийство стаей стервятников; и серией вариаций дается мотив 'убийства в деревенской баньке', в частности «ради полущубка и валяных сапог» (ср. мотив кражи и код одежды), жертва которого — многоликое лирическое 'я' повести<sup>32</sup>.

Подрыв самосуда естественно принимает форму 'нарушения круговой поруки'. Подобно некрасовскому 'я' в стихах о порке на Сенной, 'я'/Парнок — на стороне жертвы и разнообразно отождествлен с ней, а Парнок даже пытается спасти ее. Эти попытки спасения хриstopодобной жертвы, не имеющие ясного прецедента в евангельской истории, характерны для ее более позднего прочтения<sup>33</sup>. Так, в сне Раскольников о коллективном убийстве лошади («Бейте все!») сам герой, в обличье ребенка (ср. детскость Парнока), сострадает жертве и пытается помешать насилию. Как известно, этот эпизод был развит Достоевским из стихотворного фрагмента Некрасова, где многие детали сходны, но лошадь выживает<sup>34</sup>:

Под жестокой рукой человека,  
Чуть жива, безобразно тоща,  
Надрывается лошадь-калека,  
Непосильную ношу влача.  
Вот она зашаталась и стала.  
«Ну!» — погонщик полено схватил  
(Показалось кнута ему мало) —  
И уж бил ее, бил ее, бил!

.....  
И, вперед забежав, по лопаткам  
И по плачущим кротким глазам!

.....  
Это праздных прохожих смешило,  
Каждый вставил словечко свое,  
Я сердился — и думал уныло:  
«Не вступиться ли мне за нее?»

.....  
Лошадь вдруг напряглась — и пошла...

(«До сумерек», цикл «О погоде»)

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

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

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

«— Они воняют кишечными пузырями, — подумал Парнок, и почему-то вспомнилось страшное слово „гребуха“. И его слегка затошнило как бы от воспоминания о том, как старушка в лавке спрашивала при нем „легкие“... Парнок... [повторял]: — Пуговицы делаются из крови животных!»

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

«На маслобойню везли глыбы... донного льда... проплыла замороженная в голубом стакане зеленая хвойная ветка, словно молодая гречанка в открытом гробу»<sup>35</sup>.

Из идиллии барбизонского завтрака возникает образ разделки трупа:

«...Муравьи, как плотоядные актеры китайского театра в старинной пьесе с палачом... волочили боевые дольки еще не разрубленного тела».

'Кишечно-эскрементная' тема подхватывается образом «клистирной рощи». А негативные образы 'еды' ведут к Петербургу, который «ел похлебку из вареных мух»; к «живорыбному садку», напоминающему о мерзлой рыбе; и утверждению, что «рыбий жир — смесь пожаров, желтых зимних утр и ворвани: вкус вырванных

лопнувших глаз, вкус отвращения, доведенного до восторга». Не все образы еды столь отталкивающи, но их связь с темой ‘живодерни’ четко прослеживается<sup>36</sup>.

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

«...Собираемая при убое кровь может быть перерабатываема или в пищу, для изготовления колбас, или на выработку светлого и черного альбумина, клея, пуговиц, красок... корма для скота, птицы и рыбы... Головы и бараньи ножки при помощи электрических спиральных сверл... перерабатываются на пищевые продукты...»<sup>37</sup>

Параллель укрепляется тем, что этот пассаж следует непосредственно за лейтмотивным образом Вали как «ветви... полной цветов и листьев», — предвосхищая связь ветки с маслбойней в «Египетской марке»<sup>38</sup>. Сами по себе пуговицы представляют в «Зависти» код одежды<sup>39</sup>, но в составе мотива бойни и живодерства они связываются со ‘жреческой’ мифологемой — с жречеством Андрея (ему бы «только телят резать», производя колбасы, подобные кишкам) и вдовы Прокопович, предстающей с ножом и в ореоле потрохов, и с символическим истолкованием кухонной темы Иваном: «Они жрут нас, как пищу, — девятнадцатый век втягивают они в себя, как удав втягивает кролика... Жуют и переваривают...»<sup>40</sup> В «Египетской марке» эти ассоциативные нити выводятся на передний план, сплетаясь в единый сюжетный и мотивный узел вокруг сцены самосуда.

## Булгаков — Олеша — Булгаков

Предлагаемый триптих, наконец во всей полноте открывшийся советскому читателю<sup>41</sup>, лишь условно вырывается здесь из богатого фона литературы 1920–1930-х годов. Этот обмен репликами<sup>42</sup>

следует как бы общей анкете, на одинаковые вопросы которой авторы дают разные ответы, образующие своего рода диалектическую триаду. Изложение дискуссии по пунктам (как в предыдущем разделе) оказалось бы, ввиду ее трехчастности, очень громоздким; удобнее будет соотнести целые «высказывания».

### «Собачье сердце»

В «Собачем сердце» жанр «рассказа о собаках»<sup>43</sup> скрещен с легендой о Франкенштейне, евангельскими и рождественскими мотивами и поставлен на службу проблеме нового человека через посредство еще одного жанра — научно-фантастической утопии. Привязка повести к действительности не ограничивается обыгрыванием реалий (разруха, уплотнение, доносы), а тоже идет через литературу, ибо главную мишень Булгакова составляет советская культурная ситуация<sup>44</sup>.

Воспитание Шарикова включается в общую игру с культурой, пронизывающую текст «Собачьего сердца»<sup>45</sup>, и Слово всячески акцентируется. Повествование строится на смене трех основных голосов: внутреннего монолога Шарика, протокольного дневника доктора Борменталья и иронично-всеведущего рассказа от третьего лица. Остранение человеческой жизни глазами животного имеет почтенную традицию (от «Золотого осла» до «Холстомера»); неожиданность в том, что за умнейшей внутренней речью Шарика следует период овладения человеческим языком, приводящий к убогому уголовно-политическому жаргону.

Это многоголосие призвано не просто создать шекспировский фон советской жизни, но и озвучить разворачивающееся в «похабной квартирке» скандальное действие. Обращение привычного порядка вещей, задаваемое центральной метаморфозой, поддержано целым рядом карнавальных мотивов: апокалиптическим образом вьюги (в духе «Двенадцати» и «Голого года»<sup>46</sup>); собачьей точкой зрения 'снизу'; оргией омоложений — своего рода парадом пороков, акцентирующих материально-животный низ человека («Я вам, сударыня, вставлю яичники обезьяны»); отношением 'мистического двойничества'<sup>47</sup> между Шариковым и профессором — чем сильнее один, тем слабее другой; проникновением разрухи (в лице Шарикова) в уютную профессорскую квартиру, совершающимся, по обратной логике карнавала, благодаря успеху операции; двусмыс-

ленностью самой фигуры профессора; открытостью концовки (профессор продолжает свои рискованные изыскания). В результате ни один из голосов, даже авторитетный бас профессора, не звучит с окончательной бесспорностью, что делает повесть заманчивым приглашением к диалогу.

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

Расстановка сил симметрична. Профессор и его ассистент отстаивают частную собственность, привасу, порядок, культуру, западничество<sup>48</sup>, науку, гуманное обращение с людьми и животными. По другую сторону баррикады — собака/пролетарий (точнее, пролетарский художник: «профессия — игра на балалайке по трактирам») и его идеологический наставник Швондер. Особенно опасны в Шарикове не «остатки собачьего», а его классовые замашки: «если кто-нибудь... натравит Шарикова на Швондера, то от него останутся только рожки да ножки».

Борьба принимает острые формы. Консерваторы мечтали бы застрелить или повесить своих оппонентов, умирляют Шарикова нашатырем и револьвером; многочисленны стычки и драки. По мнению Шарика, профессор — «весь в меня. Ох, тыпнет он их сейчас». Особенно агрессивен Борменталь, который берет на себя всю физическую сторону борьбы с Шариковым и первым предлагает контроперацию. Швондер, Шариков и компания, в свою очередь, хотели бы арестовать профессора, доносят на него и тоже воору-

жаются; их победу срывает лишь сверхъестественная повторная хирургия, возвращающая Шарикова в животное состояние<sup>49</sup>.

Профессор — противник насильственных методов<sup>50</sup> и благодаря своей влиятельной клиентуре может позволить себе мирное сосуществование с властью<sup>51</sup> и даже вызывающие «произвольные жесты» (actes gratuits Андре Жида и экзистенциалистов), вроде демонстративного отказа помочь голодающим детям Германии. Лишь исчерпав мирные средства, профессор решается на «преступление», оправдываемое невозможностью «ждать, пока удастся из этого хулигана сделать человека» и тем, что тот — «собственное экспериментальное существо» профессора. Однако насильственность этой меры противоречит идеалам профессора<sup>52</sup>, трагическая вина которого именно в том, что он, «вместо того, чтобы идти параллельно и ощупью с природой, форсировал вопрос», за что природа и наказала его Шариковым.

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

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

Но тем самым Шариков оказывается пародийным двойником профессора с его жреческо-хирургическими замашками и причаст-



ностью к насильственному преобразению мира. При этом профессор, пользующийся явными симпатиями автора, выступает в качестве демоничного философа-провокатора, иронически испытывающего культуру истеблишмента<sup>53</sup>; но он же — консерватор, сторонник status quo. А Шарикову, персонажу явно отрицательному, достается выигрышная роль карнавального шута, нарушителя порядка. Эта парадоксальная конфигурация — продукт того переходного исторического момента, когда под Порядком, подрыву которого посвящен Карнавал, может пониматься как старьй, так и новьй режим. Она отражает также предпочтение, питаемое автором к прежнему, «вечному», порядку вещей, и недоверие к Хаосу, а значит, и к карнавальнй стихии.

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

### «Зависть»

Повесть Олеси не уступает булгаковской в богатстве литературного материала, привлеченного к разработке новой темы<sup>56</sup>. Полифонизм встроен уже в самую систему повествовательных голов. Сначала (как и в «Собаьем сердце») повествование ведется

от первого лица — с точки зрения интеллигентного найденыша, видящего своего благодетеля не только снизу, но и сверху, а затем передается третьему лицу<sup>57</sup>.

В чем же состоят «ответы» «Зависти» на «Собачье сердце», а также «наводящие вопросы» к «Мастеру и Маргарите»? Прежде всего, в «Зависти», как и в «Собачьем сердце», начальственное лицо подбирает выброшенного на улицу после драки в пивной молодого оборванца, своего идейного противника, и дает ему приют в своей благоустроенной квартире с абажуром, куда тот вносит грязь и беспорядок<sup>58</sup>; приемыш питает к патрону смешанные чувства и восстает против него; возникают трения по поводу жилплощади и «диванчика»; скандальное поражение мятежника вызвано захватом его ложного доноса; покровитель солиден, даже толст, благодетельствует обоим своим приемным чадам — Макарову и Кавалерову, которого пытается перевоспитать<sup>59</sup>; он щеголь и гурман, интеллигент и неутомимый работник.

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

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

С идеальной симметрией ‘зависть’ и ‘спесь’ присущи и новым людям. Макаров хочет «организовать союз по сбиванию спеси буржуазному миру»; его близости к Андрею завидуют многие комсо-

мольцы (ср. уличных псов в «Собачьем сердце»), а самого Володю «зависть взяла к машине», которая «оказалась куда свирепее нас»<sup>60</sup>. Вообще, расстановка сил зеркально повторяет «Собачье сердце». Двоим «бывшим» противостоят двое «новых»; в каждой паре есть старший и младший, и в советской паре младший (Макаров) агрессивнее старшего (Андрея), которого находит слишком добрым и в принципе готов убить<sup>61</sup>; он тем опаснее, что является более экстремистским идеологом.

Темы западничества в «Зависти» мы уже касались. Особого внимания заслуживает европейская культура Андрея — по сравнению с нарочито преувеличенной Олешей необразованностью Кавалерова, который не понимает по-немецки<sup>62</sup>.

В плане классовой борьбы у хозяев жизни есть выбор между арестом противников (см. сцены между Андреем и Иваном и в ГПУ) и — новый мотив, которому предстоит быть развитым в «Мастере и Маргарите», — отправкой их на Канатчикову дачу<sup>63</sup>. Со своей стороны, Кавалеров, подстрекаемый Иваном, вынашивает идею убийства Андрея, Иван обещает задушить Валу, Макаров угрожает побить и бьет Кавалерова, а Андрей и Макаров говорят, что застрелят Ивана; по франкенштейновской линии, Володя грозит Андрею, а Офелия изображается убивающей Ивана<sup>64</sup>.

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

«...Вдруг взять да и сотворить что-нибудь явно нелепое, совершить какое-нибудь гениальное озорство и сказать потом: „Да, вот вы так, а я так“. Выйти на площадь, сделать что-нибудь с собой и раскланяться...»

В этой экзистенциалистской риторике<sup>65</sup> существен элемент провокационной публичности, отличающий «Зависть» от «Собачьего сердца»<sup>66</sup> и предвещающий гастроль Воланда и его трупы. Кавалеров бросает вызов «трупам уродов» в пивной, а Иван, мечтающий «уйти с треском», выступает организатором уличных демонстраций, диспутов и парадов.

Поскольку Порядок уже прочно ассоциируется с советской действительностью, шутами-провокаторами, естественно, оказываются ее противники (Кавалеров и Иван). Эта конструкция бли-

же к классическому Карнавалу, чем ситуация в «Собачьем сердце», но и она отмечена чрезмерной серьезностью в посрамлении шутов и ограждении от них представителей порядка<sup>67</sup>. Непроницаемая устойчивость нового истеблишмента проявляется, как мы помним, в фигуре 'невнимания'. Валя не замечает Кавалерова, Андрей не реагирует даже на его шпильки («оскорбительно его равнодушие ко мне»), а Макаров едва достаивает ответом Ивана. Символически непроницаемый блеск пенсне Андрея и весь его образ «грозного, неодолимого идола» то с «выпученными глазами», то с «двумя круглыми, слепыми бляшками»<sup>68</sup>.

Как и в «Собачьем сердце», центральную, вплоть до ритуальной программности, роль в «Зависти» играет еда. Андрей — толстяк, «обжора и чревоугодник» (за едой «глаза его налились кровью»); от отца он унаследовал кулинарные способности и любит проповедовать на эту тему («Сосисок у нас не умеют делать... Настоящие сосиски должны прыскать»), тем более что он «великий колбасник, кондитер и повар... [и] заведует всем, что касается жранья». В отличие от Преображенского, он (и отчасти Кавалеров) принимает Хлебопродукт, ВСНХ и т. п. всерьез. «Ему хотелось бы рожать пищу», его хрустальный дворец — столовая «Четвертак», а его «прекрасная молодая невеста» — созданная им образцовая колбаса, «толстая, плотно набитая кишка»<sup>69</sup>.

У Андрея «хохот жреца», и, несмотря на отсутствие кровавых жертвоприношений, плотские и мясные — 'карнальные' — обертоты получают развитие, во многом аналогичное «Собачьему сердцу». Так, одним из двойников Андрея является вдова Прокопович (ср. Дарью Петровну). Она тоже предоставляет Кавалеру прибежище, постель и стол. Параллель усилена андрогинными чертами в образе Бабичева (начиная с его фамилии и толщины), характерным для обоих храпом и их лейтмотивной связью с кухней («она варит обеды для артели парикмахеров»). Анечка «жирна», похожа на «ливерную колбасу» и дана на фоне плиты. Она «ходит опутанная... жилами животных. В ее руке сверкает нож. Она раздирает кишки локтями...»<sup>70</sup>; «однажды я поскользнулся, наступив на чье-то сердце...» (!). Андрею тоже «только телят резать» — недаром его брошюра посвящена 'живодерству', имеющему целью, в частности, «изготовление колбас».

Мотив еды сопряжен не только со жреческой, но и с любовной темой, развитой здесь гораздо обстоятельнее, чем в булгаковской

повести. Кавалерову снится «прелестная девчонка», любовь которой стоит «всего четвертак», а Андрей влюблен в свою «красавицу»-колбасу по «тридцать пять» копеек; колбаса излучает и анальные, и фаллические флюиды (у Бабичева несомненно гомосексуальные черты); а Кавалеров, который, вопреки фамилии, не уверен в своей мужественности, испытывает страх/желание кастрации в связи с бабичевской колбасой, которую «несколько раз... готов... швырнуть... через перила» в реку<sup>71</sup>.

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

Женщины в «Зависти» по-гоголевски делятся на идеальных девиц и хищных мегер, и Кавалеров и Иван мечутся между обоими типами, испытывая к идеальным героиням не только притяжение, но и вражду<sup>72</sup>. Новой для героини чертой является мальчишеская спортивность Вали, оригинально сочетающаяся с парением над землей, которое играет (в воображении Кавалерова) как романтическими, так и машинными коннотациями и будет развито в «Мастере и Маргарите».

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

Иван не только учитель, но и старший двойник Кавалерова. Свои зависть, артистизм (он поэт, выдумщик, гипнотизер) и эстетику произвольного жеста он отливает в организацию карнавала чувств, не нужных новому человеку<sup>73</sup>, — своего рода современной

Вальпургиевой ночи (в ранних вариантах упоминается шабаш ведьм). Для этого он ищет

«демоническую женщину и его, трагического любовника. Но где его искать? В больнице Склифосовского?.. Я мечтал найти женщину, которая расцвела бы в этой яме небывалым чувством... [ — ] Валу».

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

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

Андрея «приняли за конферансье», «публика переключала внимание, готовая смотреть и слушать актеров», и, когда Андрей не смог остановить Ивана, кричала «Это гипноз!». «Сцена... могла сойти за представление... И тем более высыпали из деревянного сарайчика настоящие актеры...»

Сам Иван, раскачивающийся на ограждающей веревке, «не заботясь о том, что полный произойдет беспорядок, если веревка оборвется», а затем выходящий на трибуну с подушкой в руках, ведет себя как типичный карнавальный шут — король дураков<sup>74</sup>.

### «Мастер и Маргарита»

В «Мастере и Маргарите» Булгаков продолжает развивать карнавальный подрыв истеблишмента, и прежде всего литературно-художественной среды, ибо роман посвящен проблеме постижения и передачи истины. Связанное с этим обилие культурных реминисценций в «Мастере и Маргарите», во многом общих с «Завистью» и «Собачьим сердцем», известно<sup>75</sup>, как известен и акцент на Тексте и его полифоничности<sup>76</sup>. На этот раз свою сатирическую тенденциозность Булгаков окутывает атмосферой подлинного Карнавала, на который работают также: передача роли проводников высшей справедливости демоническим провокаторам и шутам, театрализация происходящего, дуалистическое соположение этого и иного миров, несовершенство мастера и нескончаемость диалога между Пилатом и Иешуа.

Обратимся к сюжетным параллелям с «Завистью» и «Собачьим сердцем». Темы 'приюта' и 'жилищных дрызг' подхватывают

ся, но модифицируются. Мастер заводит собственную квартиру со столом, абажуром и диваном (а в эпилоге у лампы занимается Иван — бывший Бездомный), пользуясь услугами высших сил — сначала лотерейного выигрыша, а затем Воланда, предоставляющего ему потусторонний последний приют (ср. евграфовский мотив в «Собачьем сердце», см. примеч. 45). По ходу романа мастера выселяют, и он превращается в «нищего» (как Кавалеров), за чем следует ответное выселение выселителя Воландом в рамках кампании по наказанию москвичей, испорченных квартирным вопросом. Из прекрасной государственной квартиры уходит Маргарита, которая затем учиняет разгром целого советского дома, а еще один дом становится объектом губительной деятельности Воланда и его свиты, причем квартира, принадлежащая советским вельможам типа Андрея Бабичева (Берлиозу и Лиходееву), подвергшись безжалостному «разуплотнению», превращается в «нехорошую квартиру» (ср. «похабную квартиру» в «Собачьем сердце»).

Характерный новый поворот — эстетика разрушения. В «Собачьем сердце» профессор отстаивал порядок и уют, а в «Зависти» вещи любили Андрея, но не Кавалерова, Иван вносил провокационный беспорядок, и оба «бывших» кончали жалким прибежищем у вдовы Прокопович. В «Мастере и Маргарите», в отличие от «Собачьего сердца» и отчасти подобно «Зависти», в приверженности быту обвиняются уже советские люди — и соответственно наказываются. Симпатичные шуты-провокаторы-разрушители оказываются на стороне положительных героев, которые и сами теперь (в лице Маргариты) не прочь устроить потоп в ванной почище шариковского. Разгрому подвергаются квартира Латунского, ресторан, торгсин, ценности, раздававшиеся на сеансе магии. Так Булгаков, с подсказки Олеси, окончательно переходит на карнавальные позиции.

По-новому развивается и воспитательный мотив<sup>77</sup>, связанный с родственным усыновлению мотивом ученичества (Левия — у Иешуа, Ивана — у мастера, мелких бесов — у Воланда, Наташи — у Маргариты). Перековка найденыша (Ивана Бездомного) проходит успешнее, чем в «Зависти» (Кавалеров не поддается Бабичеву) и в «Собачьем сердце» (Шарикова приходится вернуть в собачье состояние), но в противоположном направлении: из советского халтурщика он превращается в мыслящего интеллигента<sup>78</sup>. Отпадение от официальной догмы захватывает также Маргариту, мас-

тера, Варенуху, Левия Матвея, Пилата; упорствующие же сурово наказываются, вплоть до высшей меры.

Очередное обращение претерпевает комплекс 'зависти'. Теперь завидуют друг другу члены МАССОЛИТа, и оригинальной трансформацией жилищных претензий домкома из «Собачьего сердца» звучат слова: «Лаврович один в шести... и столовая дубом обшита!» Напротив, Иван «без зависти» наблюдает счастливую встречу мастера и Маргариты, а мастер, которого не пускают в писательский мир, испытывает не зависть, а лишь недоумение и ужас. В отличие от Кавалерова, он не стремится к славе (ее поначалу сулит ему Маргарита); даже Рюхин осознает, что лишь пушкинская слава чего-то стоит. И вполне по-пушкински мастер кончает потусторонним покоем — возвышенным вариантом кавалеровского безразличия.

Зато провокационное проникновение сквозь ограды практикуется в «Мастере и Маргарите» с полным успехом. Вторжение в кабинеты начальства, в торгсин, в «Грибоедов» и т. д. является любимым хобби Бегемота и Коровьева — продолжателей Ивана Бабичева<sup>79</sup>. А Маргарита и мастер попадают-таки, да еще в качестве почетных гостей, на «праздник» (у Сатаны; ср., напротив, неудачу Кавалерова). Покорным оказывается не только пространство, но и время: в противоположность бесплодной погоне Кавалерова за дьявольски ускользающим Андреем, демоны сами разыскивают Маргариту и мастера, ради которых «праздничную полночь приятно немного и задержать».

Расстановка сил не столь симметрична — меняется как баланс сил, так и центр тяжести конфликта. Булгаков разделяется с представителями официальной позиции соединенными силами дьявольщины, сатиры и мировых абсолютов (очевидное западничество романа резюмирует Азazelло: «Мне больше нравится Рим!») и переносит акцент с идейных категорий на конкретные обвинения (в воровстве, трусости, подлости и вранье) и наказания. Однако в целом борьба варьирует знакомую схему: идейный спор, арест, психушка, физическое насилие.

Идейные столкновения происходят между Воландом и двумя литераторами, между мастером и критиками, между Иешуа и Пилатом, Левием и Пилатом и т. д. Роман охвачен эпидемией арестов, усугубляемой провокационным участием в ней Воланда и компании; ср. идею «разъяснить» Воланда<sup>80</sup> и сослать Канта в Соловки



за доказательство бытия божия; «исчезновение» мастера и массы второстепенных персонажей<sup>81</sup>; провал ареста нечистой силы — воплощенную мечту о посрамлении органов безопасности (ср. «Сказку» Ивана о торжестве над Андреем); арест Иешуа<sup>82</sup>, овеществляющий метафорическую Голгофу Ивана. Наконец, знаменитое «Итак, сидим? — Сидим» (в психиатрической клинике) связывает темы арестов и медицинских репрессий, реализуя угрозы Макарова по адресу Ивана Бабичева. Разумеется, «сумасшедшие» (Воланд, мастер, Иван) вовсе не безумны<sup>83</sup>, — скорее, бредят окружающие. Но и этот «типично булгаковский» сплав арестов, сумасшествия и дьявольщины был как будто предвосхищен Олешей:

«— В ГПУ! — сказал он [Андрей Бабичев]. Едва произнесено было волшебное слово [!], как все, встrepенувшись, вышло из летаргии...»

Карнавальная реализация метафор приводит к разгулу насилия. Львиную долю его составляет месть жертв нового порядка и за них, осуществляемая с помощью высших сил. Мания убийств пародировается «недействительной стрельбой» при аресте кота и подрывается полнейшей десакрализацией смерти в описаниях казней Берлиоза, конференсье Бенгальского и барона Майгеля, в предсказании о смерти буфетчика («подумаешь, бином Ньютона») и т. п.

Демонстративная жестокость этих сцен связана с еще одной сквозной темой нашего триптиха — произвольным жестом. Если Латунскому Маргарита «разумно» мстит, то другие ее проказы продиктованы желанием (à la Иван Бабичев) «сделать на прощание что-то очень смешное и интересное»; далее говорится о «преступном голосе» Маргариты и о разбивании фонаря как «ненужном поступке». В Маргарите Воланд находит ту демоническую женщину, которую искал для своего «парада чувств» провокатор Олеси. У нее сходная литературная генеалогия (Маргарита при Фаусте то же, что Офелия при Гамлете); она тоже гибрид (женщины и ведьмы) — продукт провокационного развращения. Подобно Офелии (и Вале), она способна летать и с лету разрушает хрустальный дворец истеблишмента — дом Драмлита<sup>84</sup>.

Своими историческими и фантастическими эпизодами Булгаков дает «реальный» статус тому, что Олеша вводил под грифом снов, метафор и вымышленных историй, — мифологическим фигурам, заговору чувств и мстительным замыслам «бывших». В виде существ из плоти и крови в «Мастере и Маргарите» действуют

Христос, Воланд-Мефистофель (говоря словами Ивана Бабичева, «шарлатан немецкий», он же «фокусник советский»), Пилат и римские воины<sup>85</sup>. А парад старых чувств происходит даже дважды: один раз — как фарс (сеанс в «Варьете», объясняемый, подобно эскападам Ивана Бабичева, гипнозом), второй раз — как мистерия (бал у Сатаны). На балу оживает кавалеровский восковой паноптикум славы, причем мастер и особенно Маргарита преодолевают пораженчество Кавалерова, являясь там во всеоружии своего достоинства и милосердия, а мечта Кавалерова об убийстве осуществляется Воландом и Абадонной, которые расправляются с Майгелем и с захватившим квартиру мастера другим доносчиком, Алоизием Могарычем.

Берет свое дурак-герой-интеллигент и в любовной сфере. Булгаков реабилитирует слабого лишнего человека и романтического мечтателя, позволяя ему овладеть традиционной в русской литературе сильной женщиной. В противоположность Вале<sup>86</sup>, Маргарита покидает своего высокопоставленного мужа ради мастера. Сбывается мечта Кавалерова: «Не вы — я получу Валу. Мы прогремим по Европе — там, где любят славу». Валя в упор не видит героя, а Маргарита сама ищет и находит его<sup>87</sup>.

В вопросе о еде «Мастер и Маргарита» строится на воландовской аксиоме, что отмена духовных абсолютов ведет к нехватке пищевых продуктов. «Что же это у вас, чего ни хватишься, ничего нет!» — то есть ни бога, ни дьявола, ни нарзана. Советское питание построено на «вздоре» вроде осетрины «второй свежести», а прилично кормят лишь в закрытых для простых граждан хрустальных дворцах нового класса («Грибоедов», торгсин). Их Воланд и его команда и подвергают пародированию<sup>88</sup> и разрушению. Жреческих коннотаций еда не несет, зато ее связь с творчеством иронически овеществлена в элитарном ресторане с литературно-гастрономическим названием «Грибоедов», а последнюю земную обитель мастера — больницу<sup>89</sup> — Бездомный «мысленно окрестил „фабрикой-кухней“ (!).

\* \* \*

Как же резюмировать воображаемый диалог трех авторов и четырех текстов?

У Олеси и Мандельштама сходство лирических антигероев — артистических натур, преодолевающих свою общественную непол-

ноценность словесными бутадами, — определяет сходную манеру повествования, пронизанного тропами и опирающегося на приемы поэтической композиции<sup>90</sup>. Идеинный сдвиг от «Зависти» к «Египетской марке» состоит в том, что Мандельштам берет сторону своего ущербного героя, вступая вместе с ним в активное, хотя и безуспешное, противостояние кровавому жречеству. В сфере стиля этому вторит ассоциативное приравнивание друг другу различных ипостасей антигероя (рассказчика, Парнока, казнимого человечка, певицы Бозио, Мервиса) и радикальный выход за рамки сюжетной прозы.

Сплочение воедино группы подтекстов из Маяковского, Олеси, Пильняка, Толстого, Достоевского, оркеструющих сцену самосуда и ее переключку с другими эпизодами (в частности, гибелью Бозио), основано у Мандельштама на характерном принципе «метонимической интертекстуальности», то есть связи через смежные части единого подтекста. Таким соединительным подтекстом служит в «Египетской марке» некрасовский цикл «О погоде». Два его фрагмента метафорически совмещены в линии певицы Бозио — история ее смерти и образ пожарного обоза (так что уже в пределах этой линии работает принцип интертекстуальной смежности); а с другим фрагментом этого же цикла — живодерским — переключается сцена самосуда. Тем самым фабульно разрозненные отрывки оказываются смонтированы с помощью сугубо поэтической техники.

Более решительный, чем у Олеси, перенос центра тяжести на интертекстуальные ассоциации и лирическое единство автора и героев отразил программную маргинальность авторской позиции, уязвимой политически, социально и сюжетно, но торжествующей в мире свободного — до субъективности — Слова. Осознав, что фабульная законченность — это фикция, противоречащая плачевной зависимости человеческой личности от враждебных окружающих сил<sup>91</sup>, Мандельштам рискнул написать свою повесть в полном смысле от имени Парнока-Кавалерова и создал таким образом один из первых образцов русской сюрреалистической прозы<sup>92</sup>.

В триптихе «Собачье сердце» — «Зависть» — «Мастер и Маргарита» обилие общих терминов спора несомненно, и их набор постепенно сдвигается с колбасы на более духовную и металитературную проблематику. Булгаков берет жертв советского истеблишмента под еще более безоговорочную защиту, чем автор «Египетской

марки», и в этом смысле занимает более «консервативную» идейную позицию, лишенную амбивалентности, будь то à la Олеша или à la Мандельштам. Соответственно, стилистический итог «обмена репликами» предстает, при всей своей новизне, менее авангардистским, чем в «Египетской марке». Оригинальный ход от «Зависти» к «Мастеру и Маргарите» состоит в фабульной реализации провокационных фантазий и мстительных метафор и сновидений антигероев; причем введение для этого мифологической ветви повествования носит модернистский характер<sup>93</sup>, а реабилитация интриги укореняет роман в традиционной почве<sup>94</sup>.

Проблему фабульной беспомощности и обреченности антигероев Булгаков разрешает не путем отказа от сюжета, а путем передачи фабульных функций божественным, вернее — дьявольским силам. Уроки амбивалентности, взятые у Олеша в свете не только симпатий к антигероям, но и пессимистического взгляда на соотношение Добра и Зла, карнавализуют сюжет, позволяя автору и читателю отождествить себя с силами разрушения. Впрочем, и здесь не обходится без консервативных оговорок — в карнавальных ролях выступают специальные шуты (и отчасти Маргарита), но не Романтический Мастер.

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

## «Летним днем»: эзоповский шедевр Фазиля Искандера

1. Этот рассказ появился в «Новом мире» (1969. № 5) через пять лет после смещения Хрущева (октябрь 1964 года), ознаменовавшего конец десятилетней оттепели, и меньше чем через год после вторжения советских войск в Чехословакию (август 1968 года). Его сорокалетний автор был уже известным прозаиком, автором сатирического «Созвездия Козлотура» (1966), одним из ведущих представителей нового — послесталинского, относительно свободного — литературного поколения. А как писатель «национальный», абхазский, пусть «московского разлива» (живший в столице и писавший по-русски), он пользовался — в культуре, признававшей особые права за литературой социалистической по содержанию, но национальной по форме, — даже более широкой, хотя все равно ограниченной, свободой.

Но во второй половине 1960-х ее рамки решительно сжимались. В 1965 году за литературную деятельность были арестованы и в 1966-м осуждены на тюремные сроки «перевертыши» Синявский и Даниэль. Свобода вынуждена была искать обходные пути к читателю. Их, если не считать полного уклонения от политической тематики, имелось три:

- *самиздат* — работа под копирку «в стол» («Пишу исключительно нетленку», — услышал я однажды от Василия Аксенова);
- *тамиздат* — контрабандные публикации за пределами железного занавеса, к чему в дальнейшем прибегли Аксенов и его собратья по «Метрополю», в том числе Искандер, а раньше других обратился Синявский-Терц;
- и полусвободное *эзоповское* письмо, одним глазом честно глядящее в лицо официозу, а другим — подмигивающее просвещенному читателю; такова аксеновская «Победа» (1965), такова и искендеровское «Летним днем»<sup>1</sup>.

В третьем случае перед художником стояла двоякая задача: и написать как можно яснее то, что хочешь, и, лукаво потрафив цензуре, сделать текст *проходным* — провести его в печать. Тур де форсом был уже сам факт публикации — «Победа» и «Летним днем» читались прежде всего как удавшийся подцензурный фокус. Но хотя структурным стержнем исхандеровского рассказа является эзоповская сверхзадача, его художественная ценность к этому не сводится. В разработку центральной темы, уже самой по себе богатой повествовательными возможностями, вовлечен целый спектр мотивов — от метатекстуальных до собственно исхандеровских и даже (авто)биографических — и изощренная система повествовательных рифм, благодаря чему текст оказывается насыщен интенсивной игрой смыслов.

Рассмотрим основные уровни повествования по порядку, начиная с эзоповского, по определению распадающегося на два подуровня — две стороны единой риторической фигуры, которую можно рассматривать как своего рода *нарративный троп*. Структура этого тропа состоит в том, что буквальный, поверхностный, официально приемлемый, невинный, «советский» слой сюжета служит *означающим* по отношению к переносному, глубинному, субъективному, запретному, «антисоветскому» *означаемому* — эзоповскому смыслу текста<sup>2</sup>.

2. Что касается невинного «советского» слоя, то повествование разворачивается очень постепенно и сначала сосредотачивается на приятной летней обстановке прибрежного курорта: на кафе, симпатичной, излучающей прохладу официантке, мороженом, мальчишках — ныряльщиках за монетками... Затем появляется привлекательный немецкий турист (а в дальнейшем его обаятельные жена и дочь) с местной газетой в руках, из-за соседнего столика доносится беседа на литературные темы (между «розовым пенсионером» и его случайной собеседницей), немец оказывается знатоком русского языка и литературы, и у главного, «авторского», рассказчика завязывается с ним интересный доверительный разговор. Вставной рассказ туриста, образующий фабульное ядро рассказа в целом, опять-таки вполне приемлем: речь идет о скрытом сопротивлении немецкой интеллигенции нацизму, причем рассказанный эпизод заканчивается благополучно — немец не поддается давлению гестапо, требующего от него доноительства, и, более того,

выходит из этой истории, да и из всей истории нацизма, живым, здоровым, умудренным и сохранившим человеческое достоинство.

Чтобы этот официальный слой повествования не казался чересчур залакированным, в него вносятся нотки так называемого доброго юмора, допустимого в советской сатире: официантка, призванная обслуживать посетителей, держится слишком «независимо»<sup>3</sup>; розовый пенсионер смешон своими банальными литературными интересами, интеллектуальным самодовольством и третированием собеседницы; находится место и для известной в те времена фразы: «мы победили, а они гуляют». Но эта улыбательная сатира заведомо перевешивается общей просоветской атмосферой рассказа: прежде всего основным антигитлеровским эпизодом, а также вкрапленными там и сям идеологически выдержанными словами о том, что спасение от нацизма Германии принесла Красная армия, что заезжему немцу нечем нас удивить в политических вопросах, поскольку «мы через газеты и так все знаем», противопоставлением «нашей» Германии, то есть ГДР, ихней, ФРГ, любовью немца к русской классике и т. д.

3. Но перейдем к подпольному, «антисоветскому» слою рассказа. Суть эзоповской стратегии состоит в протаскивании запретных идей путем аллегорической проекции изобличаемых *здесьних явлений* на *иной материал* — в мир животных, в сказочную обстановку, в прошлое или будущее, на далекие планеты или хотя бы на другие страны<sup>4</sup>. В последнем случае особенно выигрышным оказывается перенос действия не просто в иную географию, а в страну, враждебную своей, подразумеваемой, — перенос, позволяющий сделать изобличение одновременно и вызывающе острым, и безусловно проходным. Для подсоветского эзоповского письма это более или менее однозначно предопределяло обращение к опыту нацистской Германии, а заодно — художественное открытие феномена *тоталитаризма*, более или менее параллельное его осмыслению в политологии<sup>5</sup>.

Именно «немецкий» ход применен в рассказе «Летним днем». Его суть — в прозрачной аналогии между вызовом героя в гестапо (в 1943 году) с понуждением к тайному «сотрудничеству» во имя высоких государственных целей и хорошо знакомым читателю вызовом в советские «органы». Такое, а не сугубо наивное буквальное понимание рассказа подсказывается прежде всего его общей прагматической рамкой: зачем бы, как не за этим, было оттепельному

сатирику Искандеру обращаться к навязшей в зубах теме четверть века спустя после разгрома нацизма?!<sup>6</sup> Способствуют эзоповскому прочтению и разнообразные текстовые сигналы, начиная с беглого обмена авторского рассказчика и немецкого туриста впечатлениями о документальном фильме М. Ромма «Обыкновенный фашизм» (1965), именно так воспринимавшемся диссидентской частью советского общества.

Один из сигналов — относительная скудость собственно немецкой и нацистской атрибутики. Разумеется, в рассказе фигурируют такие слова, как *гестапо*, *рейх*, *хайль*, *фюрер*, *Берлин*, *Гейбельс*, *Геринг*, *Гитлер*, «*Майн кампф*» и т. п., упоминаются арестованный дядя рассказчика — социал-демократ, американские бомбежки, спасительная роль Красной армии, однако этими немногочисленными деталями немецко-фашистская специфика практически ограничивается. Институт, где работает рассказчик (как и разрабатываемое там оружие), остается безымянным<sup>7</sup>, как и город, где происходит действие, и почти все персонажи<sup>8</sup>. Все это выдвигает на передний план вставной новеллы ее общечеловеческий смысл, лишь слегка прикрытый нацистским гримом.

Характерным образом еще менее специфична советская часть сюжета. Прежде всего заметим, что в эзоповском повествовании она, вообще говоря, необязательна — для эзоповских целей было бы вполне достаточно и одной аллегорической, немецкой, части. Но Искандер избрал более разветвленную структуру, обравив немецкую вставную новеллу советской, абхазской. Местом действия является, как легко понять, близкий его сердцу Сухуми (обычно палиндромизируемый им в *Мухус*), однако, в отличие от многих других рассказов Искандера, ни одного абхазского (если не считать мамалыги с сыром, поедаемой буфетчиком, и неприемлемости участия гостя в оплате шампанского<sup>9</sup>) — как, впрочем, и ни одного специфически русского — элемента в тексте нет. Нет в нем и собственных имен персонажей, зато он пестрит общезначимыми именами писателей и политических деятелей — Толстого, Достоевского, Джойса, Мопассана, Жорж Занд, Сталина, Черчилля... Обобщенности немецкого компонента аллегории вторит еще бóльшая обобщенность советского.

Помимо аналогии по, так сказать, негативному признаку (= тому, чего в обеих частях нет), в тексте есть и более прямые сигналы сходства.



Таково, например, фоновое присутствие занятых спортивными играми мальчишек: в обрамляющей новелле — трижды появляющихся ныряльщиков, а во вставной — играющих в футбол за окном гестаповского кабинета ребят, присутствие которых проходит в тексте дважды и при первом проведении подчеркивается:

«Гестапо было расположено в старинном особняке, окруженном большими платанами. С одной стороны особняк выходил на зеленую лужайку, где сейчас *школьники играли в футбол*. Несколько велосипедов, сверкая никелем, лежало в траве. *Было странно видеть* этих мальчишек, *слышать их возбужденные голоса* рядом с этим мрачным зданием, назначение которого все в городе знали».

Искандер рифмует эти две линии, употребляя каждый раз слово *мальчишки*, к которому еще и перебрасывает лексический мостик от героя вставной новеллы:

«Это была *мальчишеская* затея... Мы с двумя товарищами однажды ночью пробрались в здание нашего университета и разбросали там листовки. В них приводилось несколько явно неграмотных цитат из „Майн кампф“».

Перекликаются оба эпизода, обрамляющий и вставной, и мотивом питья кофе.

Напрашивающееся соотнесение немецкого физика с советскими интеллигентами подкрепляется его любовью к русскому языку и литературе, а в одном месте и уподоблением немецких туристов в СССР — советским в Германии:

«Он увидел своих. Было слышно, как они громко, издали приветствуют друг друга и издали же начинают друг с другом разговаривать. *Мы так же громко встречали друг друга, когда были в Германии*. Когда привыкаешь, что вокруг тебя не понимают языка, забываешь, что тебя все-таки слышат...»

Выбор на ампула совестливого интеллигента именно физика подкрепляется и заметной ролью в советском диссидентском движении конца шестидесятых некоторых физиков, и в первую очередь академика Андрея Сахарова, вступившего в его ряды уже в 1966 году и вскоре ставшего автором известной неподцензурной брошюры «Размышления о прогрессе, мирном сосуществовании и интеллектуальной свободе» (1968).

Самым скрытым, но тем более провокационно подмигивающим читателю, позывным является, наверное, фраза большого гестаповского начальника, выдаваемая рассказчиком (и автором) за подражание одному из нацистских вождей, а в действительности копирующая знаменитую реплику Станиславского:

«„Так это он колеблется? — громовым голосом спросил хозяин кабинета, вытаращив на меня недоуменные глаза. — Молодой ученый, подающий надежды, отказывается с нами работать? *Не верю!*“ — вдруг воскликнул он и встал во весь свой внушительный рост.

Он смотрел на меня недоумевающими глазами, как бы умоляя меня тут же опровергнуть эту ложную, а может, даже и злоумышленную информацию своих помощников. Как только он заговорил, я понял, что он подражает Герингу. В те годы у функционеров рейха это было модно, каждый избирал себе маску кого-нибудь из вождей».

Как аналогичные намеки на советскую фразеологию прочитываются и слова гестаповца: «Учтите... наша служба не отрицает *материальной заинтересованности*», а также официальное сообщение о переводе дяди немца «в другой лагерь *без права переписки*», знакомое советским людям как эвфемизм смертной казни.

4. Присмотримся более внимательно к обобщенному уровню эзоповской аллегории. Темой вставной новеллы является не просто антитоталитарная установка, а более конкретная и в то же время более универсальная, общеэкзистенциальная проблема выбора. Герой подвергается давлению и должен решить, как ему поступить: поддаться и стать доносчиком или, героически рискуя собой, отказаться. Режим он давно презирает и подло сотрудничать с ним не хочет, на открытый же героизм (который сравнивает с «нравственной гениальностью») не способен, да и понимает его историческую бесперспективность. Он избирает третий путь — простую «порядочность», предполагающую акробатическое лавирование между тем и другим.

«— Но ведь она, порядочность, не могла победить режим?

— Конечно нет.

— Тогда где же выход?

— В данном случае в Красной армии оказался выход, — сказал он, улыбнувшись своей асимметричной улыбкой.

— Но если бы Гитлер оказался достаточно осторожным и не напал на нас?

— Он мог избрать другие сроки, но не в этом дело. Дело в том, что сами его лихорадочные победы были следствием гниения режима, ко-

торое без Красной армии могло бы продлиться еще одно или два поколения. Но как раз в этом случае *то, что я называю порядочностью, приобретало бы еще больший смысл как средство сохранить нравственные мускулы нации* для более или менее подходящего исторического момента».

Отметив походя изощренную — адресованную пронизательно-му читателю — издевку над якобы спасительной ролью советских войск, в действительности принесших Германии сначала оргию изнасилований, а затем новый, еще более многолетний, полицейский режим, сосредоточимся на мотиве «нравственных мускулов нации». Немец искусно уклоняется от прямого ответа на призыв к доносительству: он отказывается подписывать соответствующую бумагу, туманно обещая «выполнять свой патриотический долг, только без этих формальностей». Он всячески старается держаться примирительно, заверяет гестаповца в своей верности рейху, притворно торгуется с ним о материальном вознаграждении и т. д., но упорно отказывается перейти некую невидимую черту, отделяющую в его представлении порядочность от непорядочности.

Тактика эта, однако, не только трудноосуществима, но и уязвима в принципе, и это прекрасно понимает ловец душ — гестаповский офицер.

«Однажды он чуть не прижал меня к стене, довольно логично доказывая, что, в сущности, я и так работаю на национал-социализм и моя попытка увильнуть от прямого долга не что иное, как боязнь смотреть правде в лицо. Я уклонился от дискуссии. Этот трагический вопрос нередко обсуждался в нашей среде, разумеется, всегда в узком, доверенном кругу».

Герой уклоняется от дискуссии, но автор пронизывает повествование эпизодами, проблематизирующими сохранность его «моральных мускулов».

Дома он по указанию гестаповца врет недоумевающей жене, что срочно уходит в институт на совещание, а не по вызову тайной полиции, то есть как бы объединяется с ним против нее. Идет по улице он тоже так, как велит тот:

«Когда мы вышли на улицу... он остановился и сказал: „Я пойду вперед, а вы идите за мной“. — „На каком расстоянии?“ — спросил я и сам удивился своему вопросу. *Я уже старался жить по их инструкции.* „Шагов двадцать“... „Хорошо“, — сказал я, и он пошел вперед».

Максимального развития тема нравственного ущерба, наносимого герою тоталитарным режимом, достигает в эпизоде с Эмилем, старым другом и единомышленником, единственным, кто знал про историю с антигитлеровскими листовками. Эмиль обменивается на улице кивками с гестаповцем, вызывавшим героя, и в душу героя закрадываются подозрения, кульминацией которых становится намерение, чуть не осуществленное, убить его обломком кирпича. К счастью, недоразумение разъясняется.

«„Не знаю, чему ты смеялся, — сказал Эмиль... — ты видишь, что они сделали с нами...“ — „Да, вижу“, — сказала я, тогда, кажется, не вполне понимая все, что означали его слова. А означали они, кроме всего, что нашей давней дружбе пришел конец. Он постыдился сказать, что знаком с гестаповцем, а я на этом основании не постыдился подумать, что он может меня предать. Кажется, мало для конца дружбы? На самом деле даже слишком много. Дружба не любит, чтобы ее пытали, это ее унижает и обесценивает. Если дружба требует испытаний, то есть материальных гарантий, то это не что иное, как духовный товарообмен. Нет, дружба — это не доверие, купленное ценой испытаний, а доверчивость до всяких испытаний, вместе с тем это наслаждение, счастье от самой полноты душевной отдачи близкому человеку... А испытания, что ж... Если судьба их пошлет, они будут только подтверждением догадки, а не солидной рекомендацией добропорядочности партнера».

Таким образом, в отношениях с ближайшими герою людьми — женой и другом, да и с самим собой, когда он обнаруживает, что уже живет «по их инструкции», — образуется трещина, и это результат того, «что они сделали с нами». Герой одновременно как бы и спасается от нравственного поражения (в эпизоде на советском курорте он представлен завидно морально и физически здоровым), и в какой-то мере терпит такое поражение, знаменующее трагизм жизни при тоталитаризме вообще и по принципу негероического полусотрудничества-полусопротивления в частности.

5. Половинчатость такой нравственной позиции идеально соответствует принципиальной компромиссности эзоповского письма, что делает рассказ «Летним днем» не эзоповским, а *метаэзоповским* текстом. Искандер не только ухитряется провести через цензуру рассказ, аллегорически критикующий положение дел в стране, но и ставит вопрос о проблемах и границах подобной линии поведения в жизни и в литературе. Для этого он избирает сюжет, вращающийся не просто вокруг какой-нибудь типовой коллизии с мо-

ральными обертонами (несправедливого увольнения, незаконного ареста, выдачи научно-технической тайны, подготовки подрывного акта), а сосредотачивает действие на дилеммах морального выбора и, более того, на их вербальной стороне. В этой перспективе немецкий физик предстает советским «лириком», словесником, более или менее прозрачным alter ego автора, пишущего в обстановке тоталитаризма.

Выделим словесные аспекты сюжета.

Конфликт с гестаповцем носит подчеркнуто вербальный характер прежде всего уже потому, что именно спор — дискуссия, обмен аргументами — поставлен в центр повествования. Далее, предметом спора является вопрос о доносительстве — деятельности типично словесной. Результатом давления может стать подписание формального обязательства, и именно по этому поводу — символического выбора между «да» и «нет» — герой занимает твердую позицию, хотя по ходу переговоров притворно изъясляет готовность доносить в неформальном порядке. В эпизоде его взаимопонимания со старым другом роковую роль играет первоначальное нежелание Эмиля признаться в знакомстве с гестаповцем и таким образом вовремя развеять недоверие. Эмблематическим предвестием всей метасловесной серии является первое появление немца в кафе — с русскоязычной газетой в руках.

Эти и некоторые другие мотивы демонстрируют роль слова и коммуникации в широком смысле, а целый ряд других носит и более специфический литературный — металитературный — характер.

Самым ранним, юношеским, прегрешением немца против режима является распространение антигитлеровских листовок еще до прихода фюрера к власти. При этом, мало того что он таким образом выступает автором политически рискованного текста, принципиально металитературной является развиваемая в листовках критика Гитлера:

«— Ну а „Майн кампф“? — спросил я. — Что это?»

— *По форме это типичный поток сознания...* Только, в отличие от Джойса, это поток глупого сознания...

— *Меня интересует не форма,* — пояснил я свой вопрос, — меня интересует, каким образом он доказывал в этой книге, ну, скажем, необходимость уничтожения славян?

— В „Майн кампф“ все это подавалось в очень туманной упаковке, прямо обо всем этом они начали говорить только после прихода к власти, а эта книга написана в двадцать четвертом году. Вообще ничтожная *полуграмотная книжка*... В [наших листовках] приводилось *несколько явно неграмотных цитат из „Майн кампф“ и говорилось о том, что человек, плохо знающий немецкий язык, не может претендовать на роль вождя немецкого народа*».

Независимо от возможных параллелей со стилистикой Сталина, Хрущева и других советских руководителей<sup>10</sup>, в этих эстетических претензиях к вождю тоталитарного государства слышится профессиональная, так сказать, личная писательская нотка автора рассказа «Летним днем».

Наконец, переходя на собственно литературные рельсы, естественно вспомнить любовь героя к Достоевскому, ради чтения которого в оригинале он выучил русский язык. Это не только делает еще более прозрачной его по-эзоповски гибридную немецко-русскую интеллигентскую сущность, но и акцентирует его ориентацию на художественное слово.

Как видим, нисколько не поступаясь принятыми обстоятельствами сюжета о немецком физике, Искандер последовательно понижает его метаязыковыми и металитературными мотивами. Эзоповское повествование оказывается повествованием об эзоповском поведении<sup>11</sup>, то есть своего рода метаэзоповским письмом, — в том же смысле, в каком стихи о стихах являются метапоэзией, фильм о съемках фильма — метакинематографией и т. д. и т. п.

6. На службу (мета)эзоповской доминанте рассказа поставлен и один из характерных инвариантов повествовательной манеры Искандера — пристальное внимание к театральности человеческого поведения.

«Излюбленный мотив... в прозе Искандера образует своеобразный театр мимики и жеста. Его персонажи не столько общаются напрямую, сколько разыгрывают друг перед другом сложные сценические этюды. Часто они делают это молча... А когда говорят, то говорят не столько то, что думают... сколько то, что заставит собеседника прийти к желанному для говорящего выводу. Со своей стороны, собеседник напряженно читывается в разыгрываемые перед ним пантомимы... Текст насыщается оборотами „желая показать“, „делая вид“, „как бы“, „словно“, „казалось“, а также разнообразной лексикой „понимания“. Читая Искандера, мы погружаемся в мир напряженного семиотического взаи-

модействия... Эти театральные сценки... [и]ногда... носят характер символических поединков, соперничества равных, а иногда и борьбы между отстаивающим себя подчиненным и пытающейся подавить его властной фигурой»<sup>12</sup>.

В рассказе «Летним днем» центральное место занимает как раз драматический в буквальном смысле слова эпизод противостояния героя трем гестаповским офицерам, из которых каждый следующий выше чином, чем предыдущий, и которые по очереди оказывают на него давление. Вот некоторые характерные театральные моменты, сначала в общении с присланным за ним провожатым:

«„Я из гестапо“, — сказал он, прислушиваясь, как за женой захлопнулась дверь в другой комнате. Он это сказал тихим, бесцветным голосом, *как бы стараясь сдержаться*... взрывную силу своей информации... Мы посмотрели друг на друга. Он сразу *понял мой молчаливый вопрос*.

„Не стоит тревожить“, — сказал он и *выразительно посмотрел* на меня. Я *кивнул как можно бодрей*. *Надо было показывать*, что я ничего не боюсь и верю в свое быстрое возвращение. Я вложил в книгу закладку... *Если он следил за моим поведением, этот жест он должен был оценить как уверенность* в том, что я сегодня еще собираюсь вернуться к своей книжке».

В таком же духе разворачивается главный поединок — с вербующим героя офицером.

«„Но не только фюрер интересуется вашими работами, — продолжил он после щедрой паузы, *как бы дав мне насладиться* приятной стороной дела, — ими интересуются также и враги рейха“...

„У вас, кажется, дядюшка социал-демократ?“ — спросил он, *как бы случайно обнаружив* в моей душе небольшую червоточинку.

Он так и сказал — дядюшка, а не дядя, *может быть выражая этим скорее презрение, чем ненависть* к социал-демократам...

„Где он сейчас?“ — спросил он, и *не стараясь скрыть фальши* в своем голосе...

„Вот видите“, — *кивнул он головой, как бы интонацией показывая*, к чему приводят безнадежно устаревшие патриархальные убеждения.

Но *я ошибся*. *Интонация его означала совсем другое*.

„Вот видите, — повторил он, — мы вам доверяем, а вы?“

„Я вам тоже доверяю“, — сказал я *как можно тверже*.

„Да, — сказал он, кивнув головой, — я знаю, что вы патриот, несмотря на то что у вас дядюшка был социал-демократом“.

„Был?“ — невольно повторил я... *Кажется, на этот раз гестаповец сказал лишнее. А может, сделал вид, что сказал лишнее*.

„Был и остается“, — поправился он, но это *прозвучало еще безнадежней...*

„В случае враждебных высказываний, — сказал я, *невольно согласуя свой голос и лицо с выражением* общего направления службы, — я считаю своим долгом и без того довести до вашего сведения...“ *...в его глазах опять появилось едва заметное выражение скуки*, и я вдруг понял, что все это — давно знакомая ему форма отказа.

„Учитывая военное время“, — *добавил я для правдоподобия...*

„Да“, — повторял он время от времени, слушая голос в трубке.

Его односложные ответы звучали солидно, и я почувствовал, что *он передо мной поигрывает в государственность...*

И вдруг я понял, что сейчас самое главное — *не показать* ему, что обыкновенная человеческая порядочность не позволяет мне связываться с ними.

„Принципы тут ни при чем, — сказал я, — но каждое дело требует призвания“...

„Нет... я не умею скрывать своих мыслей“».

Последняя реплика героя особенно эффектна, поскольку все это время он только и делает, что старается скрыть, и достаточно успешно, свои мысли. В конце концов разговор с ловцом душ заходит в тупик, и тот решает повести физика к своему начальнику, в его «еще более роскошный кабинет». Там произносится уже привоdivшаяся реплика «Не верю!» то ли из Геринга, то ли из Станиславского, но в любом случае подчеркнуто подражательная, игровая, театральная<sup>13</sup>, и вслед за ней этот большой начальник берет уже откровенно режиссерскую ноту:

«Он смотрел на меня своими коровьими глазами, и *по взгляду его я понял*, что он *как бы просит моего согласия*, и даже не столько для того, чтобы я с ними работал, сколько для *поддержания его педагогического авторитета*. *Давай вместе осраим этих бездельников, как бы предлагал он мне*. „Кровавый шут“, — *мелькнуло у меня в голове*».

Во всех этих сценах пантомимно-театральный образ действий наглядно воплощает тему противостояния власти, маскируемого под сотрудничество, — искандеровский инвариант работает по своему прямому назначению. Однако применяется он здесь (как и в искандеровской прозе вообще) отнюдь не только в подобных сценах, а гораздо шире, практически повсеместно, высвечивая непрозрачность, скрытность, моральную двойственность практически всех персонажей — неизбежных жертв лживой тоталитарной



обстановки. Особенно острыми являются эпизоды притворства в отношениях с ближайшими герою людьми. С женой:

«„Может, вам сделать кофе?“ — спросила жена. *Я по голосу ее чувствовал, что она все еще тревожится.*

„Хорошо“, — сказал я и кивнул ей, *чтобы она успокоилась...*

„Я уверен, что какой-то пустяк“, — сказал он *безо всякого выражения, кажется все еще прислушиваясь* к другой комнате. Дверь в той комнате отворилась, жена несла кофе...

„*Не стоит тревожить*“, — сказал он и *выразительно посмотрел* на меня...

Я взял чашку и стоя, обжигаясь, выпил ее в несколько глотков. Он тоже пригубил. Жена все еще *что-то чувствовала, она догадывалась*, что, пока ее здесь не было, я должен был *узнать что-то более определенное, и сейчас заглядывала мне в глаза.*

*Я никак не отвечал на ее взгляды. Она смотрела на него, он тем более оставался непроницаемым. Она чувствовала в его облике какую-то неуловимую странность, но никак не могла ее определить...*

„Но ты придешь к обеду?..“ — „Конечно“, — сказал я и посмотрел на него. Он кивнул, *не то подтверждая мое предположение, не то одобряя меня за то, что я включился в игру*».

И с другом:

«...из-за угла вышел нам навстречу мой гестаповец. Я растерялся, *не зная, здороваться с ним или нет.* В следующее мгновение *сообразил, что этого делать не надо,* и вдруг замечая, *что мой товарищ и он кивнули друг другу...* У меня потемнело в глазах... Он работает в гестапо...

И все-таки у меня была последняя надежда, что гестаповец оказался его случайным знакомым... Но *как это проверить?..* Надо *прямо спросить* у него, и все...

„Кстати, с кем это ты поздоровался?..“ *Господи, как я ждал его ответа, как я обнял бы его, если бы он мне сказал всю правду!*

„Да так один“, — ответил он с *деланой небрежностью.* Я *почувствовал, как он на мгновение замялся...*

„Слушай, Эмиль, — сказал я, — кто с тобой здоровался на улице?“ *Видно, он что-то почувствовал в моем голосе...*

„Ну, гестаповец, *если хочешь знать...* Мы с ним учились. На последнем курсе ему предложили, и он нашел возможным посоветоваться со мной...“

„И ты ему посоветовал?“

„Ты что, с ума сошел! — вдруг закричал он. — *Если человек советуется, идти ли ему в гестапо, значит он про себя уже решил. Надо быть сумасшедшим, чтобы отговаривать его...* Но в чем дело?..“

И тут я обнаружил, что моя правая рука опирается на зажатый в ней обломок кирпича?.. Кажется, Эмиль ничего не заметил?..

„И ты мог поверить?“ — воскликнул он с обидой.

„А почему ты сразу мне не сказал?“ — ответил я вопросом на вопрос.

Я чувствовал, как в темноте он напряженно глядывается в меня.

„Как-то неприятно было объяснять, что я знаком с гестаповцем“, — сказал он, немного подумав.

Я почувствовал, что между нами пробежал какой-то холодок. Наверное, и он это же почувствовал».

Даже несмотря на состоявшийся прямой разговор, недоверие не рассеивается, и дружбе, как мы помним, приходит конец.

7. До сих пор, говоря о советской рамке рассказа, мы практически оставляли в стороне розового пенсионера. Между тем он является важнейшим персонажем, и в тексте ему отведено немного меньше места, нежели герою вставной новеллы.

Композиционный дизайн рассказа «Летним днем» состоит в параллельном монтаже серьезного разговора авторского рассказчика с немцем и уморительного диалога за соседним столиком между розовым пенсионером и его рыхлой пожилой собеседницей<sup>14</sup>. Чередуются в основном крупные фрагменты, но в одном месте дается почти пофразная нарезка<sup>15</sup>:

«— ...Это ощущение трудно передать словами, его надо пережить... Комплекс государственной неполноценности — вот как я определил бы это состояние.

— Вы очень ясно выразились, — сказал я и разлил остатки шампанского...

— Чтобы вы еще лучше могли представить это, я вам расскажу такой случай из своей жизни, — сказал он и, щелкнув губами, поставил на столик пустой бокал...

— Выпьем еще бутылку? — спросил я.

— Идет, — согласился он, — только теперь за мой счет...

— У нас это не положено...

Пенсионер все еще разговаривал со своей собеседницей...

— Черчилль, — сказал он важно, — кроме армянского коньяка и грузинского боржома, никаких напитков не признавал.

— А он не боялся, что ему отомстят? — сказала женщина, кивнув на бутылку с боржомом.

— Нет, — ответил пенсионер миролюбиво. — Сталин ему дал слово. А слово Сталина — знаете, что это такое?

— Конечно, — сказала женщина.

— Интересно, — заметил немец, — какое из местных вин у вас популярно?

— Я читал переписку Сталина с Черчиллем, — сказал пенсионер, — редкая книга.

— Сейчас, — сказал я, невольно прислушиваясь к разговору за соседним столиком, — популярно вино „Изабелла“.

— Вы не могли бы мне дать ее почитать? — попросила женщина.

— Не слышал, — сказал мой собеседник, подумав.

— Эту не могу, дорогая, — смягчая интонацией отказ, проговорил пенсионер...

— Это местное крестьянское вино, — сказал я, — сейчас оно модно. Немец кивнул».

Общая гурманская тема выбора напитков позволяет изящно скрестить два диалога, но еще важнее настойчивое появление в репликах пенсионера имени Сталина, указывающее на глубинный смысл всего этого, на первый взгляд комедийного, монтажа<sup>16</sup>.

В невинном «советском» плане повествования роль розового пенсионера и его собеседницы — обеспечивать юмористическую разрядку напряжения, нагнетаемого вставным «нацистским» эпизодом. Собственно, в этом успокаивающем направлении работает уже его обрамление диалогом с авторским рассказчиком в приморском кафе; а розовый пенсионер, комически удваивающий формат диалога, завершает дело. Но к этому роль пенсионера не сводится — в составе эзоповской конструкции он выступает двойником-антиподом немецкого интеллигента.

Действительно, он сопоставим с ним по возрасту — недаром он именно пенсионер. Он, конечно, старше пятидесятипятилетнего немца, но еще вполне крепок, активен и говорлив. Не забудем, кстати, что советский режим был старше и долговечнее нацистского.

Он полон чувства собственного достоинства и даже гордости за прожитую жизнь.

«Всем своим видом он как бы говорил: вот я в жизни хорошо поработал, а теперь пользуюсь заслуженным отдыхом. Захочу — пью боржом, захочу — четки перебираю, а захочу — просто так сижу и смотрю на вас. И вам никто не мешает хорошо поработать, чтобы потом, в свое время, пользоваться, как я сейчас пользуюсь, заслуженным отдыхом».

В поверхностном плане это еще одно, немного забавное, свидетельство доброкачественности ситуации, а в эзоповском — параллель и контраст к хорошо сохранившемуся немцу.

Далее, розовый пенсионер не просто словоохотлив — разглагольствует он на самые возвышенные, «идейные» темы — о миро-

вых державах (Японии, Америке), финансистах (Дюпоне и его дочери), исторических фигурах (адмирале Нельсоне) и политических деятелях (Сталине, Черчилле, Кизингере<sup>17</sup>), и этот фарсовый неймдроппинг образует параллель к серьезным упоминаниям немецкого физика о Гитлере, Геринге, Геббельсе, а заодно и о Гегеле.

Гегелю в речах розового пенсионера соответствует, пожалуй, Белинский, открывающий галерею литературных имен и названий: тут и Толстой с «Анной Карениной» (и даже все три Толстых, как назидательно говорит он собеседнице), и «Женщина в белом» (Уилки Коллинза), и «Жизнь и приключения Жорж Занд» Моруа, и «все ее любовники, как то: Фредерик Шопен, Проспер Мериме, Альфред де Мюссе...». Таким образом, линия розового пенсионера вторит и литературным, метасловесным аспектам линии немецкого героя, но опять-таки в сниженном комическом ключе, поскольку книги занимают его не в качестве источника смыслов (и уж никак не нравственных ценностей, в отличие от немца — поклонника Достоевского), а исключительно в качестве предметов сплетнического интереса, пошлого коллекционирования («У меня есть все редкие книги») и, не в последнюю очередь, орудия власти.

Разговор розового пенсионера с его рыхлой собеседницей вторит разговорам между авторским рассказчиком и немцем в кафе и между немцем и офицером в гестаповском кабинете не только формально — как диалог, и тематически — как обсуждение житейских, мировых и литературных проблем, но и, так сказать, прагматически — как силовой поединок между собеседниками. В этом плане розовый пенсионер оказывается аналогом уже не немецкого физика, а его властного вербовщика, ловца душ, всячески пытающегося его унижить, подавить и подчинить себе. Розовый пенсионер систематически поучает и унижает свою жалкую собеседницу, причем не только по книжной, но и по научной, в частности медицинской и даже сексуальной, линии.

«— Они интимную переписку адмирала Нельсона предали огласке, — вспомнила женщина, — мало ли что мужчина может писать женщине...

— *Знаю, — строго перебил ее старик, — но это англичане.*

— Все равно это подлость, — сказала женщина.

— Вивьен Ли, — продолжал пенсионер, — пыталась спасти честь адмирала, но у нее ничего не получилось.

— *Я знаю, — кивнула женщина, — но она, кажется, умерла...*

— Да, — подтвердил старик, — она умерла от туберкулеза, потому что ей *нельзя было жить половой жизнью...* Вообще при туберкулезе и при раке, — придерживая одной рукой четки, он на другой загнул два пальца, — *половая жизнь категорически запрещается...*

*Это прозвучало как сдержанное предупреждение.* Старик слегка покосился на женщину, *стараясь почувствовать ее личное отношение к вопросу.*

— *Я знаю,* — сказала женщина, *не давая ничего почувствовать.*

— Виссарийон Белинский тоже умер от ТБЦ, — неожиданно вспомнил пенсионер».

С упоминанием Белинского разговор переходит с кино на литературу, причем уже и тут можно заметить еще одну характерную параллель с разговором в гестапо. Это — властный аспект исхандеровской пантомимики, ср. фрагменты, выделенные в последних абзацах. В том же властном ключе выдержаны все реплики, жесты, позы и выражения лица розового пенсионера в посвященных ему пассажах, вспомним хотя бы его суровое напоминание о значении слова, данного Сталиным. Ср. еще:

«Он задумался, вспоминая остальных любовников Жорж Занд.

— Мопассан, — *неуверенно* подсказала женщина.

— *Во-первых, надо говорить* не Мопассан, а Ги де Мопассан, — *строго поправил* пенсионер, — *а во-вторых, он не входит*, но ряд других европейских величин входит...

— Я вам буду *очень благодарна*, — сказала женщина, *мягко обходя дискуссию*».

Это, кстати, и пример того, как переключка с разговором в гестапо маркирована лексически, ср.:

«„Я не отказываюсь“, — сказал я, слегка отодвигая лист.

„Значит, согласны?“

„Я готов выполнять свой патриотический долг, только без этих формальностей“, — сказал я, *стараясь выбрать выражения помягче*».

Итак, розовый пенсионер предстает контрастным аналогом к немецкому, а подспудно и русскому интеллигенту, оказывающему по мере сил сопротивление нацистскому режиму, выходящему из этого противостояния с честью, хотя и с неизбежным при компромиссной позиции моральным ущербом, и демонстрирующему способность критически отнестись к своему опыту. Розовый пенсионер тоже, что называется, хорошо сохранился, но он, в противоположность немцу, ничему не научился, никаких проблем в своей

советской жизни не видел и не видит, рассуждает обо всем на редкость поверхностно и, более того, своим игровым поведением копирует скорее следователей, нежели их жертв.

Монтажное сопоставление немецкого физика с розовым пенсионером композиционно замыкается, когда немец ненадолго отходит и пенсионер заговаривает о нем с авторским рассказчиком, сводя две диалогические ветви воедино.

«— Значит, он немец? — спросил он удивленно.

— Да, — сказал я, — а что?

— Так я же думал, что он эстонец, — заметил он несколько раздраженно, словно, узнай он об этом вовремя, можно было бы принять какие-то меры.

— Из ГДР или из ФРГ? — спросил он через мгновение, интонацией показывая, что, конечно, исправить положение уже нельзя, но хотя бы можно узнать глубину допущенной ошибки.

— Из ФРГ, — сказал я.

— Про Кизингера что говорит?..

— Ничего, — сказал я.

— Э-э-э, — протянул пенсионер с лукавым торжеством и покачал розовой головой.

Я рассмеялся. Очень уж он был забавным, этот пенсионер. Он тоже рассмеялся беззвучным торжествующим смехом.

— А что он может сказать... *мы и так через газеты все знаем...*

— Мы победили, а они гуляют, — сказал пенсионер... добродушно посмеиваясь».

По многослойности нарративной иронии эта заключительная фраза, пожалуй, не уступает двум другим, отмеченным в этом качестве выше<sup>18</sup>. На фоне последовательного противостояния немца нацистской пропаганде и даже стилистике «Майн кампф» доверие розового пенсионера к советским газетам выдает с головой его безнадежно тупой конформизм. А привлечение для этой цели именно *газет* позволяет завершить сопоставление этих двух персонажей, да и всю метасловесную линию рассказа, эффектной сюжетной рифмой: ведь завязкой сюжета рассказа было знакомство авторского рассказчика с немцем, начавшееся именно с газеты и интереса к его усмешке по поводу нее.

«Возле моего столика стоял человек с чашечкой мороженого и *свернутой газетой в руке...* Это был загорелый человек лет пятидесяти пяти, с коротким энергичным ежиком светлых волос, с чуть асимметричным лицом и яркими глазами.

Сейчас в руке он держал *одну из черноморских русских газет*. Некоторое время он *просматривал ее, потом усмехнулся* и, отложив газету, принялся за мороженое...

Мне *захотелось узнать, чему это он там усмехнулся*, и я попытался незаметно заглянуть в газету».

Впрочем, реплика розового пенсионера о газетах — не последние слова рассказа. Заканчивается он на другой иронической ноте, иронической, но как бы более примирительной, возвращающей текст в наивно-бесконфликтный регистр:

«Я расплатился с официанткой и пошел в кофейню пить кофе. Солнце уже довольно низко склонилось над морем. Катер, который привез жену и дочь немецкого физика, почти пустой отошел к пляжу. Когда я вошел в открытую кофейню, пенсионер уже сидел за столиком с ватагой других стариков. Среди их высушенных кофейных лиц лицо его выделялось розовой независимостью».

Своей особой независимостью пенсионер перекликается с повышенной независимостью официантки. По видимости, это легкая сатира на отдельные недостатки советских людей, по сути — отказ им в проблематичной реальной независимости, проявленной героем вставной новеллы.

8. В заключение — несколько внетекстовых, в том числе личных, замечаний.

Я полюбил рассказ «Летним днем» с момента опубликования — не в последнюю очередь благодаря собственному лубянскому опыту, сходному с легшим в основу искандеровского сюжета, кратко упомянутому мной в первом наброске настоящего разбора и более подробно описанному в мемуарной виньетке под шикарным литературным названием «Выбранные места из переписки с Хемингуэем»:

«Летом 1957 года в Москве должен был состояться Международный фестиваль молодежи и студентов. Подготовка к этой операции по контролируемому приподнятию железного занавеса, первой после смерти Сталина, началась задолго. Меня, третьекурсника филфака МГУ, она коснулась [следующим] образом...

...Ко мне на факультете стал подходить и загадочно со мной заговаривать некий, как он отрекомендовался, „товарищ Василий“. Его рыхлая большая фигура и вульгарная физиономия до сих пор у меня перед глазами. Он долго таинственно морочил мне голову, но в конце концов... привел меня на Лубянку, где он и его более энергичный, под-

жарый, невысокий, с походкой самбиста старший по званию коллега, представившийся по имени-отчеству, стали уговаривать меня сдать одну комнату моей квартиры их человеку, чтобы тот во время фестиваля устраивал там непринужденные международные попойки, в ходе которых мы с ним выявляли бы происки иностранных разведок против нашей страны, мира, демократии и социализма.

Самый трогательный момент (видимо, разработанный каким-то их засекреченным сценаристом) наступил, когда они предложили мне начертить план моей квартиры, с тем чтобы мы вместе пораскинули, какую именно комнату нам лучше всего отвести под это дело. Я отвечал, что в черчении плана нет никакой необходимости, поскольку как мне, так, скорее всего, и им — реверанс в сторону их мистического всезнания — он хорошо известен, а сдача какой бы то ни было комнаты не может состояться ввиду *моей психологической, нервно-интеллигентской непригодности для такого рода международных акций, требующих специального тренинга*. В конце концов, после нескольких часов напряженных переговоров, завершившихся дачей подписки об их неразглашении, я был отпущен, причем раз и навсегда, ибо никакой вербовке в дальнейшем уже не подвергался»<sup>19</sup>.

Заподозрив, что подобный опыт мог быть знаком и Искандеру, я, по подсказке А. Л. Зорина, обратился к статье моего давнего университетского товарища, ныне покойного Станислава Рассадина (1935–2012)<sup>20</sup>, а затем и к нему самому и узнал, каковы биографические источники эпизода в гестапо. Оказалось, что Искандер использовал многое из рассказанного ему К. И. Чуковским и самим Рассадиным о том, как их приглашали сотрудничать с КГБ.

«1957 год. Я — студент четвертого курса, замешанный в „дело о неблагонадежности“... с группой друзей... мы создали на филфаке литературное объединение, не испросив на то санкции со стороны партбюро. Вдобавок стали издавать [бесцензурную] стенгазету...

Вот как раз в это время меня и пригласили „куда полагается“. Предложили сотрудничать, намекнув, что распределение не за горами. Сулили аспирантуру: „Поможем“. Логика была очевидна: парень вроде бы ничего, «наш» парень, русский, и биография в порядке... Ну, остушился — с кем не бывает, тем более, значит, захочет исправиться...

Я часа два валял, вернее, изображал дурака... Пока, устав, не разо-злился и не нагрубил, встретив оторопь и ярость:

- Вы что же, считаете нашу работу грязной?
- Ничего я не считаю, просто не хочу — и все!..
- А в вас, оказывается, есть, есть эта интеллигентская гнильца...



Но — отпустили, почему-то не взяв подписку о неразглашении, зато всучив бумажку с номером телефона, каковую я, выйдя, тут же порвал. (...)

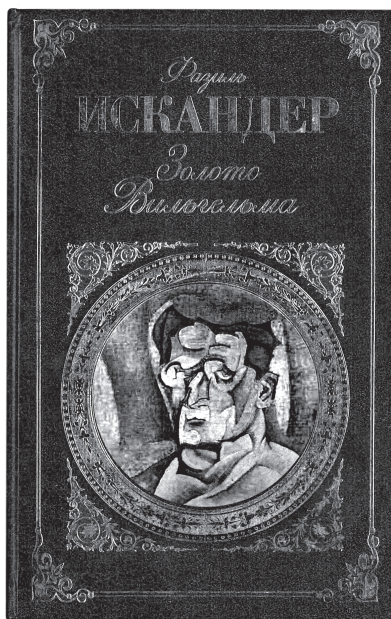
С Чуковским вышло смешнее. Знаменитого старика тоже пригласили — в отличие от меня, непосредственно на Лубянку... Были обходительны: мы, мол, и не ждем от вас, дорогой Корней Иванович, непосильного; у нас хватает ваших коллег, которые сообщают про собратьев гадости, а нам нужна информация объективная. Вот вы и можете доносить только хорошее...

Но тут, наконец, слово Искандеру: „...Я не умею скрывать своих мыслей, к тому же я слишком болтлив“, — цитирую его рассказ... „Летним днем“, где персонажа... тоже вербуют... и он им выкладывает точь-в-точь аргумент, которым отбилсЯ от отечественных вербовщиков хитроумный Чуковский:

— Я им сказал: „Знаете, я ужасно болтлив — вот и сейчас, едва выйду от вас, не удержусь и непременно всем разболтаю...“ И они молча подписали пропуск на выход.

Что до моей скромной персоны, то и ее приключение краешком угодило в искандеровскую прозу...:

„...Я изорвал бумажку с телефоном и выбросил в урну. Правда, почему-то я все же постарался запомнить номер телефона“»<sup>21</sup>.



Обложка книги Фазиля Искандера,  
подаренной автору статьи

Так что проекция немецкого физика на подсоветского литератора — не мой домысел и не чисто теоретическая возможность, а факт творческой истории рассказа и законный компонент его структуры.

...В работе над статьей я пользовался текстом «Летним днем» из издания 2010 года (с. 444–473), подаренного мне автором при встрече у него на даче в Переделкине, как гласит его дарственная надпись, «10.7.2010». Переплет книги (оформление Н. Ярусовой) украшен живописным портретом, но не Фазиля Искандера, а Мориса Рейналя (Maurice Raynal, 1884–1954), французского художественного критика, пропагандиста кубизма, — работы Хуана Гриса (1911).

Впрочем, некоторое портретное сходство с автором книги налицо, если сделать поправку на кубистические сдвиги. Случайно ли это асимметричное сходство, или имел место сознательный замысел оформительницы (а то и самого Искандера) — вопрос не праздный, учитывая соответствующие черты в портрете героя рассказа — немецкого физика:

*«Это был загорелый человек... с чуть асимметричным лицом и яркими глазами... Некоторое время он просматривал [газету], потом усмехнулся и... принялся за мороженое. Усмешка усилила асимметрию его лица, и я подумал, что привычка усмехаться таким образом, может быть, слегка стянула в сторону нижнюю часть его в остальном правильного лица».*

Как нам дается понять, асимметрия его лица — невольный отпечаток той двойственности, которой пропитаны сама полуподпольная жизнь интеллектуала в тоталитарном государстве и эзоповский способ ее изображения.

### III





## Графоманство как прием (Лебядкин, Хлебников, Лимонов и другие)

### Хлебников и проблема авторского 'я'

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

Интригующий вопрос, который возникает при таком подходе: как быть со странным образом автора, встающим из-за текстов Хлебникова?<sup>1</sup> По-видимому, особенно актуальным его делает интерес, с одной стороны, к критической демифологизации культурных героев России (Пушкина, Маяковского, Мандельштама<sup>2</sup>), а с другой — к разработке таких теоретических категорий, как «рассказчик», «лирический герой», «подразумеваемый автор», «подразумеваемый читатель» и т. п. По наблюдениям исследователей, у Хлебникова то ли вообще нет единого лирического 'я' (*Вестстейн 1986*), то ли оно есть, но столь «монструозное», что для чести русской поэзии лучше считать, что его нет (*Григорьев 1983*, с. 176 и след.; *Дуганов 1976*).

В характеристиках, в разное время данных фигуре Хлебникова, гениальность поэтических прозрений постоянно соседствует с безумием, темнотой, идиотизмом, косноязычием, «мучительным

мусором» (Г. О. Винокур). По тем или иным причинам «мусора» в стихах Хлебникова действительно много — настолько, что напрашивается его объяснение сознательной установкой на соответствующий «изм». Согласно В. Ф. Маркову<sup>3</sup>, это *примитивизм*, использующий разнообразные типы «плохого письма». Стихи Хлебникова местами напоминают черновик, подстрочник, жестокий романс, оперное либретто, рифмоплетство, частушку, лубочную идиллию, мелодраму. Они полны безвкусицы, бессмыслицы, нескладных шуток, сконканных концовок (как будто ребенок потерял интерес к сочинению); грамматических и лексических неправомерностей, неуклюжих оборотов, оговорок, ляпсусов и других небрежностей; косноязычия, беспомощной указательности («то», «та») и описательности; бедных рифм, смежных (то есть композиционно наиболее легких) рифм, слов, подобранных «для рифмы», и вообще сведения концов с концами лишь ценой потерь (Григорьев 1983, с. 97), прозаических строчек, сбивающих ход стиха; смехотворных попыток популяризировать заумь и даже грубой советской пропаганды.

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

Сдвиги осуществляются буквально на всех уровнях языковой и поэтической структуры текста. В фонологии это внимание к отдельному звуку, букве, слогу; в морфологии — обилие неологизмов; в синтаксисе — частое смешение грамматических времен, однородное соединение несочетаемых категорий, обрыв связей; в лексике — смешение и перебои стилей (высокого, низкого, архаичного, пушкинизмов, диалектизмов); в семантике — темнота, двусмысленность, «двойная речь» (Лёнигквист 1986), приемы «неправильного называния» (wrong word) и «насильного противопоставления» (forced contrast), выявленные В. Марковым. В метрике это разностопность и полиметрия соседних строк, а часто и сбои размера внутри стиха; в рифмовке — небрежность, прозаические сбои и структурно неод-

нородные рифмы в пределах одной серии; в сюжете и композиции — анахронизмы, смены точек зрения, децентрализация, введение постороннего материала, палиндромы, акrostихи. В сфере жанра это переходы от лирики к эпосу и драме, от поэзии к прозе; в тематике — метаморфозы (*Ханзен-Лёве 1986*), двойничество (*Врун 1986*), смены настроения и идеологии в пределах одного текста, а также от текста к тексту; и наконец, в масштабе творчества в целом — отмечаемое Вестстейном отсутствие единства лирического 'я'.

В качестве беглой иллюстрации к сказанному рассмотрим следующий пример:

Русь, ты вся поцелуй на морозе!  
Синеют ночные дорожи...

(«Русь, ты вся поцелуй на морозе...»)

Несмотря на краткость, этот отрывок весьма представительен. Налицо: метрический сдвиг от анапеста с внетрическим ударением на первой стопе — к амфибрахию; изменение точки зрения — смена восклицательного поэтического обращения на «ты» к лирическому объекту описанием пейзажа в третьем лице («синеют...»); перескок от пушкинского образа («Как жарко поцелуй пылает на морозе!») — из стихотворения «Зима. Что делать нам в деревне?...») к синеющим блоковским далям, а затем к квазидиалектному «дорожи»; смежная, с трудом выдержанная рифмовка<sup>4</sup>; и наконец, общий глуповато-приподнятый лубочный стиль.

Итак, существенная черта хлебниковского письма — это сдвиги, смены, переходы. Согласно В. Маркову, Хлебников как бы все время переходит с одного языка на другой; В. Григорьев даже предпринял каталогизацию различных «языков» Хлебникова и насчитал их 46. Причем сдвиги эти, с одной стороны, происходят быстро, на очень малых отрезках текста<sup>5</sup>, а с другой — захватывают очень широкий диапазон: все эпохи, стили, жанры, географические регионы, грамматические и стиховые категории и т. д. Указанные параметры хлебниковских сдвигов — частота, универсальность, интенсивность — имеют прямое отношение к образу авторского 'я', которое призвано скрепить воедино и удержать распадающуюся связность текста, а значит, и собственной личности. Однако, прежде чем обратиться к этой проблеме, уместным будет небольшое историческое отступление.

## Большой канон и поэзия персонажей

Одним из почитателей и современных последователей Хлебникова является Эдуард Лимонов<sup>6</sup>. Одно из его характерных стихотворений — «Кто лежит там на диване» (написанное в 1969 году и впервые опубликованное через десять лет за границей в его книге «Русское», 1979):

- Кто лежит там на диване? — Чего он желает?  
Ничего он не желает а только моргает
  - Что моргает он — что надо — чего он желает?  
Ничего он не желает — только он дремает
  - Что все это он дремает — может заболевший?  
Он совсем не заболевший а только уставший
  - А чего же он уставший — сложная работа?  
Да уж сложная работа быть от всех отличным
  - Ну дак взял бы и сравнялся и не отличался  
Дорожит он этим знаком — быть как все не хочет
  - А! Так пусть такая личность на себя пеняет  
Он и так себе пеняет — оттого моргает
- Потому-то на диване он себе дремает  
А внутри большие речи речи выступает

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



Обязательно ли говорить «как Пушкин» или можно «как персонажи»?

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

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

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

И порхает звезда на коне  
 В хороводе других амазонок;  
 Улыбается с лошади мне  
 Ари-сто-кратический ребенок.

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

К любимому формалистами пародированию суть поэтики Достоевского, однако, не сводится. В рамках бахтинской модели оно, как известно, оказывается лишь одним из проявлений общей установки на полифонию, отменяющую монологическое господство авторитетного авторского слова над словом персонажа. То есть

в каком-то смысле именно Достоевский был родоначальником той новой литературной эпохи, когда, перефразируя Карамзина, «и персонажи писать умеют». Кстати, с точки зрения современников, да как будто и своей собственной, Достоевский «писал плохо», «небрежно», поскольку (в отличие от хорошо обеспеченного гр. Л. Н. Толстого) вынужден был торопиться. В действительности, как мы теперь знаем, Достоевский писал о надвигавшейся социальной революции и начинал художественную, ломая современный ему канон.

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

Разрушение нормы, принявшее массовый характер к концу Серебряного века, началось во второй половине XIX века. Параллельно Достоевскому подрывом литературного канона занимаются создатели Козьмы Пруtkова, а философского — Ницше, теоретик относительности человеческих ценностей. У Достоевского, Ницше и далее Фрейда, с его трехъярусностью человеческой личности, полифония ранее неприемлемых голосов выходит наружу; затем у декадентов аморализм, демонизм и т. п. овладевают уже и авторским голосом. Таким образом, Хлебников предстает как часть, если не вершина, целого культурного переворота — выламывания из канона и выхода наружу «нехорошего», неблагоприятного, неблагоприятного, неорганизованного, дестабилизирующего голоса персонажа. В поэзии Хлебникову сродни и продолжают его Маяковский и отчасти Есенин (хулиганы), Заболоцкий и обэриуты (абсурдисты), Лимонов (недоучка-нарцисс). В прозе это Зощенко (симпатичный варвар), Платонов (пролетарский философ-само-

учка), Ремизов, Пильняк и др. Сказ — как прозаический, так и поэтический, — собственно, и есть не что иное, как канонизированное (в смысле формалистов) графоманство персонажей.

Интересно, что достаточно идентифицировать «графоманскую линию» в литературе, как сразу же обнаруживается, что более или менее явно — по крайней мере, так сказать, пунктиром — она проходит и через периоды, казалось бы, бесспорного господства канона<sup>7</sup>. Сказ и орнаментальная проза 1920-х годов, как известно, восходят к Лескову, Гоголю и Пушкину. А элементы нарочитого примитивизма и грамматической неправильности играют существенную роль в стилистике Льва Толстого (в частности, «простой» стиль с неуклюжими повторениями союзов «что» и «который»<sup>8</sup>; синтаксически смазанный поток сознания; учеба у персонажей — крестьянских детей). Законченным воплощением «большого канона» оказывается тогда лишь Тургенев<sup>9</sup>.

То же в поэзии. Тютчев и Фет, символизирующие как для героев Достоевского, так и для поэтов и читающей публики XX века «высокую поэзию», известны своими отклонениями от «нормы»: первый — так называемыми ритмическими курсивами, то есть несоблюдениями метрической правильности, и вообще непрофессиональным, «любительским» отношением к собственному творчеству, а второй — «лирической дерзостью» (Л. Толстой) в нарушении принятых поэтических условностей (безглагольность, тавтологическими рифмами, сдвигами в словоупотреблении и синтаксисе<sup>10</sup>).

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

Грань между литературной и внелитературной галиматьей стирается. Графоманы и полуграфоманы типа гр. Д. И. Хвостова и В. Л. Пушкина часто пишут «для рифмы»; С. С. Бобров создает «научную» поэзию, построенную на совмещении несовместимого;

«архаист» А. С. Шишков выступает как своего рода «новатор-утопист» (подобный в этом смысле Хлебникову); а в «Доме сумасшедших» А. Ф. Воейкова образ автора смешивается со сниженными персонажами этой сатиры. Если учесть, что в стихах Жуковского, крупнейшего из непосредственных предшественников Пушкина, «пленительная сладость» перемежается с «прозой, да и дурной» (обе формулировки — пушкинские), а ближайший последователь Пушкина — Лермонтов — оказался, волей его посмертных издателей, автором массы незрелых стихов, то и в поэзии высокий канон предстанет скорее кратким эпизодом, сводящимся чуть ли не к одному Пушкину. Впрочем, даже он воспринимается некоторыми читателями и критиками как своего рода удачная литературная ипохаста Хлестакова<sup>11</sup>.

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

*Моих друзей летели сонмы.  
Их семеро, их семеро, их сто!  
И после испустили стон мы,  
Нас отразило властное ничто.*

.....  
*А вы, проходя по дорожке из мауни,  
Ужели нас спросите тоже, куда они?*

*(Хлебников. «Моих друзей летели сонмы...»)*

*«О, пощади меня, панич!»  
Но тот: «Не может», говорю.*

*(Хлебников. «Война — смерть»)*

*Зато я никому не должен  
никто поутру не кричит  
и в два часа и в полдругого  
зайдет ли кто а я — лежит*

*(Лимонов. «Я был веселая фигура...»)*

*Смертный миг наш будет светел;  
И подруги шалунов  
Соберут их легкий пепел  
В урны праздные пиров.*

*(Пушкин. «Кривцову»)*

По гребле неровной и тряской,  
 Вдоль мокрых рыбацких сетей,  
 Дорожная едет коляска,  
 Сижу я задумчиво в ней...

(А. К. Толстой. «По гребле неровной и тряской...»)

Сдвиги точек зрения отражаются в употреблении местоимений. В первом хлебниковском примере сдвиги происходят между независимыми предложениями, во втором — между главным и придаточным<sup>12</sup>, а в третьем хлебниковском и следующем лимоновском отрывках — уже в пределах одной фразы, то есть с особенно вызывающим нарушением грамматической правильности. Но аналогичный, по сути дела, сдвиг — от «наш» к «их» — налицо и в пушкинском примере, только там он не обнажен, а скрыт гладким синтаксическим переходом и к тому же хорошо мотивирован надмирным взглядом с того света. В примере из А. К. Толстого (кстати, любимого автора Хлебникова и одного из создателей Козьмы Прутков) эффект уже скорее намеренно абсурдный: эта строфа, открывающая стихотворение, начинается панорамой, данной как бы в третьем лице, с удаленной позиции некоего подразумеваемого наблюдателя, а когда кадр сужается, то в фокусе оказывается собственное 'я' этого наблюдателя. Грамматика соблюдена, но, если «прояснить» ее по-хлебниковски/лимоновски, получим что-то вроде:

дорожная едет коляска  
 сидит в ней задумчиво я.

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

## Хлебников — Поэт и Председатель

Подспудное присутствие «ненормальности» в самой цитадели канона, как и ее выход на поверхность в более поздних — полифонических или по-новому монологических — структурах, соответствует известному тезису формалистов о канонизации «младшей ветви» и мысли Якобсона о постоянном сосуществовании в рамках единой семиотической системы множества субкодов. Принцип этот не случайно был сформулирован в XX веке, и притом ближай-

шими соратниками Хлебникова, поэтика которого являет предельный случай свободного выхода наружу и сосуществования едва ли не всех мыслимых и взаимно конфликтных субкодов русской поэтической культуры. Совмещение в едином авторском голосе разноголосого множества стилевых элементов, к тому же быстро сменяющих друг друга на малых отрезках текста, — вызывающе трудная конструктивная задача, успешное решение которой и является ценнейшим художественным открытием Хлебникова. Итак, чем же мотивирована или, выражаясь языком современной литературной теории, как «натурализована» (naturalized) в стихах Хлебникова эта хаотическая смесь, на какой человеческий и литературный стержень она нанизана, какого рода «персонажу» приписаны эти стихи?

Прежде всего этот персонаж оказывается носителем очень «громкого» голоса, в одно и то же время предельно естественного и в высшей степени ненатурального. Если установка Хлебникова на «неправильность», примитив и свободу всячески нарушает условность, то быстрая смена разнородных кусков, напротив, повышает литературность текста, диктуя усиленное интонирование, форсирование голоса, принятие многозначительных поз (ср. соображения В. Маркова об «оперных жестах» и «насильных противопоставлениях» и мои о гаерстве), без чего текст распался бы на отдельные фрагменты. *Чтобы «держат» эту ненатурально высокую ноту, и привлекается монструозный персонаж — графоман, шут, маньяк, версифицирующий идиот<sup>13</sup>, подражающий взрослым ребенком. Он же — поэт-ученый, что не противоречит примитивизму (как полагает Марков), а прекрасно с ним уживается, ибо это псевдоученый, философ-самоучка, каких много среди героев Достоевского, а в дальнейшем Платонова и Зощенко. Естественно, что передача такому доморощенному гению «из персонажей» авторского слова звучит пародией на роль ученого-мудреца, всерьез принятую на себя символистами — Мережковским, Вяч. Ивановым, Брюсовым, Белым<sup>14</sup>.*

Таким образом, «пишущий персонаж», который возникает из-за стихов Хлебникова, то есть их подразумеваемый автор, оказывается очень похожим на их реального автора — исторического Хлебникова, каким он известен из его остальных, «практических», текстов и биографических данных. Говоря очень кратко, только Председателю Земного Шара и великому открывателю законов языка, искус-

ства и истории под силу убедительно произнести строки вроде «Русь, ты вся поцелуй на морозе! // Синеют ночные дорожи».

Фигура эта, хотя и выполняющая характерный общеевропейский культурный заказ начала XX века, — типично русская, плоть от плоти русской художественной традиции с ее вековым противостоянием Поэта и Царя, или, по выражению Набокова, литературы и полиции. История этого противостояния отлилась в своеобразный миф, варьирующий, в длинной цепи эпизодов, подлинное или мнимое, трагическое или смешное столкновение/переплетение/слияние ролей Поэта и Царя (и промежуточных между ними Святого, Учителя и Ученого).

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

На таком фоне вполне закономерным оказывается облачение поэта-новатора в хлебниковские одежды Великого (и смешного) Кормчего народов, наук и искусств<sup>16</sup>. Иными словами, революционные, то есть разрушительные и освободительные, задачи решались Хлебниковым с опорой, отчасти пародийной, на авторитарную поэтическую традицию («Ты — царь...») — сочетание, поразительное напрашивающейся аналогией с историей русского коммунизма<sup>17</sup>.

Таковы стилистические средства, характерологические параллели, психологические мотивировки и общие историко-литературные связи, определившие тот конкретный поэтический облик, который приняла попытка Хлебникова освободить — технически и идейно — русскую поэзию от канона. Несмотря на гениальность Хлебникова, а может быть, как раз ввиду ее масштабов и экстремизма, эта попытка, утопическая, «графоманская» уже в своем замысле, пока что не привела к успеху. Восторжествовали более умерен-

ные формы поэтической революции, представленные Маяковским, Цветаевой, Пастернаком и Ахматовой, поэтика которых во многом впитала уроки Хлебникова, но в целом осталась в рамках «большого стандарта» — морально-политического благородства, силлаботонической упорядоченности, языковой и стилистической нормы. Снова проявился давний консерватизм русской поэзии, которая, по замечанию Д. П. Святополка-Мирского, и в эпоху Золотого века сочетала современный ей европейский романтизм с чертами классицизма XVIII века (*Мирский 1958*, с. 74). Разумеется, в XX веке огромную роль в этом сыграла политическая и культурная реакция сталинской эпохи, но так или иначе магистральная линия связана сегодня с именами Окуджавы, Ахмадулиной, Кушнера, Бродского, а «хлебниковское» направление, представленное, скажем, Н. Глазковым, Лимоновым, Мнацакановой, Приговым и др., до недавнего времени существовало на птичьих правах полупрофессиональной младшей ветви.

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

### От авангарда к постмодерну

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

Мои друзья с обидою и жаром  
Ругают несвятую эту власть  
А я с индийским некоим оттенком  
Всё думаю: А мне она чего?

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

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



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

*(«И этот мне противен...», из книги «Русское»)*

Графоманская неправильность воплощает здесь «индийское» выпадение из высокого гражданского канона, а не провозглашение нового, пусть неграмотного, новаторского, но общеобязательного Слова «творяя, заменивших „д“ на „т“» (Хлебников). Однако, несмотря на иронию по отношению к внешнему канону, а отчасти и к собственной личности, в целом авторская позиция Лимонова остается серьезной, вовлеченной, горячо принимающей борьбу за дело своего 'я'.

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

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

Во всех деревнях, уголках бы ничтожных  
Я бюсты везде бы поставил его  
А вот бы стихи я его уничтожил —  
Ведь облик они принижают его.

*(«Внимательно коль приглядеться сегодня...»)*

Вместо того чтобы с революционно-футуристической горячностью бросать Пушкина с парохода современности, постмодернист обнажает как тотальность претензий Поэта-Царя на все мыслимые культурные роли, так и реальную смерть его поэзии. Эта смерть наступает в результате не столько эстетической автоматизации его текстов (в смысле Шкловского), сколько именно вследствие возведения поэта в ранг культурного героя наряду с вождями партии и правительства, от бюстов и портретов которых он никак не будет отличаться после уничтожения его стихов. При этом Пригов вовсе не занят изобличением поэтической глухоты замороженного школьной программой и официальной пропагандой «широко-

го читателя». Скорее наоборот, он рад позвать плоды сложившейся ситуации, которая обнажила стратегический, силовой, политизированный, позерски-игровой характер искусства; она позволяет ему выступить в роли универсального Метахудожника, который может гордиться не отдельными текстами — стихи Его, да и Свои, он бы уничтожил, — а не менее чем полным набором всех возможных разных поэзий, проз, живописей, теорий искусства и т. д. Мания величия воспроизводится снова, но теперь уже на новом, сознательно отрефлектированном уровне.

Законченный постмодернистский образ Кремлевского Графомана создает Саша Соколов — в лице заглавного героя-повествователя «Палисандрии». Рассмотрим один абзац из этого романа, представляющий собой, как и почти весь его текст, своего рода стихотворение в прозе.

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

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

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

Казарма и матросские массы поставляют характерный 'военно-патриотический' элемент, переводимый также и в классицистиче-

ский план в виде образа «ратного простолюдина». Архаический слой текста включает также слова «зреть» и «нежели» и эмфатически сокращенные окончания на «-нье» («воображенье», «окончание»), помогающие сплавить воедино военно-имперский классицизм с романтическим выпячиванием переживаний Художника («предавался», «плениа воображенье», «высшая награда», «трепетно»).

Эти эпические и лирические элементы вкраплены в отчет о ходе творческого процесса, написанный языком профессионального искусствоведа («не столько... сколько», «многофигурность композиции», «фабул и форм», «(не)здоровая эротика»). «Научность» точки зрения способствует дальнейшему ироническому утверждению маниакального нарциссизма героя, как бы придавая объективность его похвалам в собственный адрес. Преодолению разрыва между «субъективным» и «объективным» началами служит мемуарный (то есть одновременно личный и документальный) тон, задаваемый первыми же словами отрывка. Характерное «спросил» плюс партитивный родительный на «-у» призваны вызвать в памяти образ старинного путешественника, останавливающегося в придорожном трактире и «спрашивающего» чернил, бумаги, хлеба, козьего сыру... а также сентименталистскую атмосферу действия, совершаемого по мгновенному капризу вдохновения, поддержанную немедленной раздачей его плодов и нарочитой неточностью указания места («где-то вблизи...»).

Этот наворот стилей совершенно абсурден — достаточно указать на оксюморонное утолнение «болезненного воображенья» «здоровой эротикой». Но все сбой искусно прикрыты — стилистическая соль отрывка именно в полной пригнанности несовместимых элементов. Один из секретов состоит в сцеплении двух клише, общим членом которых является 'воображение': романтический штамп «плениа воображение» и психодиагностическое «болезненное воображение». Еще одним ироническим скрепом является двусмысленность глагола «вождедель», прикрывающего мантией классицистической духовной жажды плотскую страсть к порнографии. Наглядному овеществлению этой страсти служит крупный план «заскорузных рук», представляющих собой заезженный штамп соцреализма, освеженный проекцией на архаический образ «ратного простолюдина»<sup>18</sup>. Сюжетно все это парадоксальное совмещение держится на том, что и гениальность творца, и низменность вкусов

его поклонников являются гибридами 'военно-патриотического' и 'декадентского' начал — двух основных тематических и стилистических полюсов романа. А жанровое единство достигается тем, что весь пассаж выдержан в стиле прутковского философствования, мешающего литературные претензии с канцеляризмами. Наконец, на текстовом уровне фрагмент густо спаян многочисленными аллитерациями и ритмизованными кусками (амфибрахиями и дактилями).

\* \* \*

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

## **О гении и злодействе, о бабе и о всероссийском масштабе**

**(Прогулки по Маяковскому)**

Идея этих заметок — предложить свежее, независимое от принятых в критике мифов прочтение стихов Маяковского. Свежесть эта, конечно, будет относительной, ибо едва ли не все мыслимые точки зрения на Маяковского уже высказывались. Что же касается независимости, то предпринимаемая нами ревизия примыкает к серии демифологизаций русских классиков, начатой А. Синявским и пополнившейся работой Ю. Карабчиевского о Маяковском<sup>1</sup>. Несмотря на полемический сдвиг акцента на менее исследованные стороны проблемы, наша цель остается вполне академической — идентифицировать и описать рассматриваемый художественный объект. Речь пойдет о литературной личности Маяковского, точнее, о поэтической фигуре (так называемом *implied author*), встающей из-за его стихов (условно — «М»), но никак не лично о В. В. Маяковском<sup>2</sup>. Начав с одной частной группы мотивов «М» («женских»), мы далее перейдем к обзору литературоведческих трактовок «М», в свете которого затем вернемся к наблюдениям над характерными чертами его поэтики, предметными и стилистическими, чтобы закончить наброском его общего портрета на соответствующем культурно-историческом фоне.

### **1. Изображение женщин**

В стихах Маяковского несомненно присутствие сильного женоненавистнического начала. Попробуем выделить некоторые типовые обвинения, адресуемые «М» женщинам.

### 1.1. Уродливость

Некрасивость женщин провозглашается либо напрямую, без особого повода (*...две девицы, и тощи и рябы, // заставили идти искать грибы*), либо в порядке идейной борьбы с пьянством, буржуазной модой и т. п.: *Сквозь призму водки, // Мол, все — красотки, // Любая гадина — // распривлекательна; Сегодня приедет — уродом-урод, // а завтра — узнать посмейте-ка: // ...косметика; Приходит дама — пантера истая, // Такая она от угрей пятнистая. // На снимке нету ж — // слизала ретушь*. Возможна и контрастная вариация на ту же тему — несмотря на модные ухищрения, естественное уродство женщины выходит наружу: *Мы часто выглядим коровою // в купальных трусиках, на пляже. // Мы выглядим в атласах рекою; Женщина мажется. // ...Но поздно. // Морщинами множится кожа. // Любовь поцветет, // поцветет — // и скукожится*.

Издевательство над возрастом женщины может камуфлироваться, особенно если она «классово близкая», например, вкладываться в уста идеологическому противнику (поэту Молчанову): — *Что вы ходите в косынке? // Да и... мордой постарели?* Но обычно старость служит прямой мишенью для «М», буквально отрекшегося от всего старого (*Сгинь — стар. // В пух, в прах. // Бей — бар! // Трах! тах!*). Фигурируют: *зверья, // волчья банда бесполох старух; Старухи. Наружность жалка; Из бывших фрейлин мегеры* и т. п. Иногда реальный возраст преувеличивается: 48-летняя *мадам Кускова* предстает *старушкой* в тисках любовной страсти (à la Татьяна) к Керенскому: *Ее волос пожелтелые стружки // ... — Оставь, Кускова, в наши лета // любить задаром смысла нету*.

Уродство может и не зависеть от возраста. Вот *дуры*, которые *зади и спереди ровней, чем веревка // ...вместо известных симметричных мест, // где у женщин выпуклость, — у этих выем*, которые *скрываются в уборной... продирают глазенки* и т. п. Все эти грубоности узакониваются тем, что это *дуры господни* — монахини. Впрочем, с меньшей подробностью расписывается уродство парижанки — служащей общественного туалета: *Не знаю, право, молода или стара она, // до желтизны отшлифованная в лощеном хамье // ...разульбив облупленный рот // ...торчит без солнца, // в клозетной шахте по суткам клопея; ...вид ее жалок; выглядит она туберкулезно и вяло* и фигурирует исключительно в контексте прыщей, *пипифакса* и *вонючих луж* мочи. И все это говорится ей чуть ли не

в лицо, с благородной целью пробудить в ней (и читателе) классовое сознание.

Еще один способ отказать женщине в обаянии — это лишить ее индивидуальности. «М» любит представлять женщин в виде безликой и бесполой массы: монашки *вместе, эскадроном, садятся есть* // ...*Одна зевнула — зевают шесть; сотня сеньорит машет веерами; женщины раскачивались шляпой стопёрой*. Счастливой находкой оказываются поэтому защитницы Зимнего: ...*Куда против нас бочкаревским дурам?!* // ...*Первым, боязнь одолен, // снялся бабий батальон...* (старорежимность + безликость + бабы + дуры + эффектное поражение).

Таким образом, уродливыми предстают молодые и старые, худые и толстые, простушки и модницы, монахини и проститутки, работницы и фрейлины, по отдельности и группами. Даже когда в зал входит несомненная красавица, оказывается, что *я видал девиц красивой, // я видал девиц стройнее...*

## 1.2. Неодухотворенность, плотскость

Женщина часто изображается «М» как куча неодухотворенной плоти, нечто сродни животному и даже растительному миру, а то и продуктам питания: *Кресла облиты в дамскую мякоть; женщины — мяса и тряпок вязанки; выступ мяса... бабистый; ...покойному Фидию велено: // «...чтоб из мрамора пышные бабы»; От сна чуть видно — точка глаз // иголит щеки жаркие, // Ленясь, кухарка поднялась, // идет, кряхтя и харкая; мисс... // Вздымая грудью ажурные строчки, // почесывает пышных подмышек меха; в будуарах женщины // — фабрики без дыма и труб — // миллионами выделявали поцелуи // ...мясистыми рычагами шлепающих губ*. Круг ассоциаций сугубо телесный и неаппетитный.

Последнее тем унижительнее, что женщина часто проходит как раз по пищевому ведомству. Лица монахинь гофрированы, как *ножки поросят*; толстые прачки напоминают *стоногий окорок* (опять 'масса'); сонная кухарка — *моченое яблоко*; у монахинь — *печенье картошки личек; эти вот две моркови?* // *Левкович, которая порозоватей, // а беленькая — Беркович* (ср. выше о репе). Женщина наряду с едой фигурирует в стандартном меню мещанина: писателей-конкурентов «М» называет *любящими баб да блюда*, а в ответе вузовцу, мечтающему об уюте, *супружницы ласки роскошны и пылки*

и соседствуют с *бифитексами* и *бутылками пива*. Соположением *бабы* с ее съестным товаром начинается и разоблачение ее симпатий к Врангелю: подобно бубликам, баба *бела, жирна*; перейдя к белогвардейцам, она обжирается и в конце концов поедается врангелевцами вместе с бубликами. Тем самым впрямую доказывается ее политическое неразумие, а подспудно — ее съедобность.

Впрочем, к инертной материи может приравниваться и классово близкая «М» женщина, например жена африканского рабочего, соблазняемая миллионером: *Волоса густые, как нефть. // И кожа ее черна и жирна, // как вакса «Черный лев»*. По ходу сюжета миллионер заражает ее сифилисом, губящим ее, мужа и еще не родившихся детей, но предвестием будущего осквернения служит уже этот сугубо физический портрет героини.

### 1.3. Идиотизм семейной жизни

Даже счастливый брак подозрителен и представляет собой мелкобуржуазную помеху идеальной любви будущего: *Чтоб не было любви — служанки // замужеств, похоти, хлебов. // Постели прокляв, встав с лежанки, // Чтоб всей вселенной шла любовь*. А любовь *цыплячья, любвишка наседок, где жена, да квартира, да счет текущий*, — мечта типично мещанская. Семейный быт порождает женщин *истрепанных, как пословица*; его аккомпанемент — *шопотоголосые кухарочки хоры* и базарная мелочность. Семейная жизнь ограничена: *нравимся своей жене, // и то довольны донельзя*; кто услышит мужа? — *жена, и то если не на базаре, а близко; муж бежит в перепуге от туфли жениной*. Это чисто животное существование — нормальный удел буржуазного человека: *Мистер Джон, жена его и кот // зажирели, спят в своей квартирной норке, // просытаясь изредка от собственных икот*; а со стороны «своих» оно равносильно предательству: *...с негритоской курчавой // лакает семейкой чаи негритос // ...Сомнете периной и волю и камень. // Коммуна — и то завернется комом*.

Нерадостен и сексуальный аспект брака: *...в ночной слепоте, // вываляясь мясами в пухе и вате, // сползутся друг на друге потеть, // города содрогая скрипом кроватей*. Брак ведет к склокам, изменам, разводу: *советский муж орет на жену, что щи не в наваре // ... Живет с другой — киоск в ширину, // бельем — шантанная дива //*



*...Пять баб переменит в течение суток... Американский вариант: У спальни опереточной дивы. // В скважину замочную, сосредоточив пруть, // Чтоб Кулидж дал развод, детективы // мужа должны в кровати накрыть.*

Осквернению подвергается даже классический образ Мадонны с младенцем: *Мамаша грудь ребенку дала. // Ребенок с каплями из носу // сосет как будто не грудь, а доллар — // занят серьезным бизнесом; ср. сходную картинку в финале иного, но тоже идеологически поучительного сюжета: красноармеец, доведенный до дезертирства воспоминаниями о семейном уюте, становится виновником поражения Красной армии и свидетелем того, как жена его на дворе у господ // грудью кормит барскую суку. Вывод из подобных сцен уюта — Скорее головы канарейкам сверните!*

#### 1.4. Любовь к тряпкам, косметике, драгоценностям

Это характерно прежде всего для представительниц правящих классов и происходит за счет эксплуатируемых, которые терпят нужду, *чтоб на грудях коронованной Катьки // переливались изумруды* и (в другом стихотворении, но с той же грамматикой) *чтоб в авто, обгоняя «бусы», // ко дворцам неслись бриллиантицы*. В казино в Монте-Карло *пиковые дамы... демонстрируя обнови*, высматривают себе выгодных женихов. Наглая роскошь (*дамы, духи развевая паточные, // снимали, в лицо швыряли перчатки, // швырялись в лицо магазины перчаточные*) вызывает у «М» желание предъявить эксплуататорам счет (*...ихних жен одеваем в чулки*), а там и приступить к экспроприации: *Мамаша! Вытряхивайтесь из шубы белчихей!* (впрочем, это не эпизод революции, а гипербола из разговора с фининспектором).

Интерес к моде — типичный признак перерождения советской женщины: *Знаю я — в жакетах в этих // на Петровке бабья банда; «Товарищи» даже, будто «мадам», // шелками обчуждены; секретарша бюрократа в ответ на вопрос // сидит и пудрит веснушчатый нос.* Наряду с Петровкой, витриной изящной жизни являются кино и другие формы буржуазной культуры (ср. также ниже, 1.8): *На ленте каждая — графиня минимум. // Перо в шляпу да серьги в уши. // Куда же сравниться с такими графинями // заводской Феклуше да Марфуше!* Впрочем, уравнение ‘женщины = туалеты’ остается в силе и для положительных героинь: *Вам, женщины, рожден-*

*ные под горностаевые // мантши, тело в лохмотья рядя; Чем больше будет хлебов ржаных, // тем больше ситцев у моей жены; побольше ситчика моим комсомолкам.*

### 1.5. Продажность

Женщины корыстны и свою любовь меняют на деньги, положение, обеспеченную жизнь. Тексты «М» избилуют упоминаниями о профессиональной проституции: *Хоть в гости, хоть на дом, // женщины тучею, // Время — что надо — // распротитучье; А в Чикаго на пляже выводок шлюх...* (отметим заодно элемент ‘массовости’). Распространен и мотив индивидуальной сделки: *А хозяин — липкий студень — // ...у работницы щупает груди: // «Кто понравится — дочерю. // Двести дам (если сотни мало)...»; Он тыкал доллары в руку, в лицо, // в голодные месяца. // Схватились — желудок, пустой давно, // и верности тяжеловес. // Она решила отчетливо: «No!» — // и глухо сказала: «Yes!»* Оплата может производиться косметикой, тряпками и т. д. (см. 1.4): *...Сидит холеная, нэпачка. // Два иностранца ее, за духи, // выловят в танцах из этой ухи* (налицо, кстати, и ‘съедобность’). Товарно-денежной психологией пропитано и отношение к женщинам самого «М». К любимой: *Знаю, // каждый за женщину платит. // Ничего, // если пока // тебя вместо шика парижских платьев // одену в дым табака.* К желанным, но недоступным красоткам: *Любить? // Пожалуйста! // Рубликов за сто. // А я, // бездомный; А зачем любить меня Марките?! // У меня и франков даже нет. // А Маркиту (толечко моргните!) // за сто франков препроводят в кабинет; Не девицы, а растраты. // Раз взглянув на этих дев, // каждый должен стать кастратом, // навсегда охолодев.*

Выход замуж — вторая основная форма продажной любви: *Фордом разжигая жениховский аппетит, // кружат дочки по Чапультапеку; Но собиралось у мадам // культурнейшее общество // ...романсы для замужества // двух мадемуазелей.* Стихотворение «Барышня и Вульворт» целиком построено на том, что глупая продащица принимает оскорбительно-разоблачительные речи «М» за ухаживания перспективного биржевика. Низменные расчеты проникают и в непосредственное окружение «М»: *А попробуй на машинистке женись-ка, — // она и вовсе писать не будет.* Впрочем, брачная сделка, как правило, взаимовыгодна, служа разоблачением власти денег и корыстности обоих полов.

### 1.6. Похоть

За дамским обличем скрываются хищные самки. Жены обманывают мужей: *Донна Эсперанца выйдет как только [из церкви], // к донне дон распаленный кинется; Ночь. // Надевает лучшее платье. // Душой отдыхаете на женах, на вдовах.* Не отстают от них и молодые девицы: *На луже, зажатой берегам в бока, // орет целуемая лодочникова дочка.* И конечно, оргиям предаются враги советской власти: *Рабочим на расстрел, поповнам на утеху // с ним [Колчаком] идут голубые чехи* (отметим множественное совмещение: 'похоть' + 'безликость' + разоблачение Колчака, восставших чехов и религии). От кого бы ни исходила греховная инициатива — от соблазнительницы (*Простенького паренька // подцепила барынька*) или от соблазнителя (*Шепчет какой-то охаживаемой Вере*), тон «М» (*подцепила; охаживаемой*) выражает его раздраженно-презрительное отношение к женщинам и сексу. Если плохи женщины уродливые и соблазнительные, продажные и отдающиеся бескорыстно, нэпачки и работницы, замужние и девицы, то, скорее всего, налицо прием контрастного варьирования инварианта — глупой ненависти к женщинам.

### 1.7. Паразитарность, несерьезность, глупость

Дамы — пережиток капитализма: *...две в мочионе // оживленнейшие дамочки, // Образец — дореволюционный: // ямки и щечки — щечки и ямочки; Эта дама... // ничего не делая, // сидит от пудры белая. // Она бездельница.* Их разговор бессодержателен: *У этой дамы не язык, мельница; Эх, к такому платью бы // да еще бы... голову; переводчица-дура, // Щебечет бантиком-ротиком.* Дамские вкусы сентиментально-поверхностны: *Три тысячи три, до боли скул, // скулили сестры, впадая в тоску: // В Москву!; Любят полковников сентиментальные леди. // ...Леди, спросите у мерина сивого — // он как Мурманск разизнасиловал.* Они глупы, как дети: *премьер [Керенский] проплывает над Невским, // и дамы, и дети пузанчики // кидают цветы и розанчики.* Вариацией на тему дамского инфантилизма является излюбленный «М» образ бонны: *Не знаю, есть ли у Шалыпина бонна; ...и любите с бонной, на радость мозгам, // гулять в коротких штанишках.*

Мелкость дам не позволяет им стать вровень с великими ценностями: *Площадь красивей и тысяч дам-болонок* (отметим 'урод-

ство' и 'массовость'), а главное — с масштабом «М» и его любви: *дамьё // от меня ракетой шарахалось: // «Нам чтобы поменьше! // Нам вроде танго бы...»*

### 1.8. Эстетическая реакционность

Согласно «М», женщины — социальные заказчики пошлого, сентиментального, традиционного, враждебного и прочего негодного искусства: *Пусть Молчанов читает стихи // под аплодисменты девушек; Их стих, как девица, читай на диване, // как сахар, за чаем с блюда; Шаляпин — заслуженный разглаживатель дамских морщин; только дуру можно заставить нос вертеть на Лувры и скульптуру; культура жирных состоит в том, чтоб нравиться даме.* Представителем дамья оказывается и Венера Милосская: *...и вот зала, и в ней Венерино // дезабилье // ...Ну, будет! Конечно с официальной частью. // Мадам, адью...*

«М», естественно, отвергает дамскую эстетику: *Что мне тоска о Булонском лесе?! // Что мне вздох от видов на море?! От стихов «М» ушку девическому в завиточках волоска // с полупохабицины не разалеться тронуту.* «М» любить учили в Бутырках, и женщина — не его муза: *что нам за толк // от вашей от бабы?! // ...Сегодняшний день // возвеличить вам ли, // в хвосте у событий // о девушках мямля!* Тем более что эстетические просчеты чреватые реальной трагедией: Маруся потому и отравилась, что она полюбила *нафабранные усики, // расчесанный пробор // ...в духе парижан,* а он нашел, *что у Ляли красивше белъцео.*

### 1.9. Женщина — источник негативной метафорики

Мизогинизм «М» постоянно проскальзывает и в его высказываниях на «посторонние» темы. С разоблачения прошлого он сворачивает на старость женщин, на количество *родинок // на теле бабушки, древней истории.* *Старый Киев* для него *седая бабушка,* которую мы... *ватага юных внуков,* радостно призываем: *Умирай, старуха, спекулянтка, набожка;* священник выщучивается как *рассмешная старуха.*

Земля и небо, день и ночь, тучи и луна вызывают у «М» ассоциации с женской 'похотью' (часто в сочетании с 'плотскостью' и 'продажностью'): *земля поляжет женщиной, // заерзает мясами, хотя отдаться; Тучи отдаются небу, // рыхлы и гадки. // ...Девушки*

*воздуха тоже до золота падки; И еще не успеет // ночь, арапка, // лечь, продажная, // в отдых, // в тень, — // на нее // раскаленную тушу вскарабкал // новый голодный день; В небе вон луна такая молодая, // что ее без спутников и выпускать рискованно. Даже начальственная рука (протягиваемая для негигиенического пожатия) сравнивается с чересчур требовательной партнершей: И ручка властней, чем любимая в страсти.*

Сравнения с 'дамским' и 'бабским' используются и в сарказмах по адресу политических противников: *...раззвонившие колокола [приветствовавшие Николая Второго] // расплылись в дамском писке; Премьер [Керенский] — не власть — вышивание гладью! // ...Прямо девушка — иди и гладь ее!; Разве в этокое время слово «демократ» // набредет какой головке дурьей?!; ...ушел на фронт из барских садоводств // поэзии — бабы капризной.*

Даже творческий процесс — в том числе собственный — называется у «М» с продажностью женщин: *Каждое слово, // даже шутка, // ...выбрасывается, как голая проститутка // из горящего публичного дома; поэт, как блядь рублевая, // живет с словом любим.*

## 2. Обращение с женщинами

### 2.1. Проработка, повеление

Кульминацией многих стихотворений является оскорбительная нотация женщине: *Представьте: входит красавица в зал, // ...Я эту красавицу взял и сказал; Хочется сказать мадмуазели; Хочется крикнуть медлительной бабе: // — Чего задаетесь?; Ну вот что, мои мамыши; Все вы, бабы, трясогузки и каналы; Как врезать ей в голову мысли-ножи; Но я ей сразу: — А мне начхать, // царица вы или прачка; я, // наклонясь, // сказал ей... // «Страсти крут обрыв, — // будьте добры, // отойдите. // Отойдите, // будьте добры». «М» пользуется случаем отчитать женщину и наставить на путь истинный, причем это чувство власти над женщиной имеет несомненные эротические обертоны (особенно в «онегинских» ситуациях вроде последнего примера).*

Еще яснее сексуальное фантазирование выступает в мотиве повелевания. Неотразимость «М» как мужчины и поэта проявляется в том, что женщины любят его, ищут его внимания, повинуются

его капризам. Иногда он с легкой иронией изображает себя в тех же красках, что и поэтов — пошлых дамских угодников: *Женщину ль опутываю в трогательный роман; Рабфаковка у меня попросила портрет; Каждая курсистка, // прежде чем лечь, // она // не забудет над стихами моими заметить; В тахтах вот этой вот башни — // я помню: я вел Руставели Шотой // с царицей с Тамарою шашни.* Вспомним также эротическое заискивание перед «М» двух барышень — продащицы Вульворта и «Татьяны» (у крутого обрыва страсти).

Еще одна вариация на тему власти «М» над женщинами — требование, чтобы они отдавались ему «так» — «без черемухи» и сантиментов, просто потому, что он заявляет на них права: *Поэт сонеты поет Тиане, // а я — // весь из мяса, // человек весь, — // тело твое просто прошу; Любви я заждался, мне 30 лет. // Полюбим друг друга. Попросту. // ...А мы... соглашайся, Тамара!; Что ж в подробности вдаваться, // шутки бросьте-ка, // мне ж, красавица, не двадцать, — // тридцать... с хвостиком.*

Далее следует повеление массами женщин, выигрышно сочетающее мечту «М» быть в центре внимания женщин с их обезличиванием: *...у меня на шее воловьей // потноживотые женщины мокрой горю сидят; ...тысячам хорошеньких лиц, — // «любящие Маяковского!» — // да ведь это ж династия // на сердце сумасшедшего восшедших царик; ...проститутки, как святыню на руках несут; и... лучшие девушки нашей страны // сами бросятся вам на шею; заметьте, лучшую шею выбрать могу, // и обовьюсь вокруг; Кто целовал меня — скажет, // есть ли // слаще слюны моей сока.*

Власть «М» над женщинами такова, что он может поставлять их другим (возвышаясь таким образом и над ними) — Пушкину: *Я дал бы Вам жиркость и сукна, // в рекламу б выдал гумских дам; и самому Богу: прикажи, — сегодня ночью ж // со всех бульваров красивейших девочек // я натащу тебе. // Хочешь?*

## 2.2. Укрощение, физическая расправа

Стихи «М» изобилуют картинными избиваниями женщин: *сэр своей законной миссис, // узнав об измене, кровавит морду; Баба... // ...сожитель ейный // огромный синяк в дополнение к глазу // приставил, придя из питейной; Бьет мужчина даму в морду; Жене измочалит волосья и тело; На восемь частей разрежу ее (неверную жену).*

Мотивировкой этих садистских сцен является разоблачение домогательского быта и ужасов брака, но их нельзя не поставить в связь с ролью в мире «М» насилия вообще (о нем речь впереди) и расправы над женщинами (со стороны самого «М» или одобряемой им) в частности. Праведное насилие над женщиной может быть фигуральным: *Помните! // Погибла Помтея, // когда раздразили Везувий!; А сегодня на желтый костер // ...я взведу и стыд сестер, // и морщины седых матерей!; Как весело... // ...неверной любимой грозить, что убьешь // и в море выбросишь труп; Если б вы так, как я, любили, // вы бы убили любовь // или лобное место нашли // и растлили б // шершавое потное небо // и молочно-невинные звезды.* Но оно принимает буквальные формы, если может быть мотивировано идеологически: *...когда санкюлоты поволокли // на эшафот королеву; Выбирая, которая помягче и почище, // по гостинным за миллиардерами // гонялись грузовичищи.*

Последний пример (из «150 000 000») — целая антология маяковизмов. Революционное насилие над капиталистическим Западом совмещено с осквернением традиционной культуры (*по гостинным*); с техницизмом, грубой мужественностью и гиперболизмом (*грузовичищи*); и с женоненавистничеством — безликостью (*миллиардерши*), плотскостью (*помягче*) и дамскостью (*почище*). Ощущается элемент садизма (*выбирая*) и массового изнасилования (огромные субъекты мужского рода гоняются за объектами *помягче* женского пола)<sup>3</sup>. Разумеется, это еще одна литературная поза — лубок в стиле РОСТА, но из-за калейдоскопа поз и мотивировок протупает инвариант — укрощение строптивых.

### 2.3. Изнасилование

Этот мотив вырастает из ряда характерных ходов мысли «М». С одной стороны, традиционные брак и мораль подлежат революционному разрушению: — *Под красное знамя! Шагайте! По быту! // Сквозь мозг мужчины! Сквозь сердце женщины!; Нам смешны дозволенной зоны. // Взвод мужей, остолбеней, цинизмом поражен! // Мы целуем — незаконно! — над Гудзоном // ваших длинноногих жен.* С другой стороны, в сугубо лирическом плане все время витает то ли угроза, то ли обещание изнасилования: *Ночь пришла // ...И чего это барышни некоторые // дрожат, пугливо поворачивая // глаза?; вспомним также луну, которую без спутников и выпускать риско-*

*ванно. Опасность изнасилования врагами — ходовой аргумент против утраты бдительности: а то, глядишь, жену твою усасть унтер // за косы к себе волочит в любовницы. Наконец, изнасилование — любимая метафора «М»: Пусть земля кричит, в покое обабившись: // «Ты зеленые весны идешь насиловать!»; Лиф души расстегнули. // Тело жгут руки. // Кричи не кричи: // «Я не хотела!» // ...Ветер колючий // трубе вырывает // дымчатой шерсти клок. // Лысый фонарь // сладострастно снимает // с улицы черный чулок...*

Можно наметить приближительные вехи психологического сюжета, ведущего к изнасилованию. Провоцируемый кокетливой пугливостью женщин и разжигаемый их отказом от любви ‘просто так’, «М», вообще склонный к навязыванию своей воли (*Как врезать ей в голову мысли-ножи?..*), переходит к ‘проработке’ с оборотами ‘повелевания’ и ‘физической расправы’: *Как слоны стопудовыми играми // завершали победу Пиррову, // я поступью гения мозг твой выгромил. // Напрасно...* Когда же это сублимированное изнасилование не удается, «М», которому, так сказать, трудно держать руки при себе (*Она: «Ах, зачем вы давите // и локоть и талию?»*), разрывает последние пути морали: *Теперь — // клянусь моей языческой силою! — // дайте // любую // красивую // юную, — // души не растрачу, // изнасилую // и в сердце насмешку плюну ей!; Идем! // Раздуем на самок // ноздри, // выведенные зубами кокаина!* В последнем примере обратим внимание на ‘массовость изнасилования’ — элемент, отчасти представленный и в других случаях (*шагайте по быту; мы целуем незаконно; барышни во множественном числе и т. п.*).

Классическое выражение весь этот комплекс нашел в «Письме Татьяне Яковлевой» (1928), где обида на отказ женщины любить «М» совмещена с идеологической проработкой, а ответное обещание/угроза «взять» ее сливается с мегаломанией «М» и программой экспорта революции, приводя к идее то ли поэтического триумфа, то ли коллективного захвата и изнасилования французской столицы: *Не хочешь? Оставайся и зимуй, // и это оскорбление на общий счет нанижем. // Я все равно тебя когда-нибудь возьму — // одну или вдвоем с Парижем.* Париж и Франция — частый у «М» символ как любви (*Франция, // первая женщина мира, // губ принесла алость*), особенно «прежней» (ср. выше *нафабранные усики... в духе парижан*), так и капитализма, подлежащего революционной атаке (*в ликующей Ницце // с волной средиземной пропляшем по*



пляжам). Причем оба мотива — эротический и экспансионистский — в изображении Франции часто сплетаются: *Хорошо под музыку митральезы жечь и насиловать!; Красный встал над Парижем. // ...Стоишь и сладостным маршем манишь. // И вот, // восстанию в лапы отдана, // рухнула республика. Пусть город ваш, // Париж франтих и дур, // ...кончается... // Разворотив Париж с верхушки донизу...* Последний пример — из стихотворения «Париж. Разговорчики с Эйфелевой башней» (1923), которую «М» пытается соблазнить-переманить в Советскую Россию, попутно предав Париж разрушению, чем отчасти предвещается «Письмо Татьяне Яковлевой».

### 3. Владимир Маяковский. Миф

От темы женоненавистничества обратимся к поэтической мифологии Маяковского в целом. Здесь это понятие представляется уместным тройне: в общетеоретическом смысле системы инвариантных мотивов; ввиду сознательно культивировавшейся поэтом легенды о себе; и из-за некоторого мифического тумана, до сих пор окутывающего его облик в маяковистике. Мы бегло изложим четыре разные литературоведческие модели «М» и выявим их общую — на наш взгляд, ошибочную — теоретическую предпосылку.

#### 3.1. Крайние модели

Официальная советская модель поэтической личности Маяковского (Перцов и другие) гласит, что он начал с разоблачения буржуазных ценностей, прошел формальную школу футуризма, а затем поставил его технические достижения на службу революции, то есть разоблачению врагов и воспеванию борьбы и стройки. Факт самоубийства при этом замалчивается или объясняется досадными внелитературными обстоятельствами.

Согласно противоположной модели, восходящей к некрологу, написанному В. Ходасевичем (*Ходасевич 1982 [1930]*, с. 181–191), Маяковский — то робкий, то злобно-дерзкий хам, сначала примкнувший к футуристам, а затем предавший их служение чистому искусству, подменив «борьбу с содержанием — огрублением содержания» и присвоив себе их место на Парнасе. Он «дал улице то,

чего ей хотелось... изысканное опошлил, сложное упростил, тонкое огрубил, глубокое обмелил и втоптал в грязь... Его истинный пафос — пафос погрома, то есть насилия и надругательства надо всем, что слабо и беззащитно... [Он] содействовал удушению всякого „идеализма“, угашению всякого духа...» После революции «погромщик беззащитных [превратился] в защитника сильных... от „грабь награбленное“ [перешел] — к „береги награбленное“». Вскоре стало «ясно, что М. кончен... скромный запас его возможностей был исчерпан. Неукротимый новатор исписался вдребезги...»<sup>4</sup> Модель Ходасевича позволила ему даже предсказать надвигающуюся литературную гибель Маяковского. Еще в 1928 году он писал: «Лошадиной поступью прошел [он] по русской литературе — и ныне, сдается мне, стоит при конце своего пути. Пятнадцать лет — лошадиный век» (*Ходасевич 1982*, с. 190).

### 3.2. Научные модели

Основы западной маяковистики были заложены в другом некрологе — Якобсона, выявившем внутреннюю противоречивость «М» (*Якобсон 1975б [1930]*). Грандиозная любовь поэта, его собственная гигантская личность, его мечты о прекрасном будущем (человечества, человека, пролетариата, искусства) разбиваются о косность земного существования. Чаще всего «М» клеймит «быт», но более «точным соответствием этой вражды была бы антиномия ‘я’ и ‘не-я’». Любовь чревата болью, отвергнутостью, трагедией. Да и собственное ‘я’ поэта способно обернуться «жутким двойником, бытовым Я — собственником-приобретателем». Самый ход времени (казалось бы, союзник футуристов и революционеров) не удовлетворяет «М»: «...поэт ловит будущее в ненасытное ухо, но ему не суждено войти в землю обетованную... С неуклонной любовью к чудотворному будущему он соединяет неприязнь к ребенку... ненависть к дурной бесконечности конкретного завтрашнего дня...» Бездна надежд поединка с ‘не-я’ в его различных проявлениях — старым миром, бытом, несчастной любовью, собственным двойником, временем — ставит в центр поэтической мифологии мотив самоубийства, который Якобсон прослеживает от ранних стихов до закономерной кончины Маяковского — поэта того поколения, которому «осталась одна обнаженная ненависть», которое «слишком порывисто и жадно рванулось к будущему» и «оказалось неиму-

щим в доподлиннейшем смысле слова» — «растратившим своих поэтов».

Якобсоновская модель получила дальнейшее развитие в монографии Л. Столбергера (*Столбергер 1964*). К числу врагов 'я' здесь добавляются природа и город, а идея о двойничестве «М» развертывается в теорию масок, надеваемых поэтом. «М» предстает то христоподобным мучеником, то байроническим фатом, то шутком, облекая в эти формы гамму свойственных ему противоречивых эмоциональных установок: жертвенных, любовных, священных, кощунственных, разрушительных, эгоманиакальных. Он бросает вызов богу и существующему миропорядку и пытается либо сам стать богочеловеком, либо обожествить страдающее животное или функциональную вещь (ванну, нормализованную гайку, блиндированный автомобиль...). Все эти ницшеанские «попытки сверхчеловеческого соперничества с богом... проваливаются... но самый их масштаб... отмечен... трагическим величием»<sup>5</sup>.

Работы западной школы не прошли незамеченными в СССР. З. Паперный инкорпорировал в советскую модель представление о различных ипостасях «М», возложив все его негативные импульсы на «двойника». А в опровержение тяги «М» к самоубийству он посвятил специальный раздел «дружбе с жизнью», занявшей место дореволюционной вражды (*Паперный 1961*). «Дружба», как отмечают В. Террас (*Террас 1983*) и Э. Браун (*Браун Э. 1973*), действительно часто брала верх, причем выражалась не только в философском «хорошо!» по адресу новой жизни, но и в стихотворных доносах на соперников, в предательстве друзей-лефовцев и в беззастенчивом коммерческом использовании конъюнктуры.

### 3.3. Гений и злодейство

Как видим, «М» выходит на портретах очень разным, хотя общность оригинала чувствуется. И в общем, все критики рисуют поэта в положительных тонах — кроме Ходасевича, который изгоняет его не только из гостиной, но и из храма искусства. Несмотря на расхождения, все четыре модели следуют литературному мифу, согласно которому гений не может быть рупором злодейства<sup>6</sup>. Либо его идеи гуманны, либо, выражаясь по-хармсовски, он не гений, а говно. XX век, однако, принес разоблачение мифа о непрменной нравственной чистоте искусства. «М» — плоть от плоти этого века войн, революций и терроризма, художественная жизнь которого

отмечена интересом к Ницше и маркизу де Саду, к фигуре доктора Фаустуса, к авангарду, антиискусству и деконструкции. И человеческий облик «М», как мы видели, неприятен во многих отношениях. Ряд его негативных черт был давно выявлен критикой: не любовь к детям и старикам, к природе, городу и нормальной жизни вообще; самовозвеличение, отрицание литературной традиции; вызывающая грубость языка, образов и полемических приемов. При этом в качестве центральных лейтмотивов назывались установка на ненависть, мегаломанию и новаторство любой ценой. Однако критики — в каком-то смысле под диктовку самого «М»<sup>7</sup> — трактовали все это как его трагедию или списывали по графе литературных поз и масок. Мы попытаемся, в духе наших представлений об инвариантах поэтического мира и без априорного убеждения в праведности искусства вообще и футуризма в особенности, посмотреть, что же именно столь настойчиво варьируется в стихах Маяковского; и если эти вариации подаются сквозь призму масок, то каким именно набором масок предпочитает оперировать поэт.

#### 4. Мир сквозь плевки и револьверный лай

В контексте сказанного женофобия «М» теряет исключительность; просто ненависть ко всему, что 'не-я', распространяется и на женщин. Тем более что женщина вообще симболизирует любовь, быт и консервативное начало, а в русской литературе традиционно служит воплощением жизни, реальности, почвы, России, с которыми герой-интеллигент находится в сложных отношениях притяжения/отталкивания. Непосредственным интертекстуальным коррелятом мизогинизма «М» является, конечно, блоковский культ прекрасной дамы, подвергаемый демонстративному разоблачению. А особенно близка к «М» трактовка женской темы у Лермонтова (например, в стихотворении «Я не унижусь пред тобою...»). Какова же консистенция той горечи и злости, которыми облит железный стих Маяковского?

##### 4.1. Злоба, мучительство, любовь к оружию

«М» непрерывно злобствует: *Горы злости аж ноги гнут; Весь, как есть, искусан злобой; ...сладко чувствовать, // что вот // пред мстью я; Мы рассчитаемся в Красном реванше.* Вид счастливого

человека раздражает «М»: *...все ему нравится, проклятому // ... Объявляю всенародно: очень недоволен я, // взял бы да и дал по роже; Тот, кто постоянно ясен, — // тот, по-моему, просто глуп.* Злобствование — право и обязанность поэта: *Беру я право вот это — // покрыть всесоюзных совмещан; Мне как бы только почище уесть, // уесть покрупнее буржуя; Но ругань моя — не озорство, // а долг, товарищ судья.* Иссякшие запасы злобы следует пополнять: *если ты отвык ненавидеть, — // приезжай сюда, в Нью-Йорк.*

Как мы видели на примере женской темы, злоба, оставаясь литературной маской, может принимать формы прямого физического действия. Проповедь насилия впервые появляется в футуристическом «Эй» (1915), с его программным отказом от норм цивилизованного поведения. Перефразируя пушкинские размышления о дуэли, кончающиеся словами: *Но отослать его к отцам // Едва ль приятно будет вам* («Евгений Онегин», 6, XXXIII), «М» говорит: *Как весело, сделав удачный удар, // смотреть, растопырил ноги как. // И вот врага, где предки, // туда // отправила шпаги логика.* Последующие стихи «М», до- и послереволюционные, буквально наспигованы картинами физического мучительства.

Вот перечень некоторых излюбленных 'верба избиенди': *бить, в частности, так, что панель мокра; вбивать (тела в мостовые); давать по роже; кровавить морду; хлестать; пинать; топтать (ножками гардероба); раздавливать; брать за / становиться на горло; трогать за горло и за животик; зажимать; стягивать петлю толщй шей; душить; стискивать; кроиться в черепе (кастетом); мозжить черепа; черепа — на пепельницы; резать; врезать(ся); взрезать; выдирать (бомбой ноги); протыкать; вспарывать; вгонять (штык); отпиливать (зуб); спиливать (голову); срезав голову с плеч, вытирать саблю; рубить наотмашь (шеищи голов); продырявливать наганом; пробивать (пулями уши); вгонять обойму; держать маузер у виска; целить, целиться (в лордов лоб); расстреливать; рушить; жечь; выжигать дотла; жарить; сцапать и сожрать; пожирать; питаться человечиной; крыть смертельным огнем; палить; пускать по ветру; списывать в расход; шагать по крови; отравлять кровью; идти по трупам; не брать пленных; варить (в кофе; в коронах-котлах); топить с моста (гоня прикладами)...*

Словарю глаголов соответствует каталог 'орудий убийства' — от голых рук до динамита и стодюймовок: *пальцы (на горле); кулак; руки; ноготь (под ноготь — и капут); зуб; колено (на глотке); ноги (идти по трупам); кастет; бритва (для жирных горл); камень*

*(за ногу худую — по камню бородой); ножницы; кинжал; шашки; шпага; сабля; копьё; пики; (отравленные) стрелы; гвоздь (в мышцу, для проверки ее твердости); штык, ружье; приклад; затвор; дуло; курок; железо; пуля; патрон; обойма; пистолет; револьвер; парабеллум; маузер; браунинг; наган; бульдог; «Смит и Вессон»<sup>8</sup>; пушки; стодюймовки; ядра; бомбы; динамит; фитиль; шнур; эшафот, петля; огонь; головня; котел; кипящий кофе; шахта (куда сбрасывать); слоновый клык (тык его в мясо, в сердце тык); машины; грузовичищи.*

Вдобавок к осуществимым формам мучительства «М» изобретает мыслимые лишь в виде тропов: *туман... жевал невкусных людей; Смольный... раздавил обедающих буржуев; колья на Вильсоных бросились кобрами; восставшие гонят брюх ваших мячище футбольный; прачке предлагается буржуя... прополаскивать... в Неве; и наконец, надо, чтоб каждый проглоченный глоток // желудок жег, // чтоб ножницами оборачивался бифштекс сочный, // вспарывая стенки кишок!*

Уже из этой беглой выборки видно пристрастие «М» к физическому проявлению ненависти. Кроме того, садизм естественно связать с установкой на самовозвышение за счет жертвы, а любовь к военным игрушкам — с обожествлением техники. Весь этот шокирующий лексикон и образ мыслей принято объяснять как футуристическую пощечину общественному вкусу, в частности утонченной эстетике символизма, и отражение духа революционной эпохи. Литературные корни поэзы «М» — это романтический аморализм русских модернистов (назовем Бальмонта и Брюсова), восходящий к Ницше, Бодлеру, Байрону. Но ни у кого из поэтов — предшественников или современников Маяковского — садистские мотивы не выражаются с такой настойчивостью, разнообразием и программностью. Говоря словами Ходасевича, Маяковский «первый сделал ненависть, физическое насилие, погром... не материалом, но целью своей поэзии», стал «их глашатаем». Что касается общей революционности эпохи, то союз с кровавой диктатурой как раз лишает «футуристический садизм» (даже если он практикуется исключительно в стихах) статуса литературной условности.

#### 4.2. Десакрализация и самовозвеличение

Гигантизм «М», не ограничиваясь прометеевским вызовом Богу, оборачивается разнообразными формами сублимированного мучительства — издевательства, оплевывания и т. п. Таково его

обращение с женщинами: «М» презрительно изображает их глупой животной массой и в то же время упивается своим успехом у них и чтением им нотаций. Так же держится он и с остальным миром, и прежде всего со всем великим и священным. Если по линии насилия «М» хочет солнце убить, то по линии десакрализации он обращается с ним запанибрата, тыкает ему и поучает его (*чем так, без дела заходить, // ко мне на чай зашло бы!*). Суть его снижающего жеста всегда одна: «М» буквально и фигурально тянется вверх, дотягивается до некоего культурного героя или символа, стаскивает его с пьедестала, обращается с ним на равных, похлопывает его по плечу, придавливает к земле, а сам вылезает наверх.

Детали и тон, конечно, могут варьироваться. Толстой величественной дрянью смотрит с неба; его же, *забившегося под Евангелие*, выволакивают *за ногу худую! // По камню бородой!*; Наполеона «М» ведет *на цепочке... как мопса*; Лермонтов для него свой парень — *гусар*, которому царица *Тамарочка* по указанию «М» наливает вина; с Ай-Петри «М» на *ай-ай-ай* и хочет *почистить его скипидаром*; Эйфелеву башню он подвергает простецким приставаниям; Большая Медведица отдает приказы на «ты» (*Эй... требуй...*) и т. д.<sup>9</sup>

Сравнительно бережная форма снижения применена к Пушкину в «Юбилейном»<sup>10</sup> — «М» даже подсаживает его на пьедестал. Но сначала он стаскивает его оттуда (*Я тащу вас...*), фамильярничаает (*рад, что вы у столика*), ругает его стиль (*Вам теперь пришлось бы бросить ямб картавый...*), коверкает его стихи (*Как это у Вас говаривала Ольга?.. // Да не Ольга! из письма Онегина к Татьяне. // Дескать, муж у вас дурак и старый мерин...*); приписывает ему молчаливое согласие заняться совместно с «М» распределением лавров среди русских поэтов; покровительственно предлагает ему работу в рекламе, литературную помощь (*Раз бы показал: — вот так-то, мол, и так-то...*) и девочек (*гумских дам*) и от имени советских властей обещает репрессировать Дантеса. Налицо знакомые мотивы — поучения, насилие (ср. *Стиснул? Больно? с барышнинным «Ах, зачем вы давите // и локоть и талию?»*), 'простой' секс (*муж — старик, будьте обязательно моя*), сутенерство.

Сходные приемы унижения применяются «М» в сфере литературного поведения очень часто. Так, его излюбленная форма разговора с собратьями по искусству — это чтение им нотаций: *Как вы смеете называться поэтом // и, серенький, чирикать, как перепел!* (Северянину); *Эх, поговорить бы иначе, // с этим самым с Леони-*

дом Лознгринычем! (Собинову); Алексей Максимыч, из-за Ваших стекол // виден Вам еще парящий сокол? (Горькому); все стихотворение «Сергею Есенину».

Еще одна *mutatis mutandis* знакомая поза — это «М» — кумир читателей: крестьяне слушают «М», где надо — хмурятся, где надо — смеются и хвалят эту последнюю рифмишку; аудитория прочит прочесть лучший стих; поэты разных национальностей читают «М» свои переводы «Левого марша»; и даже бог заплачет над моею книжкой! Да «М» и прямо заявляет, что он не чужд похвальбы: ...чтоб стихом таким звенеть и хвастать // ...перед республикой, перед любимой; Читайте, завидуйте — я не то что разные прочие шведы.

### 4.3. Оплевывание

Излюбленное орудие самовозвеличения «М» за счет окружающих — плевков. «М» плюет на культурные ценности, в лицо противникам и даже на бронзы многопудье, полагающееся ему по чину (!)<sup>11</sup>. По богатству это семантическое поле не уступает лексикону убийства. 'Вербa плеванди' описывают разной степени буквально-сти плевки как негигиенический акт с коннотациями снижения, вызова, глумления, агрессии. Толпа на вокзале толкается, плюет и тискает; блюет напившийся; американец подрост, поплевывает слюну; лектор-лицемер мчит ... куря и плюясь; поэт пишет, бумаги гладь облевывая; «М» поплевывал в Терек с берега; плотники плюются вниз на Страстной монастырь; шпана плюет в... седоусую морду Атлантического океана, и он отвечает (в другом стихотворении) тем же: Развернись и плюнь — // пароход внизу...

Наряду с физическим плеванием обильно представлено фигуральное — от элементарных клише типа (мне, ему) наплевать, (я) плюнул, плевое дело, а также двухвалентных — типа мне наплевать на купола (искусство; бронзы многопудье); плюнь (плюну; плюет; плюя) на ругань (рифму; корону; меня; в лицо вам; если рассказывает какой-нибудь шут и т. п.) — до настоящих тропов, детализирующих разнообразные параметры плевка: Пьем, плюя на ваш прогибишен, // ...«Белую лошадь»; каждого, кто... // оплюй в его весеннем дне; а мы писали против плеваний, // ведь, сволочи, все плюются; и в сердце насмешку плюну ей; Горбов, в ответ, как верблюд двугорбий<sup>12</sup>, // наплюнет статьей на Ермилова; я... плюнул рифмами в ли-



цо войне. В последних двух примерах разветвленный синтаксис («плюет — кто — чем — на кого/в лицо кому») позволяет совместить в плевке мотивы оружия и литературной борьбы (см. ниже). Еще один характерный жест — оплевывание классово чуждого: *А мы, как докуренный окурок, // просто сплюнули их династью; Сплюнул я, не доев и месяца // вашу доблесть, законы, вкус.*

С плеванием соседствует собственно 'слюноотделение' с его вкусовыми и сентиментальными обертонами. Иногда слюна реальна: *Вкусной слюны разлились волны... // И все ему нравится, проклятому* (ср. сладость слюны самого «М», см. 2.1). Но чаще слюна носит метафорический характер: *Значит — кто-то называет эти плевочки жемчужиной; пошлость про ландыш на слюнявом языке; Слюну подбирая еле, // смотреть...; расслюнявит — уважать, // уважать начальство надо.* Сюда же примыкает роль слюны в операциях с деньгами: *со сладострастием, пальцы слюня, // мерзавец считает червончики; И мне отслюнявливают с правого кончика // две с половиной тысячи червончиков; где уж нам уж ваших переплывать // с нашими советскими червончиками?!*

#### 4.4. Варианты, инварианты и личность «М»

Как мы видим, 'плевательные' мотивы чрезвычайно разнообразны — тут и выделение слюны, и плевание, и оплевывание; плевание буквальное и метафорическое, клишированное и оригинально выисканное; плевки океана и в океан. А главное, всегда представлено и позитивное, «наше» плевание ('я' в 'не-я') и отрицательное, «вражеское» ('не-я' в 'я'). Иначе говоря, даже когда «М» не отождествляет себя с агрессивным субъектом плевков сюжетно, он все равно лирически пронизывает ими свою картину мира, как бы охваченного плевательной оргией, которую он может порицать, но любит описывать. Недаром в этом мире даже изнасилование служит лишь ступенькой на пути к издевательствам и плеванию: *дайте — красоту — изнасилую — насмешку плюну ей.*

Аналогичное рассуждение применимо и к другим мотивам. Насилие над женщинами в одних случаях разоблачается, в других — проповедуется, но всегда смакуется. Насилие по отношению к остальному миру тоже неизменно живописуется в одних и тех же выражениях, обнаруживая устойчивость садомазохистских вкусов «М». Ср., с одной стороны, картины ужасов, чинимых по вине «вра-

гов народа»: бомбой ноги // выдрало у Петрова поручика; трудно любимых опознавать // в рагу из конечностей; рабочие полями, кровью политыми, // ...бросят руки и ноги; у комсомольцев — пробитые пулями уши. С другой — типичные призывы «М»: Ноги знают, // чьими трупами им идти // ...Руки знают, // кого им // крыть смертельным дождем; Пусть из наследников... варево // варится в коронах-котлах; чтоб ножницами оборачивался бифштекс сочный...; Легко врага продырявить наганом; дрянцо // хлещите рифм концом. А посередине — сходные мазохистские сцены собственных мучений: Идите! Под ноги! — // топчите ими — // мы бросим себя и свои творенья; душа канатом, // и хоть гвоздь вбивай ей — // каждая мышца; с каким наслажденьем жандармской кастой // я был бы исхлестан и распят...; так чтоб резала пресса, // чтоб в меня, чтобы в окно // целил враг из обреза<sup>13</sup>.

Точно так же 'проработка' звучит одинаково в устах у «своих» и у «чужих». Чтoб больше не смела вздыматься хула, // наденем мундиры и медали // и, выдвинув вперед убедительный кулак, // спросим: «А это видали?» Это говорят высмеиваемые ранним «М» взяточники. А вот речь самого «М»: Сукин сын Дантес! // ...Мы б его спросили: — А ваши кто родители? // Чем вы занимались дó 17-го года? — // Только этого Дантеса бы и видели.

Итак, «М» знаменательно един во всех своих ипостасях — он любит (изображать) мучительство, применение оружия, проработку, глумление, плевание.

## 5. Культура и револьвер

Обратимся к последнему члену триады 'ненависть — гигантизм — новаторство' и посмотрим, что «М» говорит о слове и как он с ним поступает.

### 5.1. Метапоэтическое уравнение 'штык = перо'

Мы уже видели, что, как и все остальное, слово — часть мира, исполненного агрессии: рифмы и статьи служат плевками и объектами плевания; лирические стихи подвергаются издевательской проработке и т. д. В этом мире слово могут помнить, как человека: Начнешь это слово в строчку всовывать, // а оно не лезет — нажал

и сломал... (вспомним ситуации с барышней и с Пушкиным). Литература — часть общепролетарского дела, и «М» ведет себя с ней и в ней, как в жизни вообще: *ушел на фронт из барских садоводств // поэзии — бабы капризной; футуристы прошлое разгромили, // пустив по ветру культуришки конфетти*. Поэзия делается не в белых перчатках: *А знаете, // если не писал, // разбоем // занимался Франсуа Виллон; поэты должны кастетом // кроиться миру в черепе*. Лирика, наука, культура вообще подозрительны, и в борьбе с ними уместно любое оружие: *...нами лирика в штыки неоднократно атакована. Их [профессоров] // молодая встретила орава, // и дулам браунингов в провал // рухнуло римское право // и какие-то еще права; Белогвардейца найдете — и к стенке. // А Рафаэля забыли? // Забыли Растрелли вы? // Время пулям по стенке музеев тенькать. // Стодюймовками глоток старье расстреливай!*

По убеждению «М», слово бессильно и потому вместо него надо применять оружие: *...в сердце таком // слова ничего не тронут: // трогают их революций штыком; Разговаривая... языком пожаров, // словами пуль, остротами штыков; Словесной не место кляузе, // ...Ваше // слово, товарищ маузер; Вас, если надо, покроет погромше // стальной оратор, дремлющий в кобуре*. Так традиционные мотивы 'неизреченность, silentium' (Жуковский, Тютчев) и 'поэзия как кинжал и бич' (Лермонтов, Пушкин), претерпев футуристическое овеществление метафоры, оборачиваются у «М» нацистским «при слове культура я хватаюсь за револьвер»<sup>14</sup>.

Однако поскольку поэзия — *пресволочнейшая штуковина — // существует — и ни в зуб ногой*, ее надо использовать, приравняв перо к штыку. Наши голоса, песни, стихи, остроты — это *поверх зубов вооруженные войска* (нуждающиеся в приказах), кавалерия, фронт, *огонь из здания в здание, бомба и знамя*. Применяется вся гамма метафор от холодного оружия (*Слов иступленных вонзая кинжал // в неба распухшего мякоть; Перо такому в язык вонзи: голоса размолний штычьим блеском*) до слов — орудий массового действия: *...чтоб в лоб, а не пятясь, // критика дрянь косила; ...вложены в страницы-обоймы // строки пороха и свинца; ...рифма — бочка. // Бочка с динамитом. Строчка — фитиль... // и город на воздух стробой летит*.

Военизация искусства сказывается и на самом творческом процессе. Поэзия превращается в трудную работу: *...в грамм добыча — в год труды; Я тоже фабрика. // А если без труб, // то, может,*

*мне без труб труднее. Приходится насиловать читателей (Голов людских обдeldываем дубы. // ...Мозги шлифуем рашпилем языка) и орудия творчества: Барабан, // рояль раскроя ли, // но чтоб грохот был, // чтоб гром; ...я себя смирял, становясь // на горло собственной песне; А попробуй // в ямб // пойдй и запахни // какое-нибудь слово, // например «млекопитающее». Сравним эту иронию по адресу неумелого поэта с описанием собственной работы над словом: оно не лезет — нажал и сломал; в мире «М» действуют единые законы.*

### 5.2. Практика: насилие над языком

Новаторство Маяковского носит характер сознательного и массового насилия над языковой нормой и поэтической традицией, часто конструктивного и успешного, о чем существует богатая литература. Но оно же наводит его тексты неряшливыми неологизмами, неуклюже подогнанными рифмами, нескладными выражениями, торопливо втиснутыми в размер, — как бы намеренно плохими стихами<sup>15</sup>.

Возьмем знакомый пример: *Как врезать ей в голову мысли-ножи?!* Он содержит целый ряд типичных маяковизмов, в том числе удачных. Таковы: ораторская интонация, обращенная к некой митингующей массе «своих»; опора центрального образа на контекст (барышня торгует у Вулворта бритвами) и на ряд фразеологизмов: врезание мыслей (+ кому + куда) основано на обороте *мысли/слова врезались (кому) в память*; *мысли-ножи* — на *остротé мысли*; а *врезание в голову* — на *вбивании в голову*. При этом разнообразные отклонения от языковой нормы уравниваются метрической регулярностью стиха. Тем не менее в целом ‘мысли-ножи, врезаемые в голову извне’, воспринимаются как приводящие скорее к летальному, нежели воспитательному эффекту.

Что мы хотим этим сказать? Констатируем ли мы отдельный творческий срыв поэта или же вступаем на нормативный путь осуждения его поэтики? Ни то ни другое. Оставаясь в пределах структурного анализа, мы пытаемся точно описать явление, для чего — как выше (см. 3.3) в связи с вопросом о гении и злодействе — приходится отказаться от некоторых эстетических догм. На наш взгляд, убийство вулвортовской барышни, плохо замаскированное под перевоспитание, и составляет глубинный смысл разбираемой строч-

ки (о перерезании *жирных горл* буржуазии в стихотворении говорится и прямо). Аналогично этому «М» как бы сознательно идет на мертворожденность образа. Его цель — не столько новый живучий гибрид, сколько торжество авторской воли над законами языка. Но тогда — чем хуже, тем лучше: чем больше наскоро сварганенных стихов поэт заставит читателей проглотить без возражений, тем, значит, сильнее его власть над теми и другими.

Низкое качество многих стихов Маяковского иногда объясняют спешкой, халтурой и т. д. Важнее, однако, стоящая за этим глубинная творческая логика: «Возьмите мои полубработанные детали (*вбить в голову + бритвы + острые мысли + ...*), соедините их сами — получится приблизительно то, что надо, даже если под нож пойдут и барышня, и русский язык». Как футурист, «М» держал курс на выход за рамки принятого (в пределе — на заумь), на пощечину общественному вкусу, а как поэт класса-гегемона — на форсированное выполнение социального заказа. На пересечении этих двух установок (по мнению Ходасевича, несовместимых) и выработалась поэтика Маяковского. Эксцентричная схема (в области ритма, рифмы, лексики...), прямо выражающая «правильную» идеологию, жестко подминает под себя целую строку, а то и строфу, демонстрируя волевой стиль руководства поэтическим хозяйством<sup>16</sup>. При этом факт словесной эквилибристики важнее, чем ее удачность: вполне в духе художественного авангарда «М» заваливает читателя полусырыми набросками и антиэстетическими «кусками жизни» в отталкивающих комбинациях, провоцируя и вовлекая его в сотрудничество и стирая границу между искусством и неискусством.

## 6. Заключение

Что же это за личность, из какого именно сора растут ее стихи? Ненависть «М» к 'не-я' начинается с нелюбви к собственному 'я', у которого (в согласии с Фрейдом) было тяжелое детство: *В детстве, может, на самом дне, // десять найду сносных дней* (ср. также излюбленную жалобу-похвалюбу: *Меня вот // любить // учили // в Бутырках; Мы диалектику учили не по Гегелю; Я обучался азбуке с вывесок*). Недовольный самим собой, «М» обрушивается с обвинениями на окружающее и сознательно культивирует свою злобу:

*Но дыханием моим, сердцебиеньем, голосом // ...дырами ноздрей, звездами глаз, // ...дословно — всеми порами // в осень, в зиму, в весну, в лето, // в день, в сон // не приемлю, ненавижу это // все. Даже воспеваемый социализм дается ему через силу (...помереть не трудно. // Сделать жизнь значительно трудней). Даже творчество воспринимается как тяжелый труд, растрата энергии (А что, если я десяток пегасов // загнал за последние 15 лет?! // ...машину души с годами изнашиваешь // ...Приходит страшнейшая из амортизаций — // амортизация сердца и души), ибо оно сопряжено с насилием над языком, поэзией, читателем и самим собой.*

При таком мировосприятии жизнь становится непереносимой, и в конце концов оказывается, что «выходов нет» (слова из предсмертной записки). Но сначала представляется, что спасение возможно — путем проповеди убийства других, то на футуристических, то на революционных началах. Комплекс неполноценности можно также преодолеть путем небывалого успеха, утверждения своей исключительности, привлечения всеобщего внимания. Отсюда самовозвеличение и новаторство — ненасытное стремление ошеломлять, таящее опасность самоисчерпания (см. примеч. 4 и 15). Подгоняемый демоном неприятия реальности, неверия в осуществимость гармонии, поэт как бы не может ни на чем остановиться и вынужден писать нарочито «иначе», то есть плохо.

Этот перманентно-революционный стиль сродни духу Октября, каким он видится Юрию Живаго. Сначала Живаго восхищается «великолепной хирургией» революции (*Пастернак 1959*, с. 226), «безоговорочностью [ее] ...языка и прямою мысли». Но за этим следуют «на протяжении долгих лет не меняющиеся шальные выкрики и требования, чем дальше, тем более нежизненные, неудобопонятные и неисполнимые» (с. 443). «Пора было прийти к чему-нибудь. А выяснилось, что для вдохновителей революции суматоха перемен и перестановок — единственная родная стихия... их хлебом не корми, а подай что-нибудь в масштабе земного шара. ...Суета этих приготовлений — от отсутствия готовых способностей, от неодаренности. Человек рождается жить, а не готовиться к жизни...» (с. 348). Для Живаго и Пастернака «искусство, в том числе трагическое, есть рассказ о счастье существования» (с. 528); для «М» (прототипа Стрельникова, который «с ложно направленным самолюбием... разбился на что-то такое в жизни, на что не обижаются»; с. 470) — средство переломить свое несчастье.

Переломить его можно, лишь слившись с чем-то бóльшим, чем ты сам. «М» готов примкнуть к футуристам, большевикам, рапповцам, отдать себя атакующему классу — в обмен на право быть частицей мощной силы, говорить «мы», потрясать краснокожим мандатом; ему хочется *идти, приветствовать, рапортовать*, получать задания от Госплана и даже чтобы *над мыслью времен комиссар // с приказанием нависал*<sup>17</sup>, а в конце работы *завком // затирал мои губы замком*. Лишь бы не быть предоставленным самому себе, нелюбимому. Даже отчитывая женщину, «М» сочетает замашки митингового оратора с интонациями ребенка, ожидающего родительской похвалы: *Я эту красавицу взял и сказал: // — правильно сказал или неправильно?..*

Три компенсаторные установки — на величие, новаторство и партийность — полны взаимных противоречий: между гигантскими претензиями индивидуалиста и слиянием с массой; между оригинальностью новаторства и его приеданием; между «неодаренностью» революционных выкриков и талантом воплощающего их поэта. А главное, на порочном круге построен самый максимализм «М»: в неисполнимости своих притязаний максималист находит подтверждение своего исходного пессимизма (так называемое confirmation of position). Эту ловушку подсознание «М» подстраивает себе на каждом шагу. На женщину «М» обрушивает столь исключительную любовь, что она не может ей соответствовать, чем и создает уважительные причины для ненависти. То же — в моральном и политическом утопизме «М»: идеал столь недостижим, что относится в феерическое будущее, чем вымачиваются дороги в ад собачьей злобы на все сущее<sup>18</sup>.

Итак, недовольный собой и окружающим, «М» бросает миру двоякий вызов: с одной стороны, он отрицает мир и бога и обрушивается на них всеми доступными ему средствами, от издевательств до кастета, а с другой — выдвигает невыполнимую программу, где он сам подменяет бога, наука, техника и коммунизм подменяют социальный прогресс, идеальная любовь и эротические фантазии — реальные проблемы любви и брака, а эксперименты со стихом — естественное движение поэтического голоса. Поскольку успех — абсолютный, немедленный, «хирургический» — не приходит, «М» обращается к террору, пытаясь навязать себя женщине, жизни, литературе — к «внедрению себя... силою в общественном сознании» (*Пастернак 1990а*, с. 229). Когда проваливается и это,

остается литературно оркестрованное самоубийство, совмещающее отрицание себя и мира с последней апелляцией ко всеобщему вниманию, попыткой достичь вечной молодости и славы *одним прыжком*<sup>19</sup> и предоставлением финального слова маузеру.

Герой этого сюжета за последние сто лет получил разнообразное освещение в искусстве. Недаром писалось о родстве Маяковского с Базаровым и Раскольниковым, к которым можно добавить Ивана Карамазова, Антипова-Стрельникова, а также Адриана Леверкюна, связанного, в свою очередь, с Ницше. Менее возвышенная линия пройдет через Смердякова, Петра Верховенского, Шарикова, героев «Механического апельсина» и лимоновского Эдичку. Таким образом, «М» предстает как рупор современного экстремизма — авангардизма — терроризма. В «реальной действительности» этот тип бесплоден — ввиду неодаренности: «Бездна духовной пустоты всегда стоит за риторическими ходулями... идет ли речь о воспевании человека („Человек — это звучит гордо“) или о мистике сверхчеловеческой морали... Кое-кто из лидеров социал-демократии, с одной стороны, и Ницше, с другой, стремились стать поэтами или музыкантами и потерпели неудачу. Тогда они в ярости и отрицании начали потрясать мировые устои. В них нашла свое крайнее выражение, так сказать, нетворческая часть образованного европейского общества на грани прошлого и нынешнего столетий» (*Пастернак 1990а*, с. 292).

В опровержение мифа о несовместности гения и злодейства Маяковский поэтом стал. Из смеси духовной пустоты, риторических ходулей и воспевания человека (= себя), из ярости, отрицания и потрясения мировых устоев выросли трагические стихи о любви, гротескные обличения традиционных ценностей, остроумное снижение и пародирование классики, иронически-гиперболическая метафорика, маршеобразный гул революционной поэзии, языковое и стиховое новаторство, а вместе с тем — литературные воплощения примитивности, злобы, мучительства, мегаломании, демагогии и позерства — почти *сто томов партийных книжек*.



# Экстатические мотивы Пастернака в свете его личной мифологии (Комплекс Иакова/Актеона/Геракла)

## Введение

Экстаз, по определению, есть 'исступление', то есть 'выход из себя' и, значит, 'на окружающее', что явным образом характерно для поэтики Пастернака<sup>1</sup>. Особенно — в смежном варианте формулировки, поскольку 'извержение на соседей' означает смазывание границ и подмену вертикали горизонталью, то есть преодоление оппозиции 'верх/низ'<sup>2</sup>. На каждой странице у Пастернака — образы взлета, восторга, сверкания, великолетия<sup>3</sup>. Однако скрябинское слово «экстаз» Пастернак, употреблявший его не раз и сам, был склонен задним числом (после «1940 года») ассоциировать с пошлостью мыльной обертки<sup>4</sup>. Да и когда он воспевае «молитвы и экстазы» Шопена — Нейгауза, они у него — «за сильный и за слабый пол», то есть подразумевают оксюморонное уравнение 'сильное = слабое'. У Пастернака поэзия — под ногами; восторг встречается с обиходом; героем оказывается не-герой; мужское смягчается женским. В области экстазной мотивики это проявляется в преобладании образов 'бессилия': ослепленности, ошеломленности, разрушения, измельчения, выхода из строя, состояния 'нет сил' (невмоготу, не поднять руки, не счесть, ничего не вижу из-за слез).

Таково пластическое воплощение программы 'поражения, неотличимого от победы'<sup>5</sup>, представления, что поэзия — губка, след, что она таится и вбирает, а не атакует, подсматривает из укрытия, а не драматизирует себя со сцены кабаре и т. п. Постоянно ощущается присутствие высшей силы — Бога или мироздания в целом, которому служит, подчинен, орудием и отражением которого является поэт и подлинный герой — *imitator Christi*.

Действительно, тема эта в значительной мере традиционно христианская, а в русском контексте — славянофильская и толстовская<sup>6</sup>. Внутренне она глубоко противоречива. Ею ставится вызывающе трудная идейная и структурная задача пересмотреть положительную оценку 'верха' в оппозиции 'верх/низ' — путем снижения, ослабления верха и активизации и одобрения 'низа', то есть путем повышения в цене падения, простертости, ничтожества. Это естественно связано с ревизией романтизма и подрывом всяческого полета, парения, панорамного взгляда сверху вниз (типа пушкинского в «Кавказе»). Однако 'романтизм' прочно поддержан всей инерцией языковой, культурной и поэтической традиции, в частности ориентацией на возвышенную позицию и точку зрения Бога. Возникает вопрос: в какой мере этот парадоксальный ценностный переворот реализован в толще поэтического мира и языка Пастернака — массовом объекте, не контролируемом сознательной авторской волей?

## Комплекс Иакова

Из общего фона инвариантов выступают некоторые типовые сюжеты прозы Пастернака, в частности автобиографической. Идея того, что можно назвать 'комплексом Иакова', была разработана рядом исследователей (*Флейшман 1977; Раевская-Хьюз 1989; Гаспаров Б. 1990*), и, если к уже рассмотренным ими эпизодам детства добавить еще несколько<sup>7</sup>, наметится следующий автобиографический пучок, ретроспективно мифологизированный самим Пастернаком, а позднее и его братом<sup>8</sup>:

- неудачная верховая езда; неспособность пересечь водоем (канаву)<sup>9</sup>; падение с лошади; сломанная нога, хромота; выбытие из военной службы;
- перелом в творчестве, второе рождение; сложные отношения с творчеством отца и вообще отцовскими фигурами (Л. О. Пастернаком, Скрябиным, Когеном) и фантазия, что он не сын своих родителей<sup>10</sup>;
- подсматривание за девушками; девушки верхом — «русские валькирии», «амазонки»; их эротическая привлекательность; роль всадницы-предводительницы, меняющей маршрут табуна, и призывного

- (сексуального) ржания чужой лошади в создании массовой суматохи (надличной силы), ведущей к падению<sup>11</sup>;
- строй, в особенности женский (строй дагомейских амазонок, кавалькада сельских валькирий), но и мужской — тот, из которого выбывает сам Пастернак;
  - лежание в гипсе<sup>12</sup>; зарево пожара, рвущееся ввысь по контрасту с неподвижно лежащим больным и тонущими в реке девушкой и студентом (подчеркнем вертикали и горизонталь)<sup>13</sup>.

К этому могут быть добавлены:

- детская фантазия о себе как о девочке и стягивание собственной талии<sup>14</sup> и многократно засвидетельствованный комплекс вины перед женщинами, требующей искупления и вызывающей сложные эмоциональные состояния<sup>15</sup>, и
- изживание в себе «скрябинского» суперменства и полетности, окрыленности, напускной и не закрепленной на земле<sup>16</sup>, — в духе Шопена, спотыкаясь, падающего ПОД экипажи парижан («Опять Шопен не ищет выгод...»), и Христа, отказывающегося «...Как от вещей, полученных взаймы, // От всемогущества и чудотворства...» («Гефсиманский сад»)<sup>17</sup>.

Близко к эпизодам детства в «Людах и положениях» расположены не только воспоминания о появляющемся тогда же в жизни семьи Пастернаков Рильке, но и переводы из него, сделанные в 1950-е годы и программные в смысле 'комплекса Иакова'<sup>18</sup> и 'экстаза поражения'. Интертекстуальными проекциями этого комплекса — историей Иакова у Рильке/Пастернака<sup>19</sup> и ее библейским прототипом<sup>20</sup> — сюда привносятся следующие мотивы:

- приравнивание отношений с братом отношениям с Богом/ангелом<sup>21</sup>; искупление вины (перед братом), отдача всего брату и покорность Богу;
- акцент на ноге<sup>22</sup>; поражение в форме ранения в ногу, хромоты, возможно, импотенции (после этого у Иакова нет детей) и символической отдачи жен и потомства брату;
- встреча с Богом (и братом) лицом к лицу<sup>23</sup>;
- безымянность Бога, переименование Иакова в Израиля и нарекание мест, чему у Рильке и Пастернака соответствует поэтическое творчество<sup>24</sup>;
- символическая/ритуальная смерть, ранение как смягченная форма человеческого жертвоприношения, преобразование, второе рождение-воскресение<sup>25</sup>.

Сказанным о комплексе Иакова задаются основные направления, по которым может идти проверка того, как прокламируемый 'экстаз поражения, неотличимого от победы', реализован в поэтической практике Пастернака.

### Экстаз по-пастернаковски

Бегло наметим важнейшие варианты этого своеобразного мотива. В плане универсальной оппозиции верх/низ 'экстаз', вообще говоря, тяготеет к 'верху', давая следующие мотивы:

- вставание: вырастание, вздымание, полет, крылья, вздымать, вспухать, взбивать, дыбиться, выситься, рваться к небу;
- переполнение: до колен, по пояс, через край, выполнить раму, превысить нивелир;
- преобразование: переход в новое, срывание маски, иногда перевоплощение, связанное с огнем (например, фотокарточки, которая «По пианино в огне пробежится и вскочит»; «Заместительница»), что имеет архетипическую и лично-мифологическую подоплеку (ср. зарево в Оболенском);
- низвержение: обрушивание, падение и т. п., ставящее вопрос о взаимодействии с противоположным полюсом оппозиции — 'низом'.

Манifestации низа встречаются у Пастернака на каждом шагу, но их моновалентная трактовка ('верх — хорошо, низ — плохо'), диктуемая языковой и ценностной инерцией, характерна лишь для некоторых текстов<sup>26</sup>; ср.: «Это правда. Я пал. О, секи! // Я упал в самомнении зверя. // Я унизил себя до неверья, // Я унизил тебя до тоски» («Я их мог позабыть?..»). Впрочем, и тут налицо элемент мазохистского приятия поражения («О, секи!»). В большинстве же случаев пастернаковские образы низа как минимум уже несут медиацию, будучи так или иначе заряжены энергией и скрещены с верхом, а часто и переворачивают ценностное противопоставление в пользу низа. Выделим ряд типовых ситуаций:

- приподнятое лежание: лежание где-то высоко, или с возвышенными целями, или энергичное, или во весь рост: «На озаренный потолок ложились тени» («Зимняя ночь»); «Чтоб вырыть яму мне по росту» («Август»);
- подстилание, окунание: подкладывание, ползание в ногах, вливание; ныряние, утопление, закапывание; оставление следа внизу;

- опрокидывание, попиране: кувыркком, изнанка (с элементом импровизационного хаоса); топтание<sup>27</sup>; ходить по, толпиться на.

Ряд медиаций разработывает мотив промежуточного положения между небом и землей; таковы:

- стояние: стоять как вкопанный, замереть (состояние экстатическое, вертикальное, но без движения); срастание с деревом, обвивание дерева плющом (пластический эквивалент распятия, то есть позиции 'вертикального лежания' и срастания с мировым деревом);
- висение и проч.: застревание, удержанность, прибитость к карнизу, цепляние, сочение вниз, роняние, нагибание, шатание, сидение.

Переключку с личной мифологемой 'лежания на фоне зарева' можно усмотреть в таких типовых ситуациях, как:

- двойное движение вниз-вверх: падают, встают; каждый спуск и подъем; «И спуск со свечою в подвал, // Где вдруг она гасла в испуге, // Когда воскресенный вставал...» («Дурные дни»);
- направленность снизу вверх: взгляд из низкого положения на нечто высшее, например больного на клен («В больнице»), Магдалины на крест<sup>28</sup>, от Христа в яслях к Рождественской звезде<sup>29</sup>;
- взгляд сверху вниз: из окна, с обрыва, с деревьев, с облаков.

Последнее — типичная романтическая перспектива, и потому задача Пастернака состоит в том, чтобы пропитать ее низом: поэзия низвергается градом на грядку; Шопен падает под экипажи, а его музыка — на тротуар, разбиваясь о плиты, в чем и состоит секрет «крылатой правоты». Чисто романтическая же перспектива мифологизируется как дьявольская — например, в искушении Христа сатаной в «Дурных днях»: «Припомнился скат величавый // В пустыне, и та крутизна, // С которой всемирной державой // Его соблазнял сатана». Более амбивалентно то же самое дано в образе маслин, которые «...Пытались вдаль по воздуху шагнуть» («Гефсиманский сад»; ср. полетность Скрябина). Однако параллельно (в поздних стихах!) Пастернак создает и позитивный вариант подобной перспективы. В «Музыке» (1956) романтический музыкант «законно» и «сверху» властвует над городом, а вагнеровский «полет валькирий» напоминает о личной мифе, причем под знаком не поражения, а победы художника, отождествленного с демоническим верхом<sup>30</sup>.

От валькирий естественно перейти к мотивам, в которых можно предположить непосредственную связь с комплексом Иакова и падения с лошади. Таковы:

- ходьба: образы передвижения пешком или бегом (очень многочисленные), а также образы ноги, ступни, хромоты, ранения в ногу (тоже представленные, но не столь явственно, чтобы констатировать озабоченность детской травмой);
- ранение, болезнь (о чем писалось много); отметим, что знаменитый «конский глаз» дан больным, «простертым» (ср. «с подушек...»), а не галопирующим (в отличие от цветаевской романтизации Пастернака как сочетания араба с его скакуном)<sup>31</sup>;
- строй: образ строя, преимущественно мужского, с непопаданием в который, видимо, связано чувство вины и неполноценности, встречается в стихах Пастернака довольно часто<sup>32</sup>, есть и образ женского строя, например в «Лете» («Ирпень — это память о людях и лете...»; к этому стихотворению мы еще вернемся): «В дни съезда шесть женщин топтали луга»;
- конная езда: скачка, лошади, поводья, удила, упряжь<sup>33</sup>; ср.: «Вьеду на коне на паперть // ...Лошадь взвил я на дыбы. // Чтоб тебя, военный лагерь, // Увидать с высот судьбы. // ...Чтоб преданьем в вечность впасть» («Художник», 4); «Уходит с Запада душа // ...как... // ...Пускаются в ночное» (!) («Весеннею порою льда...»); повторяющийся образ Георгия Победоносца (в стихах о войне и в «Сказке» из «Доктора Живаго»); «...телегою проекта // Нас переехал новый человек» («Когда я устаю от пустозвонства...»). Интересный случай — «Заместительница», где фотокарточка пускается вскачь, «как мюрид», причем несет ее «...не скакун, // ...Не он, не топ подков, // Но только то, но только то, // Что — стянута платком». Это напоминает личный миф Пастернака, в особенности нарядение девочкой и перетянутость в талии<sup>34</sup>, а кончается стихотворение типичным экстазом падения: «и до упаду, в лоск»;
- эротическое господство/преклонение: загадочность женского начала, падение на колени, готовность подвергаться побоям; ср.: «Я горжусь этой мукой. Рубцуй! // ...О, секи!» («Я их мог позабыть?...»); «...платить добром // За зло брусники с паутиной. // Пить с веток, бьющих по лицу...» («Любить — идти...»). Это важная тема садомазохизма, декадентско-романтического культа страдания и его творческой переплавки в радостный, хотя и «попранный», экстаз и христианскую жертву (об этом см. ниже);
- образ божества, как правило сопряженный с топосом верха/низа; так, Бог призывается «сверху окунуть свой мир» в «спасибо» лирического 'я'. В функции божественного начала у Пастернака часто

выступают его символические варианты: Рождественская звезда, которая «возвышалась горящей скирдой»<sup>35</sup> (ср. «революционную копну» в раннем стихотворении «Распад» и зарево в Оболенском); народ («Ты без него ничто. // Он, как свое изделие, // Кладет под долото // Твои мечты и цели»; «Счастлив, кто...»)<sup>36</sup>; «гений поступка» — вождь, от которого «тяжелеет», то есть метафорически беременеет, губка-поэт (*Парамонов 1991*)<sup>37</sup>.

## Комплекс Актеона/Геракла

Очертив некоторые личные мифологемы Пастернака и проблематику его 'пораженческого экстаза', рассмотрим теперь их взаимодействие в трактовке соответствующих классических подтекстов. Отсылки к мифологическим и литературным сюжетам встречаются у Пастернака достаточно часто<sup>38</sup> — в стихах фигурируют Кастор и Поллукс, Лаокоон, царица Спарты, Ганимед, Ева, Христос, персонажи «Гамлета», «Фауста», повалившаяся без сил амазонка в бору, вакханка, поднятая с амфор и «использованная» поэтом, и многие другие. Обратимся к одному из программно античных стихов.

В статье о поздней лирике Пастернака Э. Ливингстон соотносит «восемь строк о свойствах страсти»<sup>39</sup> с соответствующими ранними восьмью с половиной строками — фрагментом «Заплети этот ливень...» из цикла «Разрыв» (1918–1922):

«Заплети этот ливень, как волны, холодных локтей // И, как лилий, атласных и властных бессильем ладоней! // Отбивай, ликование! На волю! Лови их — ведь в бешеной этой лапте — // Голошенья лесов, захлебнувшихся эхом охот в Калидоне. // Где, как лань, обеспамятев, гнал Аталанту к поляне Актей, // Где любили бездонной лазурью, свистевшей в ушах лошадей, // Целовались залиvistым лаем погони // И ласкались раскатами рога и треском деревьев, копыт и когтей. // — О, на волю! На волю — как те!»

Ливингстон отмечает сухую формульность поздних стихов (особенно ясно выступающую на фоне многочисленных, в том числе словесных и фонетических, сходств между двумя текстами), подчеркивая, что даже имена героев — Аталанты и Актея — заменяются теперь «инициалами» (*Ливингстон 1978*, с. 173–174).

С поэтической точки зрения «Заплети...» — типичный экстатический ранний Пастернак: «властных бессильем», «бешеной»,

«обеспамятев», «свистевшей в ушах», «треском», «на волю», «за-ХлебнувшиХся эХом оХот» (ср. «нечаянностьХ впопыХаХ») и т. п. Но с античной точки зрения строка: «Где, как лань, обеспамятев, гнал Аталанту к поляне Актей» — нонсенс, ибо Актей (Актеон) и Аталанта никогда не встречались друг с другом ни в Калидоне, ни вообще где бы то ни было в греческих мифах<sup>40</sup>. Однако эта путаница не может объясняться случайностью или невежеством — Пастернак хорошо знал античную традицию<sup>41</sup>.

Попытаемся разобраться в направлении и возможных пружинах мифологического сдвига, произведенного Пастернаком. Действительно, нет мифа, в котором Актей (Актеон) гнался бы за Аталантой или за ланью или вообще был так или иначе связан с той или другой или с калидонской охотой. Со своей стороны, Аталанта участвовала в ней, но охота была на вепря, и ни охота, ни Аталанта не имеют отношения к лани. Минимальным было, по-видимому, и участие лошадей — большинство участников были пешими. И все же пастернаковский образ — вовсе не выдумка, не имеющая под собой никакой почвы, а скорее продукт целой серии трансформаций, интересным образом группирующихся вокруг не названной в тексте Артемиды.

Охотница Артемида была лунной богиней-девственницей, соперницей патриархальных богов во главе с Зевсом и покровительницей древних оргиастических культов. Последнее не противоречило девственности, которая, по-видимому, была позднейшим символическим выражением роли Артемиды как реликта матриархальных обычаев и противницы моногамного брака. Актеон подсмотрел за купающейся Артемидой и за этот акт вуайеризма<sup>42</sup> был превращен ею в оленя и затравлен собственными собаками. Это была ритуальная гибель царя<sup>43</sup>, приносимого в жертву в соответствии с сезонным циклом плодородия. Олени/лани были атрибутами Артемиды — четверка оленей или рогатых ланей везла ее колесницу. Иными словами, Пастернак превращает жертву (Актеона) в преследователя, то есть выворачивает наизнанку миф, где охотник приносился в жертву богине-девственнице.

А кто такая Аталанта? Охотница, воительница, протеже и ипостась Артемиды, не желавшая выходить замуж. Она участвовала в калидонской охоте на вепря, насланного опять-таки Артемидой (одним из атрибутов лунного культа которой были клыки вепря). Гнев Артемиды был вызван тем, что ее обошли жертвоприношени-



ем, которое было бы эквивалентом убийства самого калидонского царя Энея. Мужчины были против участия Аталанты, но влюбленный в нее организатор охоты, сын Энея — Мелеагр, настоял на том, чтобы она была допущена. Аталанта первой ранила вепря, Мелеагр добил его и отдал ей приз, в результате чего сам погиб в последовавшем внутрисемейном конфликте. Почетный охотничий приз примирил с Аталантой ее отца, которому не нравилось, что она родилась девочкой — он хотел мальчика; Аталанту выкормила медведица, и она выросла, так сказать, бой-бабой<sup>44</sup>. Помирившись с Аталантой, отец попытался против воли выдать ее замуж, но она поставила условие, что убьет всякого, кто не сможет от нее убежать, что и делала, пока очередной претендент на ее руку, Меланион, не перехитрил ее. Бросая во время погони на землю яблоки (данные ему Афродитой, сторонницей моногамного брака), он задержал Аталанту, не дал себя догнать, выиграл состязание и женился на ней. Таков хэппи-энд классического мифа, архаичная же — матриархальная — праформа этого эпизода состояла, по-видимому, в следующем. Жрица гналась за царем, назначенным в жертву, убивала его, а яблоки служили не средством его спасения, а символом плодородия, во имя которого и совершалось жертвоприношение. Иными словами, имела место ритуальная ситуация, мало отличная от историй гибели Актеона и Орфея. Итак, Аталанта (подобно Артемиде), как правило, сама гонится за животным или за женихом; и только в одном, позднем, варианте мифа ей не удается догнать и убить его.

Нет ли, однако, в греческой мифологии персонажа, который бы гнался за ланью или оленем? Олень и лань были как атрибутом Артемиды<sup>45</sup>, так и ее типичной добычей. Интересно, что в воспоминаниях А. Л. Пастернака (1983) целая глава посвящена выступлению Айседоры Дункан в 1908 году с номерами, представляющими Артемиду в погоне за оленем, а также амазонку и Нике — трех античных воительниц!<sup>46</sup> Для наших целей, впрочем, больше подошла бы лань, за которой гонится герой-мужчина. Такая есть — это керинейская лань, поимка которой стала третьим подвигом (по мифологической сути — брачным испытанием) Геракла<sup>47</sup>.

Кандидатура Геракла как неназванного участника пастернаковской версии охоты подкрепляется еще рядом мифологических мотивов. Так, четвертый подвиг Геракла состоял в охоте на эриманфского вепря, что облегчает контаминацию с калидонской охотой

по признаку общности добычи<sup>48</sup>. Более того, Геракл позднее поселился в Калидоне, где женился на Деянире — сестре Мелеагра, и мог быть участником каких-то других «охот в Калидоне», потенциально покрываемых типично пастернаковской множественной формулой.

Наконец, девятый подвиг сталкивает Геракла с Ипполитой — царицей амазонок, у которой он добывает ее волшебный пояс, а ее убивает. Амазонки поклонялись Артемиде и Арею, сохраняли матриархальный строй, считали происхождение по матери, приносили мужчин в жертву и перебивали мальчикам ноги (!), чтобы те не могли стать воинами. Амазонки были носительницами догреческого культа лошадей и первыми применили боевую кавалерию. Победа Геракла над еще одной воительницей типа Артемиды дополняет тот его образ, которым, по всей видимости, подменяется Актеон в стихотворении Пастернака<sup>49</sup>. Это образ отказа от растерзания жрицами/амазонками, образ подчеркнуто победный, героический, а не жертвенный<sup>50</sup>. Недаром в стихотворении «Сложь весла» любовная аргументация лирического субъекта в ключевой момент апеллирует к Гераклу как мировому символу мужественности («Это ведь значит — обнять небосвод, // Руки сплести вокруг Геракла громадного»), трактованной в гиперболической манере Маяковского.

Трансформации античного материала, осуществленные в стихотворении, — вполне в духе поэтики Пастернака, строящейся на перестановке и даже перемешивании обстоятельств описываемого, его причин, следствий, субъектов и объектов, а также на цитатных коллажах<sup>51</sup>. Но в данном случае дело, по-видимому, не сводится к общестилистической установке — чувствуется более специфическая идейная сверхзадача. Стихотворение принадлежит к циклу «Разрыв», в котором лирический герой пробует самые разные способы приятия/преодоления покинутости<sup>52</sup>, причем часто в «мужском», «маяковском» варианте<sup>53</sup>. В «Заплети этот ливень...» избрана, как мы видели, полная, в духе wishful thinking, геркулесовская победа — мужественное начало берет верх над женским, представленным Аталантой, Артемидой, ланью, жрицами и обычаем жертвоприношения героя-мужчины. В то же время самая потребность в такой метаморфозе и ее мифологическая зашифрованность выдают напряженное подспудное присутствие противоположного — андрогинного, женского, жертвенного комплекса, соответствующего

пораженческому экстазу à la Пастернак. Очевидна также перекличка с мотивами личного мифа, вплоть до прямого переписывания эпизода «В ночное» (в особенности каким он дан у А. Л. Пастернака). Наконец, вероятна связь с хлебниковским образом оленя, превращающегося из добычи в охотника — льва, который «показал искусство трогать» («Трущобы», 1908)<sup>54</sup>.

Итак, не названная, но напрашивающаяся оппозиция здесь — Актеон/Артемида, медируемая путем подмены Актеона Гераклом. В результате победа достается Актею — Гераклу, но подспудно силен интерес к принесению себя в жертву Артемиде, с ее воинственной девственностью и скрытой оргиастичностью.

Что касается источников греческих интересов Пастернака, то один из них можно указать вполне определенно. В 1910-е годы Пастернак увлекался Суинберном, в частности его драмами — «Шателаром» (которого перевел, но рукопись потерял) и «Аталантой в Калидоне». Поэтическая и личная мифология Суинберна была одним из крайних выражений «романтической агонии» (*Праз* 1970) — в том ее варианте, который акцентировал и эстетизировал садомазохизм, образ роковой женщины и андрогинизм. В одном из стихотворений Суинберна роковая женщина по имени Империя истязает двух братьев, заставляя их переодеваться в женское платье. Роковыми мучительницами мужчин являются и Мария Стюарт в «Шателаре» (ср. о ней у позднего Пастернака: «Ранить сердце мужское, // Женской лаской пленять»; «Вакханалия»), и холодная Аталанта, по вине и у ног которой умирает Мелеагр<sup>55</sup>. Согласно Празу, многие страницы Суинберна непосредственно восходят к маркизу де Саду, в частности рассуждения о том, что садизм вовсе не «неестествен», ибо в самой природе все время происходит процесс жестокого разрушения/созидания. Этот мотив и многие другие 'зловеще-романтические' мотивы, в частности только что названные 'мучительские', характерны для поэтики Пастернака, в которую они вошли, что называется, в снятом виде<sup>56</sup>.

В плане личной мифологии Пастернака, и в особенности его 'комплекса амазонок', любопытную параллель являет следующий эпизод из биографии Суинберна. Его ментор Данте Габриэль Россетти, желая спасти Суинберна от бремени подавленного гомосексуализма, нанял цирковую наездницу (!) Аду Менкен, с тем чтобы она наставила его на путь истинный в любовных вопросах. Однако

она потерпела неудачу и даже, по слухам, честно вернула Россетти деньги «как незаработанные»<sup>57</sup>.

Отнюдь не имея в виду приписывать Пастернаку гомосексуализм или садомазохизм, укажу на риторико-эстетическое родство этого сюжета с пастернаковскими, к которым здесь уместно подключить ‘сильную’ героиню «Спекторского» — Ольгу Бухтееву<sup>58</sup>.

Повествователь говорит о ней в мужском роде («Бухтеева мой шеф по всей проформе»); у нее «револьвер»; Спекторский в ее глазах «плюгав»; а ее последняя реплика — «Каким другим оружием вас добить?» — говорит сама за себя. В журнальном варианте любовной сцены на даче<sup>59</sup> Ольга Бухтеева названа «всадницей матраца» (впрочем, к мужской чести героя, «измученной») и изображена скачущей/несомой по воде (ее «уже по стрежню выпрямив несло»)<sup>60</sup>. Вся сцена в целом пронизана экстазом до потери сил и даже жизни («Уже почти остывшую, как труп»), а конский мотив представлен еще и «гривой».

## Олений мотив

«Калидонское» стихотворение подсказывает желательность выделения ‘оленьей’ и, шире, ‘животной’ темы у Пастернака, связанной с лунными, экстатическими, языческими и любовными мотивами. Естественный фон для нее образует широко распространенный в литературе первой четверти XX века животный топос, в частности тема ‘заклания животных’ (лошадей, собак) у Маяковского, Пильняка, Есенина, Мандельштама, Бабея и др., а также соответствующие мифологические параллели-источники, в том числе в северных мифологиях.

‘Оленьей’ теме почти целиком посвящено стихотворение «С полу, звездами облитого...» из цикла «Болезнь»<sup>61</sup>, который соседствует с «Разрывом» (включающим «Заплети этот ливень...») и тоже разрабатывает ситуацию покинутости<sup>62</sup>. Стихотворение насыщено экстатическими образами: пейзаж дыбится, тянется вверх, к луне и звездам, гиперболически окутывая дымами созвездие Кассиопеи<sup>63</sup>. Появляющийся затем лирический субъект тоже встает, дикий, растущий среди и наподобие рогатого сада, который, в свою очередь, подобен лосю. Этому лосю/саду достигает до колен снег — еще одна экстатическая медиация между верхом и низом (причем с участием колена, то есть части ноги, ср. личную мифологию Па-

стернака), и ему видится полуночная четверть луны (ср. лунные коннотации Артемиды). Он стоит как вкопанный, а затем гнется и с полу подхватывает и поднимает до небес звезды и ночь, осуществляя таким образом серию типовых, экстатических à la Пастернак, медиаций между верхом и низом (стояние, движение вниз-вверх). Наконец, хаос его веков/рогов не спилен, то есть он не ранен, не кастрирован, не побежден. Архетипический, в частности в рамках скандинавской мифологии, смысл стихотворения требует дальнейшего анализа, однако несомненна как связь оленьей темы с женскими/лунными мотивами в духе 'комплекса Актея' и с топосом мирового древа (*Баевский 1980*), так и ее экстатическое, но без полной жертвенности решение.

Прообраз этого пучка мотивов есть в «Орешнике» (1917), сознательно заряженном языческой энергией, якобы ушедшей в прошлое, а в действительности повсеместно бьющей ключом: «О, место свиданья малины с грозой, // Где, в тучи рогами лишайника тычась, // Горят, одурая наш мозг молодой, // Лиловые топи угасших язычеств!»

В лирике второго периода присутствием оленьей темы отмечено стихотворение «Лето» (1931), в особенности его средние строфы (четвертая и пятая)<sup>64</sup>. Сравнительно идилличное в начале, стихотворение кончается апокалиптическим коллажем «Пира» Платона и «Пира во время чумы» Пушкина, в частности «ураганом аравийским», который, в полном соответствии с поэтикой экстаза как падения, ложится «под руки» Мери-арфистки<sup>65</sup>, сочетая экстаз, смерть, творчество и бессмертье. Что же тут делают, перефразируя Бабеля, женщины и олени?

Женщины вшестером топчут луга (строй, ходьба, попиране), образуя параллель к облакам, которые представлены пасущимися и таким образом предвещают оленей. Олени появляются в качестве метафоры зарниц (ср. ночной пейзаж в стихотворении «С полу, звездами облитого...»), вздымающих свои рога (!), в то время как простор ставится на колени (еще одна тематическая и рифменная переключка с тем же стихотворением). Олени едят из рук женщин (то есть покоряются им; ср. тему олень — охотницы); женщины, однако, продолжают запирают свои двери на крюк, что напоминает характерный пастернаковский мотив потенциального изнасилования<sup>66</sup>, внося в общение женщин с зарницами-оленьями карнавално-эротические обертоны.

Последнее явление оленьего мотива — в стихотворении «Тишина» из «Когда разгуляется»<sup>67</sup>. Лось/лосиха является там в ореоле лучей и столбов пыли — экстатический образ, сочетающий мотивы строя и чудесного преображения<sup>68</sup>. Затем лосиха представлена стоящей посреди леса (стояние, контакт с мировым деревом), поедающей подсед и соприкасающейся с желудем (нагибание, висение — медиации верха и низа; мировое дерево). Она окружена деревьями в столбняке (опять экстатическое стояние) и растениями, замороженно взирающими на нее снизу вверх<sup>69</sup>. В финале в действие вступает ручей, обретающий дар речи, чтобы рассказать «Про этот небывалый случай // ...Почти словами человека». Явление лосихи подано как чудо, однако карнальные аспекты оленьего комплекса здесь значительно слабее, чем в предыдущих манифестациях<sup>70</sup>.

\* \* \*

Руководствуясь, с одной стороны, духом яacobсоновской работы о мотиве статуи у Пушкина (*Яacobсон 1987a*), а с другой — идеями и материалом серии статей, открывших перспективную область архетипического изучения Пастернака<sup>71</sup>, я попытался наметить пути прочтения инвариантных мотивов и личных мифологем Пастернака в их взаимном освещении друг другом. Полученная картина может быть резюмирована следующим образом. В поэтике Пастернака сосуществовали, боролись и синтезировались два противоположных начала: 'романтико-героическое, мужское, «маяковское», охотничье, языческое, активное, верховое, верхнее' и 'жертвенное, пассивное, женственно-андрогинное, христианское, простертое, нижнее'. Их напряженным взаимодействием объясняется многое в его самовосприятии, подоплеке рассмотренных текстов и системе экстатических мотивов.

## «Я вас любил...» Бродского

Повторимо всего лишь  
слово: словом другим.

*Бродский. Строфы*

### Пародирование

Шестой из «Двенадцати сонетов к Марии Стюарт» Иосифа Бродского — вызывающая перелицовка пушкинского «оригинала»:

Я вас любил: любовь еще, быть может,  
В душе моей угасла не совсем;  
Но пусть она вас больше не тревожит;  
Я не хочу печалить вас ничем.

Я вас любил безмолвно, безнадежно,  
То робостью, то ревностью томим;  
Я вас любил так искренно, так нежно,  
Как дай вам Бог любимой быть другим.

(1829)

Я вас любил. Любовь еще (возможно,  
что просто боль) сверлит мои мозги.  
Все разлетелось к черту на куски.  
Я застрелиться пробовал, но сложно  
с оружием. И далее: виски:  
в который вдарить? Портила не дрожь, но  
задумчивость. Черт! Все не по-людски!  
Я вас любил так сильно, безнадежно,  
как дай вам Бог другими — но не даст!  
Он, будучи на многое горазд,  
не сотворит — по Пармениду — дважды  
сей жар в крови, ширококостный хруст,  
чтоб пломбы в пасти плавильсь от жажды  
коснуться — «бюст» зачеркиваю — уст!

(1974)

Это не первая в русской поэзии попытка освоить пушкинский образец преодоления несчастной любви в отчужденно-элегическом пятистопном ямбе. Ср., например, бунинскую вариацию:

Спокойный взор, подобный взору лани,  
И все, что в нем так нежно я любил,  
Я до сих пор в печали не забыл,  
Но образ твой теперь уже в тумане.

А будут дни — угаснет и печаль,  
И засияет сон воспоминанья,  
Где нет уже ни счастья, ни страданья,  
А только всепрощающая даль.

(«Спокойный взор...»)

Бунин сохранил многие черты оригинала, хотя и переосмыслил его. У Пушкина к концу контрапунктно нарастают как отчужденность, так и вовлеченность лирического субъекта, сквозь спокойную доброжелательность проглядывает вспышка ревнивой страсти<sup>1</sup>. Бунин, напротив, идет от любви к полному забвению и прощению, чему вторит движение от крупнопланового чувственного пятна в начале («взора лани») к размытой импрессионистической «дали» в конце, поддержанное развитием рифменного вокализма и другими средствами.

Реинтерпретация, как видим, совершается с полным пиететом, который вообще характерен для многочисленных вариаций на ту же пушкинскую тему, включая во всех отношениях вольные, принадлежащие Серебряному веку<sup>2</sup>. Они могут с эстетским вызовом смаковать покинутость субъекта или напряженность любовного треугольника, а то и «квадрата», но сохраняют искренность чувства и органичность формы. Все это еще не пародии — в отличие от сонета Бродского, где пародиен самый сюжет — объяснение в любви к статуе, ибо взаимодействие между живой страстностью и холодной статуарностью — один из инвариантов Пушкина<sup>3</sup>. «Сонеты к Марии Стюарт» вообще напичканы снижающими отсылками к самым разным текстам<sup>4</sup>, а 6-й специально посвящен систематическому обнажению поэтики «Я вас любил...»<sup>5</sup>.

В содержательном плане происходит следующее. Несчастливая любовь огрубляется до физической боли и преувеличивается до покушения на самоубийство, отказ от которого иронически мотивируется чисто техническими трудностями (обращение с оружием,



выбор виска) и соображениями престижа («все не по-людски»)<sup>6</sup>. За пушкинским «другим» усматривается открытое множество любовников<sup>7</sup>, а намек на неповторимость любви поэта развернут в шутейный философский трактат со ссылкой на первоисточник. Бог из полустертого компонента идиомы («дай вам Бог») возвращен на свой пост творца всего сущего, но с оговоркой, что творить разрешается только (не) по Пармениду. Робкая нежность оборачивается физиологией и пломбами, плавящимися от «жара», раздутого из пушкинского «угасла не совсем». А романтическая сублимация чувства доводится до максимума (притязания на грудь любимой переадресуются устам) и далее до абсурда (объектом страсти оказывается не женщина, а скульптура, а субъектом — даже не мужчина с плавящимися пломбами во рту, а сугубо литературное — пишущее и зачеркивающее — ‘я’)<sup>8</sup>.

Содержательным преувеличениям-снижениям вторят формальные, начиная с перевода речи в более возвышенный, сонетный жанр, каковой, однако, подвергается решительной деформации, ибо Бродский нарушает все предусмотренные в сонете границы: между катренами, между октетом и секстетом и между терцетами.

Пушкинский словарь осовременивается и вульгаризуется. Вместо «быть может» Бродский ставит «возможно», вместо «души» — «мозги», вместо «безнадЕжно» — «безнадЁжно», вместо «так искренно» — глуповатое «так сильно». Появляются разговорные «черт», «все разлетелось на куски», «не по-людски», канцелярское «и далее» и откровенно просторечное «вдарить». «Черт» и «все» даже повторены, чем нарочито убого имитируются изящные пушкинские параллелизмы.

Обнажает Бродский и композиционный принцип оригинала — подспудное нарастание страсти к концу. Подспудность выражена у Пушкина формальной усложненностью структуры, в частности — синтаксической сложностью двух заключительных строк с их однородными членами («так искренно, так нежно»), придаточным («так... как...»), пассивом («любимой другим») и тяжелой инфинитивно-объектной конструкцией («дай вам Бог... быть»), прорываемой анаколуфом (повелительным «дай», грамматически недопустимым в придаточном предложении).

Бродский мог бы прямо начать с такой сложности<sup>9</sup>, но в 6-м сонете он, подобно Пушкину, приберегает эффект затрудненности на конец, где далеко превосходит оригинал. Последние пять (если не

семь) строк образуют единое предложение, содержащее однородные члены («жар», «хруст»), придаточное («чтоб...»), деепричастный оборот («будучи...»), инфинитивную конструкцию («жажды коснуться») и вводные слова и предложения («по Пармениду»; «„бюст“ зачеркиваю»<sup>10</sup>). Сонет кончается явным *crescendo* с восклицательным знаком, мимолетным обнажением бюста и поцелуем (хотя и всего лишь в виде воспоминания о желании).

Утрирует Бродский и общее риторическое увязание утвердительного лейтмотива «Я вас любил...» в многочисленных оговорках. У Пушкина подобные отрицательные, уступительные и т. п. частицы («но», «не», «пусть»), а также модальные словечки, которыми насыщена первая строфа оригинала («еще, быть может... не совсем» и др.), подрывают признание в неугасшей любви не только по существу, но и структурно, сбивая цельность интонации. Пародируя этот эффект, Бродский увеличивает число таких частиц («НО сложно — НЕ дрожь, НО<sup>11</sup> — НЕ по-людски — НО НЕ даст — НЕ сотворит», не говоря о глаголе «ЗАЧЕРКИВАЮ») и выделяет их постановкой в ключевые позиции. А главное, он нанизывает многочисленные переносы: начинает с усиления (до точки) скромной остановки после лейтмотивного «Я вас любил»; затем как бы копирует и лишь лексически снижает (заменой на «возможно») второй пушкинский перенос («быть может»), а в действительности резко его усиливает, подменяя вводное слово к группе сказуемого вводным предложением, удваивающим подлежащее («любовь... возможно, // что просто боль»), чем мотивированы скобки в первой же строке; и далее позволяет переносам, тире, вводным словам, обрывам и остановкам совершенно завладеть текстом и достичь кульминации в целом вводном предложении («„бюст“ зачеркиваю»).

Один из утонченных структурных эффектов оригинала — подготовленная неожиданность его финальной рифмы. Часто рифмующее слово заранее вводится в предыдущий текст<sup>12</sup>. Возьмем альбомный парадокс Пушкина:

Напрасно воспевать мне Ваши именины  
При всем усердии послушности моей;  
Вы не милее в день святой Екатерины  
Затем, что никогда нельзя быть Вас милей.

(«Бакуниной»)

Финальное «милей» предсказывается не только рифмой («мо-ей»), но и словом «(не) милее», готовящим его лексически, грамматически и фонетически.

Этот прием настолько распространен, что сама неожиданность становится ожидаемой. Написанная по такой схеме, вторая строфа «Я вас любил...» выглядела бы примерно так (с финальным «любим», полностью предсказанным комбинацией «любил + томим»):

Я вас любил безмолвно, безнадежно,  
То робостью, то ревностью томим;  
Я вас любил так искренно, так нежно,  
Как не был никогда никто любим.

Однако Пушкин, обожавший сюрпризы в рифмовке<sup>13</sup>, не удовлетворился подготовленной неожиданностью первого порядка и передернул рифмы вдвойне. Вместо «любим» он поставил в рифму «другим», но ожидавшееся «любим» не выкинул, а лишь передвинул из рифменной позиции в предрифменную (в форме «любимой»), чем освежил прием: ожидания и обмануты (рифма не та), и выполнены, хотя и неожиданным образом (рифма есть; ожидавшееся слово включено в строку). Важнее, однако, тематическая уместность эффекта: доминанта стихотворения (которое по содержанию посвящено отказу от банальной концепции любви, сюжетно построено на отдаче любимой сопернику, а текстуально движется от 'я' к 'другому', появляющемуся в конце) оказывается спроецированной в план рифмовки: ожидаемое рифменное слово вытесняется неожиданным, в буквальном смысле «другим».

У Бродского это изящное словесное уступание места грубо обнажено. Поэт прямо заявляет о вычеркивании напрашивающейся рифмы в пользу другой, «сублимированной». Правда, Бродский играет с другими словами («хруст — бюст — уст» вместо «любил — томим — любим — другим») и не воспроизводит пушкинскую структуру в точности: «бюст» лишь частично подготовлен «хрустом». Зато неприемлемость зачеркиваемого слова выпячена переносом из сферы подспудных рифменных ожиданий, с одной стороны, в предметный план — в виде непристойности, а с другой стороны, в языковой — в виде неграмотности («коснуться бюст?»).

## Инвариантная подоплека

Возникает вопрос: сводится ли суть 6-го сонета к виртуозному пародированию оригинала на всех уровнях, или же Бродский вносит в него что-то свое и тем самым присваивает его? Перечитаем сонет еще раз, на этот раз на фоне других текстов его автора.

### Строки 2–3

‘Боль’ — частый мотив Бродского; она проклятие всего живого, изнанка страсти и цена жизни:

«...Боль не нарушение правил: // страданье есть способность тел // и человек есть испытатель боли»<sup>14</sup>.

Один из типичных носителей боли вообще и любовных страданий в частности — мозг:

«Сравни с собой или примерь на глаз // любовь и страсть и — через боль — истому. // ...Но ласка та, что далека от рук, // стреляет [!] в мозг, когда от верст опешишь, // проворней уст: ведь небосвод разлук // несокрушимей потолков убежищ»<sup>15</sup>.

От боли в мозгу мотивные связи протягиваются к разлуке, устам, вискам, костям и творчеству:

«...В моем мозгу // какие-то квадраты, даты, // твоя или моя к виску // прижатая ладонь // ...затасканных сравнений лоск // прости: как запоздалый кочет, // униженный разлукой мозг // возвыситься невольнo хочет»<sup>16</sup>.

Готовым оказывается не только весь тематический комплекс, но и рифменное сцепление мозга с виском. Что касается сверлящего характера боли в сонете, то он соответствует форме мозговых извилин (ср.: «Твой мозг перекручен, как рог барана»), предвещает мотив пули в висок (ср. выше «стреляет в мозг») и отлит в готовую идиому.

‘Разлетание на куски’<sup>17</sup> не только готовит выстрел, но и представляет характерный для Бродского мотив ‘распада, развала’:

«Что-то внутри, похоже, сорвалось, расколосось»; «...в бесцветном пальто, // чьи застёжки одни и спасали тебя от распада».

«Черт» (здесь и ниже, в 7-й строке) — обращенное предвестие «Бога», венчающего пушкинский текст, а в сонете Бродского откровенно заключительное шестистишие<sup>18</sup>.

### Строки 4–7

Мысленная примерка самоубийства и сопутствующей ему дрожи тоже неоднократно встречается у Бродского, часто в комбинации с кровью, разлукой, виском, зубами/пастью и под знаком ошибки:

«То ли пулю в висок, словно в место ошибки перстом»; «Но не ищущи себе перекладыны: // совестно братья за труд Господень. // Впрочем, дело, должно быть, в трусости. // В страхе. В технической акта трудности. // Это влиянье грядущей трупности»<sup>19</sup>.

Несмотря на жалобы на сложность с оружием, оно применяется в стихах Бродского довольно часто:

«...И жажда слиться с Богом, как с пейзажем, // в котором нас разыскивает, скажем, // один стрелок»; «Здесь пуля есть естественный сквозняк. // Так чувствуют и легкие и почка»<sup>20</sup>.

За навязчивыми картинками самоубийства стоит одна из центральных тем Бродского — тема 'пустоты, грани небытия', часто выступающая в характерной форме физического страха смерти и боли, подстерегающих человека. Характерны образы: риска быть подстреленным; разыскивающего нас стрелка; моря крови, готового ринуться в брешь; пули как сквозняка; боязни грядущей трупности; гангрены, взбирающейся по бедру полярного исследователя; короля червей, который загодя ликует, предвкушая трупы; рыбы, на чешуе которой уже лежит отблеск консервного серебра; головы, ожидающей топора, и т. п.<sup>21</sup>

Особенно живо поэт представляет себе боль в голове/шее:

«Во избежанье роковой черты, // я пересек другую — горизонта, // чье лезвие, Мари, острей ножа. // Над этой вещью голову держа // не кислорода ради, но азота, // бурлящего в раздувшемся зобу, // гортань... того... благодарит судьбу»<sup>22</sup>.

Одна из излюбленных вариаций на эту тему содержит сходные с 6-м сонетом образы неповторимости жизни, орудия убийства и почти ту же каламбурную рифму:

«Бобо мертва. На круглые глаза // вид горизонта действует как нож, но // тебя, Бобо, Кики или Заза // им не заменят. Это невозможно».

Существенная деталь несостоявшегося самоубийства — колебания (в выборе виска). Это тоже повторяющийся мотив: Брод-

ского интересуют ‘альтернативные варианты’ поведения, мироощущения, жизни, бытия.

«Чем это было? // ...Самоубийством? Разрывом сердца // в слишком холодной воде залива? // Жизнь позволяет поставить „либо“ // ...ризы Христа или чалма Аллаха // ...в два варианта Эдема двери // настезь открыты, смотря по вере»<sup>23</sup>.

Этот отрывок (из «Памяти Т.») сочетает тему альтернативности с мыслями о самоубийстве, смерти, богах, устройстве мира ‘по’ тому или иному учению и даже о выборе слова, то есть накладывается на 6-й сонет целым пучком мотивов.

### Строки 9–11

«Дважды» — любимое словечко Бродского, настолько, что даже с «жажды» оно рифмуется не раз:

«Снайпер, томясь от духовной жажды<sup>24</sup>, // то ли приказ, то ль письмо жены, // сидя на ветке, читает дважды»; «Бедность сих строк — от жажды // Что-то спрятать, сберечь; // обернуться. Но дважды // В ту же постель не лечь».

В последнем фрагменте с 6-м сонетом перекликаются также архаическое «сих» и рассуждения о поэзии («строк») и о неповторимости страсти. Кроме того, здесь как будто проясняется связь комплекса «не... дважды» с именем Парменида, который, в противоположность Гераклиту, полагал мир неизменным и, значит, допустил бы возможность дважды войти в одну и ту же реку. Через сходную конструкцию («дважды... не...») фразеологическая нить тянется к неповторимости любовного пыла лирического ‘я’ в нашем сонете<sup>25</sup>.

Сама апелляция к Пармениду стоит в ряду многочисленных у Бродского ссылок на авторитеты, часто в тире или скобках, ‘по’ которым описывается данная ситуация и мир вообще: на Аристотеля, Катона, Архимеда (как на закон о вытеснении, так и на рычаг); на Гоббса, Малевича (белое на белом); Цельсия (температура); и на целую когорту «великих» по самым разным вопросам (см. «Письмо в бутылке»).

Мотив ‘мир по Иксу’ — еще одно воплощение общего релятивизма Бродского. Вспомним сказанное выше об игре в альтернативные варианты бытия, а также такие образы, как недостоверность мира «в хмурый день»; зависимость взгляда на вещи от снов,

причем «смотря кто спит»; зависимость «правды от искусства» и существования шахматных фигур от логичности ходов; и наконец, склонность Бродского набрасывать альтернативные идиллические сценарии жизни.

Релятивизм этот, однако, относителен. Бродский убежден в абсолютности смерти, пустоты, «ничто» и в уникальной неповторимости жизни, любви, всего, что мимолетно и что брэнно. Вновь и вновь варьирует он образы невозвратимости встреч с любимыми местами и женщинами; вечно занятого телефона; выхода вон из совместной жизни; тоски «расстегиваться врозь»; невозможности «встать вдвоем» в разлуке, так как одного светила не хватает на двоих; неизбежности лежать врозь и после смерти, будь то в раю или в аду; отсутствия жизни на других планетах и т. п.

В то же время его упорно занимает идея возврата, повторения, тождества. Она присутствует как возможность или сон; как встреча в уме или в ином измерении. Но повторимым *par excellence* оказывается лишь искусство, слово, перо. Эти мысли часто являются как реакция на разрыв с любимой и/или эмиграцию, но не сводятся к ней, восходя к основам жизненной философии поэта.

Мотивы 'неповторимость встречи' и 'мир по Иксу' дают интересные «математико-философские» совмещения. Таковы обильные ссылки на Эвклида, с его непересекающимися параллельными («насчет параллельных линий // все оказалось правдой и в кость [!] оделось») и прямыми, пересекающимися только в одной точке («Как две прямых расстаеться в точке, // пересекаясь, простимся...»). А жажда встречи подсказывает всякого рода неэвклидовы решения, в частности 'по' Лобачевскому<sup>26</sup>.

Роль 'Эвклида = не-Лобачевского' и берет на себя в 6-м сонете '(не)Парменид = Гераклит', 'по' которому ничего не бывает дважды, так что тем более исключительной оказывается страсть, живописуемая в финале (ср. еще: «Я любил тебя больше, чем ангелов и самого // ...в темноте всем телом твои черты, // как безумное зеркало, повторяя»).

### Строки 12–14

От страсти связи часто ведут у Бродского, с одной стороны, к физиологии — жару, крови, костям, хрусту, пасти, больным зубам, а также грудям и прочим фривольностям, с другой — к выбору слов

и рифм, то есть ко всем составляющим комплекса, венчающего 6-й сонет. «Страсть» недаром рифмуется с «пастью» (например, в «Письме в бутылке»); ко рту, а также к треску костей ведет и рассуждение о теле, раскаявшемся в страстях:

«Зря оно пело, рыдало, скалилось. // В полости рта не уступит кариес // Греции древней по меньшей мере. // Смрадно дыша и треща суставами, // пачкаю зеркало...»

Разрушающиеся зубы ассоциируются у Бродского со старением, разлукой, культурой и творчеством неоднократно<sup>27</sup>, так что включение в финальный пассаж сонета плавящихся пломб оказывается вполне закономерным.

Комплекс 'страсть — жар — хруст в кости — уста' тоже повторяется. Он представлен в «Горении», где «уста» рифмуются с «(обнажая) места» (то есть почти с «бюстом»), а «горячо» с «ожог». А в «Ломтике медового месяца» «(устриц) хруст» рифмуется со «(страсть, достигшая) уст» в контексте «обрывка жизни вдвоем» и «слов». Одно из стихотворений «Мексиканского романсеро» строится на соединении образов боли в губе, слова, творческого дара, расколовшегося внутреннего мира и «жанра (правильней — жара)»; в стихотворении «Я был только тем, чего...» воспоминания о любимой включают мотивы касания, сотворения, голоса, жара. Встречается вне 6-го сонета и сближение уст и бюста: «снег, что ундине уста занес, // мой нежный бюст превратил в сугроб» («Письмо в бутылке»), и даже рифма «уст/бюст» (в стихотворении «Einem Alten Architekten in Rom»).

В нашем сонете «уст» и «бюст» привлечены в качестве альтернативных рифм к «хруст», причем «бюст» вычеркивается. Дело, разумеется, не в непристойности бюста — Бродский иной раз погибает и не такое<sup>28</sup>. Но чаще он одновременно и скрывает, и обнажает непристойность — как по общехудожественным соображениям, так и ради специфического для него акцента на авторской воле:

«...И уже седина стыдно молвить где»; «о тепле твоих — пропуск — когда уснула»; «извиваясь ночью на простыне — // как не сказано по крайней мере — //я взбиваю подушку мычащим „гы“»<sup>29</sup>.

Все три примера напоминают педалирование авторской воли с помощью вводных конструкций, примененное в зачеркивании



«бюста». Нередки у Бродского и прямые заявления о сознательном выборе слов, например:

«...Я пишу эти строки, стремясь рукой, // ...на секунду опередить „на кой?“, // с оных готовое губ в любую // минуту слететь»<sup>30</sup>.

Безразличие Бродского к соображениям благопристойности очевидно: в одних случаях они вообще несущественны, в других выбор делается в пользу мата, а в третьих — в пользу приличий, но только после вызывающего произнесения запретных слов, как в последнем примере, который особенно близко (вплоть до упоминания о губах) напоминает концовку 6-го сонета<sup>31</sup>.

Одним из первых в русской поэзии экзистенциалистский жест словесного произвола как ответа на окружающую пустоту опробовал, по-видимому, Мандельштам:

Я пью, но еще не придумал, из двух выбираю одно:  
Веселое асти-спуманте иль папского замка вино.

(«Я пью за военные астры...»)<sup>32</sup>

О Мандельштаме, с его пристрастием к образу шевелящихся губ поэта, помазанных пустотой, напоминает и связанный с выпячиванием авторского присутствия выбор именно уст. По сюжету речь идет об органе поцелуев, но подспудно — об органе поэзии.

Бродский вообще любит кончать стихотворение образом губ:

«Когда книга захлопывалась и когда //от тебя оставались лишь губы, как от того кота»; «рыба рваной губою // тщетно дергает слово»; «разомкнуть уста // любые. Отыскать чернила // и взять перо»; «крича // жимолостью, не разжимая уст».

Даже в первом из этих примеров («Келомяжки», IV), где губы явно эротичны, «книга» и интертекст — Чеширский кот из «Алисы в Стране чудес»<sup>33</sup> — индуцируют связь с устами, творящими поэзию, которые представлены в остальных приведенных концовках. А иногда Бродский сознательно сближает обе функции уст: «Там есть места, где припадал устами // тоже к устам и пером к листам».

Участие уст поэта подразумевается и в финальном поцелуе сонета — именно во рту у поэта рождается жажда коснуться «бюст/уст». В пользу поэтических уст свидетельствует также употреб-

ленный с ними глагол касания, особенно если сравнить 6-й сонет со следующим пассажем из «Разговора с небожителем»:

«...Уже ни в ком // не видя места, коего глаголом // коснуться мог бы, не владея горлом // ...Слюной // кропя уста взамен кастальской влаги, // кренясь Пизанской башнею к бумаге...»

Здесь отсылка к «Пророку» очевидна, как очевидно, что в слове «коснуться» Бродский контаминирует действия будущего поэта (пушкинское «глаголом жечь») и серафима, снаряжающего его в творческий путь (пушкинские «моих зениц [ушей] коснулся он»; «и он к устам моим приник») <sup>34</sup>.

Таким образом, целый комплекс образов («жар + жажда + коснуться + уста») делает «Пророк» вторым, наряду с «Я вас любил...», интертекстуальным источником сонета <sup>35</sup>.

Типичной функцией уст как органа поэзии является преодоление смерти. В «Разговоре с небожителем», этом откровенном «Пророке» à la Бродский, поэт (как и в нашем сонете) не умирает даже символически, а, «сжав уста» и «сойдя с креста», идет «на вещи по второму кругу», то есть уста участвуют в облегченном варианте воскресения. На это способны именно уста говорящие, а в пределе — поэтическое слово без уст, по-мандельштамовски рождающееся прежде губ:

«И хочется, уста // слегка разжав, произнести „не надо“. // Наверно, после смерти — пустота...»; «Когда вокруг — лишь кирпичи и щебень, // предметов нет, а только есть слова. // Но нету уст. И раздается щебет» <sup>36</sup>.

Подмена уст целуемых устами творящими закономерна — как ввиду очевидной метапоэтичности сонета, так и потому, что именно поэтическому слову дано в мире Бродского преодолевать разлуку, развалины и невозвратность момента — «повторимо всего лишь // слово: словом другим». Ибо «бисер слов», написанных умирающим от гангрены полярным исследователем, «покрывает фото супруги, к ее щеке // мушку даты сомнительной приколов», и таким образом переживает их обоих. Как поэт объясняет любимой:

Дорогая, несчастных  
нет! нет мертвых, живых.  
Всё — только пир согласных  
на их ножках кривых.

Видно, сильно превысил  
свою роль свинопас,  
чей нетронутый бисер  
переживет всех нас.

Право, чем гуще россыпь  
черного на листе,  
тем безразличней особь  
к прошлому, к пустоте  
в будущем. Их соседство,  
мало проча добра,  
лишь ускоряет бегство  
по бумаге пера.

.....

Но мы живы, покамест  
есть прощенье и шрифт.

(«Строфы») <sup>37</sup>

## Пушкин по-бродски

Если сонет так богат инвариантами Бродского, то пушкинский оригинал в нем должен быть не только спародирован, но и потеснен чисто структурно. Как мы помним, важнейшее сюжетное изменение состоит в вынесении на поверхность страстного утверждения любви, образующего новый финал. Необходимый дополнительный простор создается в первую очередь большей длиной сонета, предоставляющей в распоряжение Бродского шесть «лишних» строк, а также вольностями в обращении с оригиналом.

Строго говоря, пересказ пушкинского текста заканчивается в середине 9-й строки, где Бродский на полуслове обрывает Пушкина своим «... — но не даст!»<sup>38</sup>. Эффект скомканности поддержан тем, что в полторы строки (8-ю и половину 9-й) втиснут материал из начала, середины и конца второй строфы оригинала<sup>39</sup>. На обрывание работает и разделение 8-й и 9-й строк в рифменной композиции сонета: «безнадежно» — последняя рифма восьмистишия, а «(не) даст» — первая шестистишия<sup>40</sup>. Впрочем, техника перебивания и комканья применена уже и при пересказе первой строфы. Он сведен у Бродского к единственной — 1-й — строке (да и то натянутой на скобку), после чего мотив альтруистического подавления любви замещается эгоцентрическими размышлениями о самоубий-

стве и физическими образами, совершенно отсутствующими в абстрактно-куртуазном оригинале<sup>41</sup>.

В синтаксическом плане именно первые девять строк написаны сравнительно короткими фразами, тогда как в финале Бродский дает волю своему витиеватому красноречию. Разумеется, весь синтаксис, с самого начала, — типичный для Бродского разорванный, цветаевский. Но в начале сонета он как бы подверстывается к пушкинскому, а в конце выходит за классические рамки.

Что касается словаря, то к концу практически исчезает вульгарная лексика и появляются архаизмы и поэтизмы: «Бог», «будучи», «сотворит», «по Пармениду», «сей жар в крови», «коснуться», «уст». Нейтрально-серьезная лексика проходит через весь текст («любовь, оружие, задумчивость, зачеркиваю»), но в финале особое значение получают слова двойной стилистической принадлежности — низкие и высокие одновременно. Таковы: «горазд», архаичное в контексте «будучи» и разговорное в контексте «на многое»; животная «пасть», привлеченная к объяснению в любви; «жажда», то ли духовная, то ли связанная с выделением слюны, которое угадывается за плавающимися пломбами; образ плавления, гиперболически мощный<sup>42</sup>, но снижаемый контекстом слюны и пломб. В начале сонета подобная стилистическая двойственность разве что намечена словом «сверлит». Таким образом, и лексическая композиция делит стихотворение на две части — пародийную и серьезную.

В плане рифмовки Бродский тоже как бы комкает оригинал. У Пушкина рифмы плавно движутся от «-ож-» через «-ем» и «-еж-» к «-им»<sup>43</sup>. Бродский конспективно сводит «-ож-» первой строфы и «-ежно» второй строфы в рифменную серию «-ожно», которую заключает каламбурным совмещением обоих пушкинских рядов в своем «безнадёжно». В качестве мужской рифмы восьмистишия он использует «-ги/ки-», то есть почти точную копию заключительной рифмы оригинала. Так рифменная четверка Пушкина оказывается сжатой до пары, которая и растягивается, с неизбежной пародийной монотонностью, на все восьмистишие.

Разделавшись с рифмами оригинала, Бродский обращается к новым созвучиям: «-аст», «-ажды» и «-уст». Оба гласных и все три комплекса в целом (за исключением «-ж-») находятся на периферии пушкинского текста, ни разу не попадая под рифму и редко — под ударение. Рифменное движение заключительного шестистишия образует четкий рисунок, основанный на эффектном

сужении от широкого и звонкого «-ажды» к глухому и сдержанному — «сублимированному» — «-уст»<sup>44</sup>.

Итак, основной композиционный принцип 6-го сонета состоит в том, что на нескольких уровнях — сюжетном, лексическом, синтаксическом, рифменном — Бродский как бы перебивает, комкает и отодвигает в сторону пушкинский оригинал, чтобы в конце выступить со своим собственным номером. По ходу сонета эта стратегия применяется даже дважды — к материалу сначала первой, а затем второй строфы оригинала. Более того, в первой же строке Бродский не только обрывает Пушкина, но и перевирает его, подменяя «быть может» своим «возможно» и повышая процент вводных конструкций. Перевиранием (естественно вытекающим из установки на пародию) сопровождается и вторая попытка пересказа («так сильно», «безнадёжно, «другими»), чтобы затем смениться перебиванием («... — но не даст!»).

Все это напоминает обращение с Пушкиным Маяковского:

Как это / у вас / говаривала Ольга?  
Да не Ольга! / из письма / Онегина к Татьяне.  
— Дескать, / муж у вас / дурак / и старый мерин,  
я люблю вас, / будьте обязательно моя,  
я сейчас же / утром должен быть уверен,  
что с вами днем увижусь я.

(«Юбилейное»)

Потеснив классика, современный поэт насыщает текст собственными мотивами — за пародийной оболочкой 6-го сонета вырисовывается структура типичного стихотворения Бродского. На первый план выдвинуты телесные образы, композиционное развитие которых вторит общей переориентации с пушкинской отрешенности на цинично-бравурный собственный тон. Эти материальные мотивы вводятся в сонет двумя порциями — в середину (на место первой строфы оригинала) и в конец (на место второй), причем по нагромождению физиологических деталей три последние строки не уступают шести первым.

Первая группа образов («боль... сверлит... мозги», «застрелиться», «оружие», «виски», «вдарить», «дрожь») утрирует несчастье любви, а вторая («жар», «кровь», «ширококостный хруст», «пломбы», «пасть», «жажда», «коснуться», «бюст», «уст») — ее уникальность и, значит, некий триумф. Переход от первой группы ко второй построен на сходстве и контрасте. Сходство в том, что и в начале,

и в конце речь идет об отрицательных физиологических состояниях, служащих аккомпанементом любви, причем в обоих случаях в них вовлекается не только физиология, но и техника («оружие», «пломбы»). Контрастный же ход состоит в том, что негативные физиологические ощущения начинаются в мозгу и висках, а затем через кровь и кости сосредоточиваются во рту, чтобы наконец разрешиться, улетучившись через губы в виде поцелуя/поэтического слова; в начале металл угрожает страждущему телу, а в конце телесная страсть плавит металл.

Физиологической теме контрапунктно сопоставлено композиционное движение другой важнейшей серии инвариантов Бродского. Через все стихотворение проходит мысль об альтернативности и призрачности жизни, причем, как и в случае с физиологией, прочерчивается зигзаг от негативного начала к позитивному концу. Первым, едва заметным звеном цепи является альтернативная пара 'то ли любовь, то ли боль', полученная перевертыванием пушкинского «быть может». Затем следуют уже совершенно явные и сугубо «бродские» мотивы: потенциальность самоубийства, альтернативность висков, потенциальная множественность миров, творимых 'по Иксу', и, наконец, альтернативность возможных рифм и концовок, причем реальная неповторимость любви и определенность авторского выбора слов знаменуют поворот от релятивистских колебаний к по-релятивистски же произвольному — экзистенциалистскому — разрешению проблемы.

Эта мотивная цепь не случайно начинается с перевертывания пушкинской вводной конструкции в 1-й строке. Релятивизм Бродского имеет своим поэтическим источником характерную пушкинскую самоотрешенность, первым проявлением которой в «Я вас любил...» является как раз «быть может», а последним — решение уступить любимую другому. Иными словами, бесцеремонная перекройка оригинала не нацелена на пародию ради пародии, а представляет собой крайнее, но закономерное развитие пушкинских принципов. Попробуем сформулировать, как звучит 6-й сонет в целом — по отношению к пушкинскому тексту и сам по себе.

Новые элементы, которыми Бродский насыщает пушкинскую канву, выстраиваются в характерную диалектическую триаду. Одни (телесные состояния 'я' — от боли в мозгу до плавящихся пломб) акцентируют уникальную материально-физиологическую природу бытия. Другие (самоубийство, альтернативность и призрачность

жизни, отсутствие реального объекта любви) представляют противостоящие человеку смерть и пустоту. А третьи (авторский прои́звол, проявляющийся в обилии скобок и тире, пародировании и обрывании оригинала, зачеркивании бюста и выборе уст; отсылка к «Пророку» и творческие коннотации уст) воплощают способность поэтического слова преодолеть великое Ничто. В целом возникает образ какой-то необычайно мощной, животной и в то же время чисто условной и риторической страсти, которая чудом держится в пустоте<sup>45</sup>.

Тема живого, телесного и вообще материального, как бы упирющегося в нематериальное, смерть и пустоту, — одна из постоянно занимающих Бродского, в стихах которого ее варьирует целый комплекс характерных мотивов. Среди них: встреча телесного с бестелесным, бесформенного с формой, зримости с беззвучием<sup>46</sup>; геометрическая вложенность жизни и любви в пространство, пространства во время, а времени — в смерть и пустоту; абстракции, воображаемые линии, арифметические действия и другие школьные и научные понятия, скрытые под реальностью или выводящие за ее пределы<sup>47</sup>; выход из комнат, прошлых связей, жизни; точка зрения с другого континента, с луны, из будущего, из ниоткуда или в никуда и в ничто; пристрастие к жанру эпитафии и многое другое.

Все эти мотивы многообразно связаны друг с другом: одной из масок бестелесности являются научные абстракции, в частности 'геометрическая вложенность' в пустоту; абстракции выводят за пределы реальности, в никуда, и мотивируют точку зрения из ниоткуда, позволяющую увидеть жизнь беззвучной, бесплотной, — и опять сначала. К этому кругу мотивов относится и образ безличной страсти в пустоте; ср. «чеширские» губы любимой и далее в том же стихотворении программные строчки:

Необязательно помнить, как звали тебя, меня...

.....  
...безмянность нам в самый раз, к лицу,  
как в итоге всему живому, с лица земли  
стираемому беззвучным всех клеток «пли».

..... И наше право на  
«здесь» простиралось не дальше, чем в ясный день  
клином падавшая в сугробы тень...

.....

будем считать, что клин этот острый — наш  
общий локоть, выдвинутый вовне...

(«Келомякки»)

Особенно сходен с несотворимой дважды, но безадресной страстью 6-го сонета<sup>48</sup> следующий фрагмент из стихотворения «Ниоткуда, с любовью...», которое в «Новых стансах к Августе» помещено непосредственно после «Сонетов» и образует с 6-м сонетом своего рода «двойчатку» (Мандельштам), ибо трактует те же мотивы в более серьезном ключе.

Ниоткуда, с любовью, надцатого мартабря,  
дорогой, уважаемый, милая, но не важно  
даже кто, ибо черт лица, говоря  
откровенно, не вспомнить, уже не ваш, но  
и ничей верный друг вас приветствует...  
.....  
я любил тебя больше, чем ангелов и самого,  
и поэтому дальше теперь от тебя, чем от них обоих,  
поздно ночью в уснувшей долине, на самом дне  
в городке, занесенном снегом по ручку двери...

Спасение от заносающей все пустоты приходит, диалектически, через ее приятие — через упование на пустые слова, на чистую словесность, на «пир согласных на их ножках кривых», на «бисер слов» и «бегство по бумаге пера», поскольку «слова» сопричастны как призрачности существования, так и авторской воле, как пустоте, так и материальному миру. Отсюда «ножки», «бегство», «пир» и животный субстрат любовной риторики в нашем сонете<sup>49</sup>, а также возможность, до предела разведя хрестоматийно пушкинские полюса «звуков» и «жизни», получить их гибрид — «смесь // сильных чувств динозавра // и кириллицы смесь».

Именно такой гибрид венчает 6-й сонет. Подобно пушкинскому оригиналу, структура которого тоже собрана в фокус в его финальном стихе, сонет завершается эмблематической строчкой: «Коснуться — „бюст“ зачеркиваю — уст!» В ней есть все: герой и героиня; человеческое тело и камень статуи; объект плотской страсти и орган поэзии; поцелуй под занавес и чисто литературная правка текста; буквальные прикосновения и побуждение к творчеству через отсылку к «Пророку»; сублимация страсти à la Пушкин и «чеширские» губы для концовки; обнажение пушкинского отказа



от напрашивающейся рифмы и демонстрация авторской воли в выборе слов; вводная конструкция и интенсивная фонетическая подготовка слова «уст».

Последнее слово несет, помимо названных выше, еще один важный эффект. Оно четко отделено от предшествующего текста: синтаксически и графически — благодаря тире; семантически — благодаря зачеркнутости предыдущего слова; фонетически — благодаря перебивке цепи повторов комплекса «у-с-т» резко отличным «зачеркиваю»<sup>50</sup>. В результате слово «уст» предстает в виде точки, венчающей затянутый заключительный период. Контраст с длиной периода (да и всего сонета) доведен до максимума односложностью последнего слова, узостью гласного и глухостью согласных. Напряженный период разрешается еле слышным коротким выходом — согласно принципу, сформулированному в другом стихотворении, «сходя на конус, // вещь обретает не ноль, но Хронос» («Я всегда твердил, что судьба — игра...»).

Этому структурному воплощению излюбленной Бродским ‘геометрической вложенности в пустоту’ вторит финальный иконический эффект: поскольку единственный гласный слова «уст» — губной<sup>51</sup>, «Я вас любил...» Бродского заканчивается в буквальном смысле слова выпячиванием губ в объемлющую пустоту. Аналогичным физическим, тематическим и фонетическим жестом венчаются и «Сонеты» в целом:

я благодарен бывшим белоснежным  
листам бумаги, свернутым в дуду<sup>52</sup>.

\* \* \*

Чем мне закончить мой отрывок? Кощунственно написанное поверх одной из святынь русской классики «Я вас любил...» Бродского имеет богатую интертекстуальную подоплеку, как традиционную, так и современную. В своем обращении с Пушкиным Бродский опирается на целый спектр установок, характерных для русской поэзии XX века: футуристическую десакрализацию à la Маяковский, по-ахматовски стоическое принятие условий человеческого состояния, отчаянную страстность и рваный синтаксис Цветаевой и дерзко вельможашую позу Мандельштама. Но та смесь сильных чувств динозавра с кириллицей, которая получается в результате, принадлежит только Бродскому, и никому иному. Смесь эта не бо-

лее цинична и не менее искренна, чем сплав порнографии, романтизма и металитературности в набоковской «Лолите». Анализ страсти, взятой в крайних ее проявлениях, характерен для литературы XX века — в этом смысле в один ряд с «Лолитой» можно поставить такие разные тексты, как роман Пруста, «Эдичку» Лимонова или «Нинку» Высоцкого с рефреном «А мне плевать, мне очень хочется». Но он не составляет ее монополии — достаточно оглянуться на «Мадам Бовари», «Манон Леско», а то и на Катутлла. Новым является, по-видимому, сочетание такого анализа с рефлектирующим обнажением условной природы искусства, приводящее к сознательно экспериментаторскому анатомированию патологической страсти.

Принадлежа в этом смысле XX веку, Бродский и его сонет все же восходят к типично пушкинским установкам: изображению страсти сквозь призму бесстрастия; расщеплению 'я' на 'человеческое, земное, любящее, страдающее, бrenное' и 'поэтическое, полубожественное, посмертное, спокойно возвышающееся над смиренно идущими под ним тучами и собственными страданиями'<sup>53</sup>; к лирическим отступлениям, убивающим сюжет; и вообще к «высокой страсти... для звуков жизни не щадить». Однако, опираясь на опыт русского футуризма и, шире, модернизма вообще, Бродский продолжает эти тенденции далеко за классические пределы<sup>54</sup>. Его сонет — это пушкинское «Я вас любил...», искренно обращенное Гумберт Гумбертычем Маяковским к портрету Мерилин Стюарт работы Веласкеса — Пикассо — Уорхола.

## Влюбленно-бледные нарциссы о времени и о себе

Нарциссу была предсказана долгая жизнь при условии, что он не познает себя. Гордый своей красотой, он отвергал всех поклонников, и за самоубийство одного из них боги обрекли Нарцисса на любовь без взаимности. Нарцисса полюбила нимфа Эхо, осужденная лишь повторять чужие слова; сначала она вторила ему из-за деревьев, когда же решила выйти и обнять его, он сказал, что скорее умрет, чем полюбит ее. От горя она стала таять и превратилась в бесплотный голос (вариант — в скалу). Нарцисс влюбился в свое отражение в источнике, пытался обладать им, осознал невозможность этого и закололся кинжалом. Его предсмертный возглас был повторен Эхо, а из его крови вырос цветок с лечебными/наркотическими свойствами (*narcissus* и *narcotic* — один корень).

*Из греческой мифологии*

[Нарцисс] перестает испытывать *libido* к лицам и объектам внешнего мира, не подменяя их, однако, и созданиями своей фантазии... Он обращается с собственным телом как... с телом объекта полового влечения... испытывает сексуальное наслаждение от рассматривания, ласкания и возбуждения своего тела, вплоть до... полного удовлетворения... Нарциссизм... является не извращением, а либидинозным дополнением к эгоизму инстинкта самосохранения... присущего всем живым существам.

*Фрейд. Введение в нарциссизм*

### «Не открывая глаз...»

Многие любят смотреться в зеркало — и не только отрицательные персонажи вроде злой мачехи из «Сказки о мертвой царевне».

«В гостях он был изысканно вежлив и несколько кокетлив: за стол садился так, чтобы видеть себя в зеркале, и время от времени рассматривал на свое отражение, делая различные выражения лица, которые ему, по-видимому, очень нравились» (Катаев. «Алмазный мой венец»).

Мы, конечно, не обязаны верить этому портрету Зоценко. «Алмазный мой венец» вообще построен на ядовитом покусывании автором своих великих современников, а данный портрет не только ехиден сам по себе, но и служит загрузкой к эпизоду, в котором Зоценко с напускной скромностью бежит внимания толпы, привлеченной, как выясняется, вовсе не им, а роскошным автомобилем Катаева. Но, собственно, почему бы Зоценко и не смотреть на себя в зеркало, тем более что, по свидетельству современников, он действительно был красив, а главное, в любых гостях был личностью, наиболее достойной внимания?

«Что делает художника реалистом, что его создает?.. Его собственные воспоминания гонят его в область технических открытий, необходимых для их воспроизведения. Художественный реализм... есть глубина биографического отпечатка... Творчество [Шопена]... всегда биографично не из эгоцентризма, а потому, что, подобно остальным великим реалистам, [он] смотрел на свою жизнь как на орудие познания всяческой жизни на свете и вел именно этот расточительно-личный и нерасчетливо-одинокый род существования... Этюды Шопена... это музыкально изложенные исследования по теории детства и отдельные главы фортепианного введения к смерти (поразительно, что половину из них писал человек двадцати лет)...» (Пастернак. «Шопен»).

Сказанные одним великим эгоцентриком о другом, то есть тоже не беспримесно объективные, эти слова, однако, переводят разговор в эстетический план и ставят поглощенность собой в связь с детством, молодостью, творчеством, смертью. Технические совершенства, на которые обрекает писателя творческий нарциссизм, материализуются прежде всего в области слога, но захватывают, как правило, и сюжет. Фиксация на зеркале предполагает любовь не только к идеальным поверхностям, но и к изысканной игре симметриями. Таковы Олеша, Набоков, Соколов.

Отполированная до блеска словесная фактура «Палисандрии» (1985) облегает эффектную сюжетную структуру — историю кремлевского сироты, андрогина, вечного отрока, сексуального гиганта, любовника целой галереи знаменитых старух, великого правителя и хронографа России. Один из главных сюжетных сюрпризов романа — это эпизод в замке Мулен-де-Сен-Лу, где выясняется, что Палисандр безнадежно «припозднился» к конкурсу претендентов на династическое увнучение. Сцена трагического узнавания разворачивается у зеркала.

На вопрос о возрасте герой отвечает, что ему «м-м... лет что-то такое шестнадцать... от силы осьмнадцать», а от предложения посмотреть на себя в зеркало («Или еж елакрез в еинежарто еонневтсбос ан еинаминв илащарбо ен адгокин ыв?») отказывается: «...не хочу... лицезреть себя... в зеркалах ли, в витринах, в очах мимохода... Поразительно, сколько вещи... способны — при минимальном воображении нашем — нас отразить». Воспитанный в эпоху полузадрапированных зеркал, Палисандр «полагал, что все люди за исключением [его] — безобразны... Так что если... и страдал нарциссизмом, то он был довольно абстрактен». Однако, выросши «за черту драпировки, [он] увидел свое отражение и пережил типичную драму смертного человека», понявшего, что он «нелеп и гадок, как все остальные», и «решил... бежать своих отражений... [Но] беззеркалие кончилось... Отражения стали подсматривать, подкарауливать... коварствовала водная гладь...» Борясь с отражениями, Палисандр придумывает различные антинарциссистские трюки. «Мои отражения больше не узнавали меня, а я не узнавал в них себя... О, душевное равновесие, я обрел тебя вновь».

Однако теперь герою приходится посмотреть в зеркало. «Ваш почтенный слуга поднял веки и покосился... В овале осеннего омута было мутно, и опознать дрейфующего в глубинах утопленника не представлялось возможным». Палисандру напоминают надеть пенсне и откинуть вуаль. «Лицо, претендующее быть мне подобным, обрело четкость черт. Не лишено моих примет и костюма, оно тем не менее представало чужим, и по-прежнему я... отказывался опознать неизвестного... Ведь он... был каких-то... неприемлемых — неуместных — неподобающих, а главное — каких-то решительно непоправимых лет. Даже весьма приблизительная их сумма не укладывалась в сознании Вашего корреспондента... А... омут словно прозрел, и листья... вылизывали отражение новоявленного старика... — „Какой катаклизм!“ — застонал я точно спросонок и, пав на колени, стал нищенски шарить ладонями по... холодным, могильного вида плитам... — подсознательно, подслеповато и тщетно... [И]скомое мною был растрянжиренный жемчуг лет, и [я]... принялся излагать ламентации на быстротечность всего земного... Я глаголил в обратном порядке... и душевное равновесие обреталось мной сызнова... — „А ведь это... я, пожалуй, с дороги так сдал...“ Бывает, припудрит тебя в пути путевую пылью, припорошит, и все думаешь... — эх тебя... сироту, возмужало да посуровело: не успел оглянуться, а уж и в деды себе записался».

Налицо типичная, хотя и вывернутая наизнанку, нарциссистская парадигма: зеркала; притягательность отражения в любых, особенно водных, поверхностях; способность глаголить вспячь; претензии на исключительность по сравнению с «другими»; и в то же время

паническая боязнь отражения, которое может не совпасть — и не совпадает — с ожидаемым. Этот «антинарциссов» комплекс выступает в прихотливом разнообразии обликов: задрапированных зеркал, слепящих очков, всевозможных масок, умения «часами стоять перед зеркалом, не открывая [обращенный вариант привычного „не отрывая“! — А. Ж.] глаз», и, наконец, полной взаимной неузнаваемости нарцисса и его отражений. Даже в кульминационной сцене, убедившись в своей непоправимой старости, герой пытается вернуть себе душевное равновесие незнания<sup>1</sup>.

Роковой силой, меняющей все знаки нарциссизма на противоположные, является тема времени, систематически пародируемая в романе о Его Вечности Палисandre. Провал попытки остановить биологические часы на ранней юности, явно построенный по модели «Портрета Дориана Грея», имеет многочисленные русские параллели, к которым мы и обратимся. Нас будут интересовать мотивы, содержащиеся в исходном мифе (и апробированные психоанализом): наркотическое сосредоточение на себе и своих отражениях и невнимание к «другим»; инфантильные претензии на вечную красоту и молодость; связь между самопознанием, самодисциплиной и достижением старости; контрапункт с дополнительным к Нарциссу образом Эхо.

### «Через год вы сравняетесь...»

Персонаж, не замечающий, как за ходом сюжета проходит время, и вдруг поставленный лицом к лицу со старостью, есть уже в «Русlane и Людмиле». Это Финн.

Молодым пастухом он влюбляется в красавицу Наину, но встречает отказ: «Лишь прелести свои любя, // [Та] равнодушно отвечала: // „Пастух, я не люблю тебя!“» Тогда он становится знаменитым воином, но и это не помогает. Наконец, овладев тайнами волшебства, он добивается взаимности состарившейся тем временем Наины: «Ах, витязь, то была Наина!.. // Мое седое божество // Ко мне пылало новой страстью. // Скривив улыбкой страшный рот, // Могильным голосом урод // Бормочет мне любви признание» и т. д. — вполне в духе любовных сцен между Палисандром и его дряхлыми поклонницами, только Финн отвергает эти притязания. Мотив зеркала здесь отсутствует, как замалчивается и собственный возраст героя. Впрочем, важнее старость Наины, по-нарциссовски любящей лишь свои прелести.

Ближе к нам нечто похожее есть у Зоценко в рассказе «Личная жизнь»<sup>2</sup>.

Герой вдруг обнаруживает, что на него «женщины не смотрят». Он «усиливает питание», «в короткое время» возвращает себе «неслыханно свежий, неутомленный вид» — напрасно; тогда он налегает на спорт — опять безрезультатно, а затем на свой гардероб, что наконец приносит ему «позабывшую женскую одобрительную улыбку» прилично одетой «дамы с остатками поблекшей красоты» — «этого существа», которое, «вижу, буквально следит немигающими глазами за каждым моим движением»... «Оглядев подкладку, дама поднимает истошный визг», ибо «вот именно такое пальто украли у моего мужа»; «мы идем в милицию... А когда меня... спрашивают, сколько мне лет... от этой почти трехзначной цифры [я] прихожу в содрогание». Осознав, что он «попросту постарел», герой решает, что отныне его «личная жизнь будет труд», и полностью отверчивается от женщин.

Сюжетная схема (отвергаемая любовь; подвиги самосовершенствования; кажущийся успех; провал, связанный со старостью) действительно напоминает историю Финна, а финальное содрогание — «катаклизм», постигающий Палисандра. Сцена узнавания подготовлена цепью предвестий — характерных не-узнаваний своего подлинного 'я'. Два из них происходят перед зеркалом: уже в начале рассказа в зеркале «вырисовывается потрепанная физиономия», а после очередного фиаско герой подходит к зеркалу в театральном фойе.

«Я... люблюсь на свою окрепшую фигуру и на грудь, которая дает теперь с напряжкой семьдесят пять сантиметров. Я сгибаю руки, и выпрямляю стан, и расставляю ноги то так, то так... Я люблюсь в это большое зеркало и вдруг замечаю, что я одет неважно...»

В остальных эпизодах герой как бы смотрится в зеркало женских реакций на собственную персону (вспомним, «сколькие вещи», по мнению Палисандра, «способны нас отразить»), причем обобщенная безличность женщин в рассказе подчеркивает их служебную функцию. В сцене с дамой к числу «зеркал» присоединяется памятник Пушкину, призываемый в свидетели успеха: «Я подмигиваю Пушкину: дескать, вот, мол, началось, Александр Сергеевич». А вершиной всей этой серии становится отражение в милицейском протоколе, обнаруживающем наконец достаточную для героя придирательную силу.

Кстати, привлечение пушкинского памятника полно смысла. Во внешнем рисунке рассказа он, конечно, играет роль типичного

места свидания, а сам Пушкин — великий донжуан, любовный лирик и литературный авторитет<sup>3</sup> — роль той романтической высоты, с которой предстоит упасть герою. Но сцену можно резюмировать и так: *Около памятника* («три раза, играя ногами, обхожу памятник») герой завязывает знакомство с женщиной, оказывается похитителем прав ее мужа, подмигивает памятнику, к делу привлекается высшая власть, героя постигает кара, и женщины исчезают из его жизни. В таком виде сюжет предстает сколком с «Каменного гостя», через которого связующие нити протягиваются, с одной стороны, к легенде о Дон Жуане (двоюродном брате Нарцисса), а с другой — к пушкинскому мифу о трагическом столкновении героя со статуарным персонажем из-за женщины («Каменный гость», «Медный всадник», «Золотой петушок», финал «Онегина»)<sup>4</sup>.

Правомерность подобных глубокомысленных подкопов под анекдот о стареющем пошляке подсказывается самим рассказчиком. Единственное, помимо Пушкина, историческое лицо, фигурирующее в рассказе, — не названный по имени Фрейд: повествование строится как мысленный диалог с «одним буржуазным экономистом, или, кажется, химиком», который «высказал оригинальную мысль, будто... борьба, слава... обмен квартиры и покупка пальто [...]... — все это делается ради женщины». Полемика с Фрейдом нарочито комична («Ну, это он, конечно, перехватил, собака, заврался на потеху буржуазии»), но из-за смеха проступят тщательно скрытые слезы, если этот рассказ сопоставить с «Возвращенной молодостью» и «Перед восходом солнца», где Зощенко с болезненной серьезностью ищет средств от старения, обращается за помощью к учениям Павлова и Фрейда, экспериментирует с диетой и физической тренировкой, соотнося все это с проблемами любви и секса. А из воспоминаний современников писатель предстает, с одной стороны, как донжуан и нарцисс, а с другой — как тяжелый ипохондрик, помешанный на самолечении и доведший себя до смерти голоданием<sup>5</sup>.

В этом свете выявление в рассказе мрачных глубин уже не кажется натяжкой. Скорее перед нами случай успешной самозащиты от мучительных комплексов — успешной настолько, что читатели и критики, как правило, не догадываются о серьезности темы для самого автора. Успех обеспечен как общими механизмами юмора (то есть агрессивно-оборонительного отчуждения смеющегося от объекта смеха), так и его специфически зощенковскими формами. Сказовая манера, всячески обыгрывающая дистанцию между авто-



ром и нарочито оглуленным рассказчиком, препятствует их отождествлению. То есть — говоря в терминах нарциссизма — позволяет Зошенко (и его читателю) одновременно узнавать и не узнавать себя в непоправимо состарившемся герое.

У Зошенко есть еще один похожий рассказ — «Фотокарточка».

Герою «понадобилась фотокарточка для пропуска», он снимается в ателье, но «когда мне подали мои фотокарточки, я удивился, как непохоже я вышел. Передо мной был престарелый субъект совершенно неинтересной наружности». В милиции снимок не принимают, фотограф отказывается переснимать, и тогда на рынке, у торговца «готовыми фотографиями», герой приобретает похожее фото, однако в милиции обнаруживается, что «ведь это ж баба». В конце концов герой приносит в отделение «свои первые фотокарточки... Сержант... говорит: „Вот теперь... похожи...“ Взглянул [я] на себя в зеркало — действительно... Сержант говорит: „И хотя на карточке вы немного более облезлый... но... я так думаю, что через год вы сравняетесь“»<sup>6</sup>.

К уже знакомым нам мотивам здесь добавляется новый штрих. Женщин в рассказе нет (так что герой может полностью сосредоточиться на себе), зато женский лик неожиданно появляется 'в зеркале' — на готовой фотографии («Вижу, действительно, женщина... А прическа мужская. И щеки мои»). То есть с психоаналитической точки зрения страхи героя по поводу возраста усугубляются сомнениями в собственной мужественности. Самолюбование нарцисса, призванное закрепить неизменное тождество его личности, трещит по всем швам — из-за воображаемого облика молодого мужчины проглядывает то старик, то андрогин. (Впрочем, для нарцисса последнее может быть и привлекательным.)

### «Зеркало, с которым идешь по большой дороге»

В посмертной книге Юрия Олеши «Ни дня без строчки» есть две записи, в которых с научной пристальностью анализируются некоторые компоненты нарциссова комплекса.

«Я дожил [до старости], и фантастика в том, что мне меня показывают. Так как... ощущение „я живу“... остается таким же, каким было в младенчестве, то этим ощущением я воспринимаю себя, старого, по-прежнему молодого... И вдруг на молодого меня... в зеркале смотрит старик... Когда... я ложусь на диван, я не думаю о себе, что я тот, которого я только что видел. Нет, я лежу в качестве того же „я“, который лежал,

когда я был мальчиком. А тот остался в зеркале... — „Здравствуй, кто ты?“ — „Я — ты.“ — „Неправда.“ — Я иногда даже хохочу. И тот, в зеркале, хохочет. Я хохочу до слез. И тот, в зеркале, плачет. Вот какой фантастический сюжет!»

«Я еще просто мальчик... — „Мальчик!“ — кричат неизвестно кому, и я тоже оглядываюсь. Оглянусь ли теперь, когда закричат: „Старик!“? — ... В основном тут удивление, что это наступило так быстро... Нет, я не оглянусь... — „Старик! Вот дурак — не оглядывается! Ведь это же я, смерть!“»

Эти фрагменты, сами по себе не нуждающиеся в пояснениях, проливают дополнительный свет на одну из сцен «Зависти». Главный герой «Зависти» Кавалеров — нарцисс-неудачник, отстающий от времени, и, возможно, этим объясняется подчеркнутая симметричность всей структуры романа<sup>7</sup>. Как естественно ожидать, в романе о времени и поисках 'я' много зеркал. В самую середину текста помещено уличное зеркало, в котором встречаются двойники Кавалеров и Иван, после чего главная роль переходит от первого ко второму.

«Я... люблю уличные зеркала... Вы идете... и вдруг, на миг, вам становится ясно: с миром... произошли небывалые перемены. Нарушена оптика, геометрия... естество того, что было вашим ходом... Вы начинаете думать, что видите затылком... Трамвай, только что скрывшийся с ваших глаз, снова несется перед вами... соломенная шляпа... возвращается к вам... Ваше лицо неподвижно повисает в зеркале... оно одно — частица, сохранившаяся от правильного мира, в то время как все рухнуло, переменилось... Пешеход [Иван Бабичев] шел к зеркалу... Я помешал ему отразиться. Улыбка, приготовленная им для самого себя, пришлось мне... Спешил он к зеркалу, чтобы найти и скинуть гусеницу, свалившуюся на далекую часть его плеча. Он и скинул ее щелчком, вывернув плечо, как скрипач... — „Откуда вы взяли?“ — „Откуда?.. Я сам себя выдумал.“ — ...как у бывшего человека, мешки под глазами свисали у него, как лиловые чулки».

Это целая коллекция знакомых нам мотивов. Зеркало выступает как средство отменить законы реальности, остановить и обратить вспять движение, пространство и время<sup>8</sup>, а главное — самому себя выдумать и вырвать неизменным из потока перемен собственное лицо. Однако тут и подстерегает нарцисса связь отражения с временем: из зеркала на него глядит его двойник, безнадежно старый и в возрастном, и в историческом смысле — «бывший». Как все отражающееся в зеркале, он является из прошлого и знаменует тупиковое будущее героя.

Отмечая оригинальность зеркала, вынесенного Олешей из комнат на середину улицы, критики видят в нем буквализацию знаменитой формулы Стендаля: «Роман — это зеркало, с которым идешь по большой дороге» (см., например: *Нильссон 1973*, с. 255). Такое овеществление метафоры было вполне в духе эстетики футуризма, выведшей искусство на площади, и в какой-то мере уличное зеркало «Зависти» предвосхищено у Пастернака, на раннюю поэзию которого проза Олеси вообще очень похожа. В «Сестре моей — жизни» даже в «тюремную дрему» будуарного трюмо вбегает ветка, а с нею и вся кутерьма сада («Девочка»), причем «Огромный сад тормозится в зале // В трюмо — и не бьет стекла» («Зеркало») — знакомый конфликт движения, жизни, даже разрушения с остановкой и тюремной неподвижностью. А в более позднем стихотворении «Зазимки» (1944) зеркало, правда метафорическое, располагается уже в самом центре мироздания:

Открыли дверь, и в кухню паром  
Вкатился воздух со двора,  
И все мгновенно стало старым,  
Как в детстве в те же вечера.

.....

Во льду река и мерзлый тальник,  
А поперек, на голый лед,  
Как зеркало на подзеркальник,  
Поставлен черный небосвод.

Пред ним стоит на перекрестке,  
Который полузанесло,  
Береза со звездой в прическе  
И смотрится в его стекло.

Она подозревает втайне,  
Что чудесами в решетке  
Полна зима на даче крайней,  
Как у нее на высоте.

Пастернак, как всегда, метонимически замещает свое 'я' элементами быта и пейзажа<sup>9</sup>: в мировое зеркало небосвода за него смотрится береза. Однако она догадывается о своем родстве с обитателем крайней дачи, которая с зеркальной симметрией возвращает нас к дому на другом краю стихотворения. А там уже была задана связь 'детства' со 'старым', которая далее развивается в парадоксаль-

ное изображение зимы как поры обновления («зима — и все опять впервые») — на фоне облетелого, седого, слепого пейзажа. Это еще одна попытка удержать детство и самый ход времени, отождествить старое с молодым, утвердить небосвод на земле и царство незыблемых симметрий во времени и пространстве. Оригинальность Пастернака в том, что нарциссистские претензии одновременно и скрадываются — поэт скромно растворяется в пейзаже, и вырастают в масштабах — самолюбованию предается теперь уже весь мир<sup>10</sup>. Но и это чудо в зеркальном решете совершается с подспудным сознанием его роковой — «зимней» — невозможности<sup>11</sup>.

Напряжение между тенденциями к замыканию в себе и к проецированию себя на весь мир — характерная черта нарциссова комплекса. Всякая попытка отразиться в зеркале внешних реакций естественно совмещает оба эти устремления. Особой сюрреалистической остротой отличается сцена из «Зависти»: герой смотрится в зеркало, так сказать, не по секрету, а всему свету, пытаясь с его помощью распространить свою магическую власть на все окружающее, прошлое и будущее, но терпит поражение, когда зеркало возвращает ему лишь его собственный ухудшенный образ. Впрочем, не менее сильное тяготение между теми же крайностями являет и хрестоматийный «Сон» Лермонтова:

В полдневный жар в долине Дагестана  
С свинцом в груди лежал недвижим я;  
Глубокая еще дымилась рана,  
По капле кровь точилась моя.  
.....  
И снился мне сияющий огнями  
Вечерний пир в родимой стороне.  
Меж юных жен, увенчанных цветами,  
Шел разговор веселый обо мне.  
.....  
Сидела там задумчиво одна...  
.....  
И снилась ей долина Дагестана;  
Знакомый труп лежал в долине той,  
В его груди, дымясь, чернела рана,  
И кровь лилась хладеющей струей.

Зеркал в буквальном смысле слова здесь нет. Это, однако, не мешает 'я', прикованному к одной точке пространства и располагающему лишь считаными единицами времени, поставить себя в фокус

целой серии отражений и грандиозно раздвинуть границы своей власти над миром. 'Я' видит себя во сне, внутри которого ему снится пир на далекой родине, где юные жены говорят о нем же, а одна из них погружена в точную копию его сна — с той поправкой, что вместо раненого 'я' ей снится его труп. Сходство двух снов подчеркивает фатальную непоправимость разделяющего их мига: пока герой смотрелся в батарею зеркал, его время ушло. Впрочем, сознание нарцисса и здесь оставляет себе лазейку: это лишь сон.

### «Себя собою составляя...»

Согласно Фрейд (см. эпиграф), нарциссизм не сводится к маниакальным претензиям на величие, а непременно включает и потерю интереса к окружающему. Ситуации такого рода мы найдем у Э. Лимонова; однако мы обратимся не к его сенсационному роману «Это я — Эдичка»<sup>12</sup>, а к лирике.

Я в мыслях подержу другого человека  
Чуть-чуть на краткий миг... и снова отпущу  
И редко-редко есть такие люди  
Чтоб полчаса их в голове держать

Все остальное время я есть сам  
Баюкаю себя — ласкаю — глажу  
Для поцелуя подношу  
И издали собой люблюсь

И вещь люблю на себе  
я досконально рассмотрю  
Рубашку я до шовчиков излажу  
и даже на спину пытаюсь заглянуть  
Тянусь тянусь но зеркало поможет  
взаимодействуя двумя  
Увижу родинку искомую на коже  
Давно уж гладил я ее любя

Нет положительно другими невозможно  
мне занятому быть. Ну что другой?!  
Скользнул своим лицом, взмахнул рукой  
И что-то белое куда-то удалилось  
А я всегда с собой

*(«Я в мыслях подержу другого человека...», 1969;  
«нормализованная» разбивка на строки моя. — А. Ж.)*

Несмотря на нарочитую неуклюжесть, эти стихи легко запоминаются наизусть и просятся в чтение, ясно диктуя характерные извивы своей ёрнической интонации. Нарциссизм обязывает — самолюбование требует совершенных форм. Написанное в жанре автопортрета перед зеркалом, стихотворение обнаруживает строгие симметрии. Так, оно открывается и заканчивается отказом заниматься 'другими', а в середине сосредоточивается на самодовлеющем 'я'. При этом интенсивное развертывание служит не экспансии 'я' (как, например, у Лермонтова), а, напротив, все большему сужению горизонта. С 'другого' внимание 'я' переключается на собственную одежду и далее кожу, а от общих планов переходит ко все более крупным, вплоть до увеличенной во весь кадр родинки. К этому кульминационному видению ведет серия перипетий — поворотов в буквальном смысле слова (напоминающих, в частности, жест, которым Иван Бабичев скидывает гусеницу), ибо герой интересуется не только отражением анфас, но и видом сзади.

Психоаналитически этот ракурс можно истолковать как поиски оборотной, подсознательной стороны своего 'я'. Если к этому добавить напряженность телодвижений, разрешающихся доступом к желанной, но дотоле лишь незримо ласкаемой точке, характерную любовную лексику («ласкаю», «любуюсь», «глажу», «поцелуя», «любя»), женский род слова «родинка» и ряд других деталей, то становится понятным, откуда возникает ощущение присутствия при своего рода автоэротическом акте.

Интересно, что, в полном согласии с Фрейдом, собственное тело поэт трактует как чужое. Хотя текст написан от первого лица, изображение дается как бы извне — регистрируются только физические действия, видимые внешнему наблюдателю, а не внутренние состояния героя. При этом важнее прикосновений оказывается более изощренное созерцание-подсматривание (так сказать, автоуайеризм); собственно физическая же энергия направляется на зеркало, которое само немедленно удваивается. В итоге любовный акт — нацеленный будь то на собственное тело, на глубинное 'я', на его скрытую андрогинную сущность (вспомним зощенковскую «бабу») или, наконец, на зеркало — удается: поэт-нарцисс умудряется укусить собственный локоть.

Акробатический танец с зеркалами, фокусируемыми на искомой родинке, естественно вписывается в общую структуру симметрии. Пик физической и стиховой неустойчивости (деепричастный оборот «взаимодействуя двумя») помещен в точку золотого сечения

текста и в центр единственного «правильного» четверостишия<sup>13</sup>. Более того, внутренние переключки между частями этой строки прямо выражают тему зеркальной двойственности. Разрешение, наступающее при виде родинки, тоже искусно оркестровано — резким падением интонации (на «увиджу»), звуковыми повторами и другими средствами, а дальнейший спад зеркально повторяет начало стихотворения.

Неустойчивость взаимоотношений между субъектом и его внешними ипостасями (так называемыми «самообъектами» — зеркалом, рубашкой и т. п.) проявляется и в области стиля. Лимонов все время как бы пытается взять высокий державинский тон<sup>14</sup> — отсюда гекзаметры и архаичные обороты («я есть сам»; «мне занятому быть»; «что...?»), — но сбивается на детский лепет («чуть-чуть», «шовчиков»), «плохой язык» и графоманское стихоплетство (ср. статью «Графоманство как прием (Лебядкин, Хлебников, Лимонов и другие)» в наст. издании). Впрочем, эти срывы тоже напоминают Державина, стихи которого Пушкин называл «дурным, вольным переводом» с чудесного татарского подлинника. Более того, «неправильность» державинского стиля соответствовала нестандартности его лирического «я»: о боге и царях он беседовал «в сердечной простоте» и «в забавном русском слого», вводя в псалмы и оды свою неприязательную личность («Таков, Фелица, я развратен!») и даже элементы нарциссизма («То ею в голове ищуся»). Лимоновская «ода самому себе» доводит эти державинские тенденции до крайности, но существенная связь налицо.

Державин любил настаивать на ценности и даже бессмертии собственной личности — вопреки неумолимой бренности бытия; таковы многие его концовки, вроде: «Врагов моих червь кости сгложет, — // А я Пиит — и не умру» («На смерть графини Румянцовой»). Но в общем случае он основывал свою аргументацию не на исключительности судьбы поэта, а на связи простого смертного с Творцом, создавшим его по образу и подобию своему. Не исключено, что посвященная этой теме ода «Бог» и послужила отправной точкой для лимоновской «вариации».

Себя собою составляя,  
 Собою из себя сияя...  
 .....  
 Ты был, ты есть, ты будешь век!  
 .....

Но что мной зримая вселенна?  
И что перед тобою я?  
.....  
Ничто! — Но ты во мне сияешь...  
.....  
Тебя душа моя быть чаёт,  
Вникает, мыслит, рассуждает:  
Я есмь, — конечно, есть и ты!  
.....  
Ты есть — и я уж не ничто!  
.....  
Я связь миров, повсюду сущих,  
[Я... Я... Я.....],  
Я царь — я раб — я червь — я Бог!  
.....  
А сам собой я быть не мог...

Выбрав из сложной и благочестивой системы державинских уравнений лишь формулу 'я = Бог', Лимонов буквализует ее. 'Бога' он устраняет из текста, а его самодостаточность и даже всю риторику его восхваления (в частности, обороты типа «Но что...?»; «Ты есть...»; «сам собой...»; «тебя... быть чаёт...») переносит на собственное 'я'. В результате державинское «А сам собой я быть не мог» превращается в лимоновское «А я всегда с собой». Эти метаморфозы совершаются вполне в духе ницшеанского самообожествления, модного у символистов (ср. программную строчку из «Посвящения» Зинаиды Гиппиус: «Но люблю я себя, как Бога»), и в соответствии с замечанием Фрейда о переносе влечений нарцисса с внешних объектов, в том числе фантастических (то есть в нашем случае — с Бога), на собственное тело.

Констатация самообожествления вовсе не должна означать его отрицательной оценки. Современная психология личности (self-psychology) отводит механизмам формирования субъекта важнейшую роль. Согласно Х. Кохуту (см.: *Кохут 1978*, с. 619–632), европейская культура «превозносит альтруизм и заботу о других и осуждает эгоизм и заботу о собственной личности... Христианство, допуская нарциссистское самоосуществление путем слияния с всемогущим 'самообъектом' — божественной личностью Христа, в то же время подавляет проявления 'грандиозного субъекта'. А... материалистический рационализм, предоставляя большую свободу утверждению личности, стремится ограничить... традиционные фор-



мы... соотносённости субъекта с идеализированным объектом [то есть Богом]... Преодоление лицемерного отношения к нарциссизму так же необходимо сегодня, как преодоление сексуального лицемерия сто лет назад... Нам следует не отрицать наше желание доминировать... и блистать... а осознать законность этих нарциссистских сил».

Нарциссизм — естественный результат трудностей в формировании личности, возникающих из-за «недостатка... одобрительных 'зеркальных' (mirroring) реакций на ребенка со стороны матери», нужных для цементирования складывающегося у него телесного образа собственного 'я' (body-self). Компенсациями этой нехватки и становятся: преувеличенное представление о себе, потребность в идеально всемогущей родительской фигуре и самолюбование, то есть «попытка объединить распадающееся body-self с помощью разглядывания».

Болезненная озабоченность поддержанием внутренней цельности субъекта особенно обостряется в «переходные периоды, требующие... перестройки личности, изменений... замены одного устоявшегося представления о себе другим». Каждый такой переход (от младенчества — к раннему детству, от детства — к половому созреванию, далее к отрочеству и к юности, а также из одной культуры в другую, например при эмиграции) «вновь воспроизводит эмоциональную ситуацию периода формирования личности». Отсюда — глубинность нарциссова комплекса (способного выступать в оболочке более поздних травм, в частности эдиповской) и фиксация нарцисса на тождестве, неизменности, остановке времени.

К разработке в лимоновском стихотворении уже знакомой нам проблемы остановки времени мы и перейдем.

### **«И то и дело забываю мир...»**

На первый взгляд тема времени здесь отсутствует; перед нами явное наслаждение тождеством с самим собой, а не неприятные сюрпризы изменчивости и старения. Но если задача нарцисса — вернуть себе ощущение младенческого всемогущества, собрать воедино свое расщепленное 'я' под идеальным родительским взглядом, выдержать давление расшатывающих личность возраст-

ных перемен и справиться с задачами взросления (а там и старения), то ее решению как раз и посвящено стихотворение Лимонова.

Прежде всего, любовное внимание, оказываемое лирическим 'я' различным 'самообъектам', не обязательно интерпретировать в глубоко эротическом ключе: не менее ясно прочитывается здесь и ситуация 'родитель — дитя'. Этому способствует как детский, слегка сюсюкающий словарь («чуть-чуть», «редко-редко», «шовчиков»), так и характерный набор предикатов («баюкаю», «для поцелуя подношу»). Соответствует такой трактовке и кульминационный контакт — лицезрение родинки, являющееся наглядной манифестацией встречи между взрослой ипостасью лирического субъекта и его младенческим прошлым. «Родинка» имеет явные детские коннотации (корень этого слова связан с 'рождением' и 'родителями', а суффикс воспринимается как уменьшительный) и венчает собой всю серию образов, связанных с сосредоточением на собственной одежде, теле и гимнастических упражнениях («тянусь тянусь»). А в интертекстуальном плане «родинка» подкрепляет тему 'родительской любви' переключкой с мотивом 'узнавания' ребенка родителями по родимому пятну (или иному знаку высокого [!] происхождения) в кульминациях классических сюжетов.

Подспудному единению 'родительской' и 'младенческой' ипостасей вторит последовательная стилистическая установка на сплав 'детских, неправильных' элементов с 'взрослыми, солидными'. Таков, в значительной мере, смысл обращения к высокому, но неровному классицизму Державина, а также его подрыв. В самом лимоновском тексте 'дисциплинированное взрослое' начало проявляется, в частности, в покушениях на синтаксически сложные конструкции с деепричастиями, безличными оборотами и даже формулами, выражающими то, что в логике называется квантором существования («есть такие люди, чтоб... держать»), а также в пристрастии к целесообразным, исчерпывающе точным действиям и формулировкам («пытаюсь», «поможет», «взаимодействуя», «рассмотрю», «искомую», «досконально», «излажу», «всегда», «все остальное время», «полчаса», «двумя», «положительно» и т. п.).

Однако это стремление к взрослости и самодостаточности постоянно подрывается нескладностью возникающих гибридов детского со взрослым. В частности, таков эффект великолепно-арха-

ичного по замыслу, но грамматически неправильного предложения «Нет положительно другими невозможно // мне занятому быть». Не говоря о кричащем стыке современного, разговорного, почти вульгарного, «положительно» с архаической конструкцией, сама эта конструкция перегружена синтаксическими архаизмами до невозможности. Даже во времена Ломоносова и Державина можно было употребить либо двойной дательный с инфинитивом и кратким прилагательным («мне быть заняту»), либо дательный с инфинитивом и полным прилагательным в творительном падеже («мне быть занятым»), но не двойной дательный с полным прилагательным, как у Лимонова<sup>15</sup>.

Кстати, «невозможное» сочетание конструкций особенно уместно в качестве иконического выражения шаткости инфантильных претензий на солидность именно в той точке текста, где речь идет о невозможности интересоваться другими. Шаткость не отменяет этих претензий, а лишь драматизирует их, создавая потребность в преодолении ее теми акробатическими жестами и структурами, о которых уже говорилось. Нарциссизм облекает детскую капризность в тщательно выверенные эстетические формы:

«[Нарцисс] символизирует барочную идею существования, которая есть не что иное, как Головокружение, но головокружение сознательное и, если мне позволено будет так выразиться, организованное» (*Женетт 1966*, с. 28).

От возрастных и литературно-хронологических аспектов темы времени обратимся к собственно темпоральному плану стихотворения. Лимонов не столько игнорирует время, сколько демонстративно замедляет его, приказывая прекрасному мгновению продлиться и бесконечно повторяться. Через весь текст проходят обстоятельства времени (от «чуть-чуть на краткий миг» в начале до «всегда» в конце), подчеркивающие преходящесть 'другого' и вечность 'я'.

Им вторит оригинальное обращение с глагольными временами. События разворачиваются в настоящем времени, которое по мере сосредоточения героя на себе и укрупнения кадров тоже все больше растягивается. Но поскольку речь ведется в тоне обыкновения, то возникает парадокс. Действия 'я' изображаются, с одной стороны, как уникальные, замедленные и еще только имеющие закончиться, а с другой — как регулярно повторяющиеся в прошлом, настоящем

и будущем. На этот парадоксальный контрапункт (вершина которого совпадает с кульминационной фразой «взаимодействуя двумя, увижу...») работает и отмеченное выше впечатление неповторимости самого фокуса с зеркалами, многократность которого, однако же, утверждается.

Совмещение уникальности и регулярности — классический прием, применяемый при разработке тем памяти, преодоления времени, остановленного мгновения. На нем, например, построены у Пруста сцены детства, описываемые с необычайной подробностью в прошедшем обыкновения (*Imparfait*; см.: *Женетт 1970*). Наглядную русскую параллель представляет пастернаковская «Зимняя ночь»: повторности событий («И то и дело // Свеча горела на столе...») противоречит специфичность деталей вроде: «И падали два башмачка // Со стуком на пол. // И воск слезами с ночника // На платье капал»<sup>16</sup>. Сходную технику мы находим опять-таки у Державина, когда он в деталях живописует свои постоянные развлечения, например, в «Фелице» или в послании «Евгению. Жизнь Званская». С этим посланием, в свою очередь, перекликается пушкинская «Осень»<sup>17</sup>. Происходящее «каждой осенью» Пушкин описывает в подробностях, с акцентом то на повторности типовых действий, то на неповторимости растянутого мгновения, например — момента творчества:

И забываю мир — и в сладкой тишине  
Я сладко усыплен моим воображеньем...  
.....  
И мысли в голове волнуются в отваге,  
И рифмы легкие навстречу им бегут,  
И пальцы просятся к перу, перо к бумаге,  
Минута — и стихи свободно потекут.

Тут повторность сохраняется лишь как фон, а крупным планом идет настоящая минута. На ней мы и сосредоточиваемся, по-нарциссовски «забывая мир» и замирая в ожидании предстоящего поэтического оргазма<sup>18</sup>. Последний дан в будущем времени совершенного вида («потекут») — техника, к которой прибегает и Лимонов (ср. его «увижу»). Тем очевиднее сходства и различия. Пушкин из одного растянутого мгновения предвкушает уникальность другого, а Лимонов из некоего универсального настоящего обзревает вечную повторность и продолженность своих уникальных занятий.

### «Нарцисс жил нимфы отвечаньем...»

Итак, тема времени тесно сплетена у Лимонова с темой зеркала, но не как подрывающая антитеза, а как поддерживающий аккомпанемент. Полный успех лимоновского нарциссизма, лишь слегка тронутого самоиронией, являет резкое отклонение от традиции (хотя, как мы видели, во многом и опирается на нее). Вспомним для контраста решение той же темы в стихотворении «Перед зеркалом» Ходасевича (о нем уже шла речь в статье «Чужих певцов блуждающие сны», с. 15 наст. издания), где поэт трезво преодолевает соблазн не узнать себя в зеркале и остаться при своем мальчишеском образе.

Я, я, я. Что за дикое слово!  
 Неужели вон тот — это я?  
 Разве мама любила такого,  
 Желто-серого, полуседого  
 И всезнающего, как змея?  
 .....  
 Разве мальчик, в Останкине летом  
 Танцовавший на дачных балах,  
 .....?  
 Разве тот, кто в полночные споры  
 Всю мальчишечью вкладывал прыть,  
 .....?  
 Только есть одиночество — в раме  
 Говорящего правду стекла.

Ходасевич (как и Пастернак) совмещал новаторство с сильной неоклассической ориентацией, в частности на Пушкина, которому нарциссизм был скорее чужд. Правда, Пушкин, полагавший, что «быть можно дельным человеком // И думать о красе ногтей», рассыпал по своим текстам множество автографов и самоотражений<sup>19</sup> и непринужденно пропитал свою поэзию присутствием лирического 'я'. Но чрезмерное сосредоточение на своей особе не было его поэтическим кредо. Обращаясь к «шуту нарядному», который «полон... сам собой», он говорит: «...ты полон дряни, милый мой» («Хоть, впрочем, он поэт изрядный...»), а поэта уподобляет эху: «На всякий звук... ты... шлешь ответ, // Тебе ж нет отзыва... Таков // И ты, поэт!» («Эхо»). Тот же мотив проходит в его античном стихотворении «Рифма», где Рифма оказывается плодом любви Аполлона и нимфы Эхо.

Противоположность между Нарциссом и Эхо не столь непримирима, как кажется. Пушкинское «Эхо» является скептическим от-

кликом на «Эхо» Державина, посвященное излюбленной обоими горацианской теме посмертной славы. К знакомой мысли, что «знатна часть за гробом мрачным // Останется еще от нас», Державин приходит через сравнение поэтической славы с эхом, которое «век бессмертным грохотаньем» реагирует на звуки его лиры. Развивая это сравнение<sup>20</sup>, поэт не останавливается перед логически напрашивающимся отождествлением себя с Нарциссом:

О мой Евгений! коль Нарциссом  
Тобой я чтусь, — скалой мне будь;  
И как покроюсь кипарисом,  
О мне твердить не позабудь.  
.....  
Нарцисс жил нимфы отвечаньем, —  
Чрез муз живут пииты век...  
.....  
Потомство воззвучит — с тобой.

Вероятным мостиком между Державиным, Пушкиным, поэзией XX века и лимоновским нарциссизмом могли послужить еще два стихотворения Ходасевича, много более ранние, чем «Перед зеркалом», в которых налицо целый ряд мотивов, предвещающих «Я в мыслях подержу...». Ср.:

Нет, есть во мне прекрасное, но стыдно  
Его назвать перед самим собой,  
Перед людьми ж — подавно...  
.....  
Взгляни, мой друг: по травке золотой  
Ползет паук с отметкой крестовидной.  
.....  
И ты сама спешишь его согнать  
Рукой брезгливой с шейки розовой.  
  
И он бежит от гнева твоего,  
Стыдясь себя, не ведая того,  
Что значит знак его спины мохнатой.

*(Вл. Ходасевич. «Про себя», 1; 1918, опубл. 1919)*

\* \* \*

Нет, ты не прав, я не собой пленен.  
.....  
Своим чудесным, божеским началом,  
Смотря в себя, я сладко потрясен.

Когда в стихах, в отображенье малом,  
Мне подлинный мой образ обнажен, —  
Всё кажется, что я стою, склонен,  
В вечерний час над водяным зеркалом...

.....  
Упав туда, спокойно угасает

Нечистый взор моих земных очей,  
Но пламенно оттуда проступает  
Венок из звезд над головой моей.

(Вл. Ходасевич. «Про себя», 2; 1919)

\* \* \*

Душа! Любовь моя! Ты дышишь  
Такою чистой высотой...

.....  
Вдруг, не стерпя счастливой муки,  
Лелея наш святой союз,  
Я сам себе целую руки,  
Сам на себя не нагляжусь.

И как мне не любить себя,  
Сосуд непрочный, некрасивый,  
Но драгоценный и счастливый  
Тем, что вмещает он — тебя?

(Вл. Ходасевич. «К Психее», 1920, опубл. 1923)<sup>21</sup>

Знал ли Лимонов в конце 1960-х стихи Ходасевича (тогда малодоступного в СССР) или нет, богатство перекличек впечатляет: тут и самолюбование вплоть до целования собственных рук, и скрытый знак достоинства на спине лирического «я», и воспроизведение классической позы Нарцисса, глядящегося в зеркало вод... Тем красноречивее различия. Там, где Лимонов откровенно — вызываяще — выставляет свой нарциссизм напоказ, Ходасевич все время извиняется перед собой и другими и старательно мотивирует свою самопоглощенность присутствием в его личности высших ценностей (прекрасного, креста, божеского начала, звездного венка, чистой высоты, Души-Психеи).

\* \* \*

Поэт как нарцисс и поэт как эхо — между этими неразрывно связанными крайностями пролегает один из маршрутов русской литературной традиции. Мы рассмотрели лишь несколько цветков

из букета русского литературного нарциссизма<sup>22</sup>. Для разных авторов характерны разные повороты темы, стилистические решения, акценты, степени самопоглощенности. У Соколова это всеядное постмодернистское приятие, у Зощенко — непроницаемое комическое остранение, у Олеши — амбивалентная серьезность, у Пастернака — растворение в глобальном эгоцентризме, у Лермонтова — самолюбивое позирование, у Лимонова — вызывающая эстетизация нарциссизма, у Ходасевича — его трагическое осмысление, у Державина — лукавое оправдание, а у Пушкина — выбор в пользу здоровой сбалансированности мировосприятия.

Взятые вместе, эти литературные манифестации нарциссизма свидетельствуют в пользу психоаналитической идеи о его «нормальности». Нарциссизм предстает как еще одна из вечных проблем, еще одна вариация на фаустовские попытки остановить мгновение, донжуановские — утвердить собственную ценность, общелитературные — преодолеть страх перед жизнью и смертью, найти в себе меру всех вещей и вписать свой портрет в «образ мира, в слове явленный».



# IV

---



## Об усилении

**0.0.** Очевидно, что для искусства системность характерна не в меньшей, если не в большей степени, чем для языка. Возникает задача научиться рассматривать произведение искусства как некоторую систему, как определенного типа сцепление элементов действительности.

Самым общим свойством произведений искусства, по-видимому, является их способность вызывать художественный эффект. Можно предположить, что во всех случаях, когда нечто производит на человека художественный эффект, это объясняется одной самой общей причиной. В настоящей статье высказывается догадка о том, какой может быть модель, лежащая за всяким проявлением художественного. Высказываемые соображения иллюстрируются на простейших примерах, структура которых видна невооруженным глазом. Ожидается, что аналогичная структура скрывается и за самыми сложными и прекрасными явлениями искусства. Понятно, что для того, чтобы обнаружить ее, необходимы талант, труд и время тем большие, чем совершеннее рассматриваемое произведение.

**1.0.** Художественный эффект не является монополией искусства. Объектом эстетического наслаждения может стать красивое доказательство математической теоремы. Доказательство идет обычно одним из двух самых общих путей: возможно прямое доказательство и доказательство от противного. В первом случае доказательство состоит в том, что при помощи допустимых и на первый взгляд несущественных преобразований данного в условии доказывающий приходит к подтверждению тезиса теоремы. Во втором случае доказывающий начинает с того, что нарочито отказывается от тезиса как от чего-то неважного и неочевидного. Это приводит его к противоречию — заведомо противоречащие вещи оказываются одновременно справедливыми. Тем самым тезис делается важным, ощутимым, он принимается.

Иногда наука идет и третьим путем: отбрасывается одно из условий, ранее всегда безоговорочно принимавшееся. Получается неожиданный и художественно необычайно эффектный результат: отказ от одной посылки дает возможность радикально перестроить всю научную систему. Все три описанных типа научных рассуждений обладают беспорными художественными достоинствами, что сближает их друг с другом и с другими вызывающими эстетическое наслаждение явлениями. Существенно в них также то, что красиво именно доказательство тезисов, получаемое же в результате и скоро становящееся привычным новое знание о вещах не имеет само по себе никакой художественной ценности.

**1.1.** Приведем еще несколько примеров художественных явлений вне искусства. Часто мы слышим и сами рассказываем о фактах, реально имевших место и производящих впечатление эпизодов настоящего сюжетного повествования, хотя рассказываются они без всяких прикрас, добавлений или особых приемов. Классическим примером такого искусства в жизни может служить следующий исторический факт. Спартанский полководец Леонид сумел с 300 воинами задержать в Фермопильском ущелье в десятки раз превосходящие силы персов. Заняв выгодную позицию у выхода из узкого ущелья, 300 оказались достойными соперниками 30 000. Леонида можно уподобить ученому в том смысле, что он сумел в своих 300 воинах увидеть 30 000 и найти условия, при которых он имел возможность доказать этот свой, так сказать, тезис. История Леонида и 300 спартанцев, как и теорема, хороша, именно пока она рассказывается или, по крайней мере, пока помнишь ее в развешивании; ее никак нельзя заменить сообщением той известной из учебников военного дела истины, что в бою важна не только численность войск, но и их диспозиция.

**1.2.** Элементы художественности можно увидеть в некоторых явлениях игры в шахматы, даже когда противники стоят на очень низком уровне мастерства. Собственно, задача при игре в шахматы состоит в том, чтобы, начав игру в одинаковых условиях, прийти к победе над противником, то есть как бы доказать теорему о неравенстве исходно равных данных. Одной из простейших комбинаций, применяющихся уже начинающими шахматистами, является так называемая «вилка». Вилка — это такой ход, в результате кото-

рого совершается нападение одновременно на две фигуры противника. Эффект в том, что делающий вилку отыскивает такой ход, который стоит сразу двух, так же как Леонид нашел позицию, в которой каждый из его воинов стоил 100 персов. Более сложные шахматные комбинации в общем могут быть сведены к вилке, так как их смысл заключается в том, чтобы путем обычных и невинных, казалось бы, ходов неожиданно овладеть тем или иным преимуществом.

**1.3.** Как вилки, так и более сложные комбинации занимают в шахматах место, аналогичное художественным событиям в действительности: и те и другие связаны с хитростью, то есть умением использовать особенности ситуации для победы над равным или сильнейшим противником. Последнее (победа над сильнейшим), понятно, производит особенно эффектное впечатление. На почве шахматной игры развилось настоящее искусство — искусство составления этюдов. Люди, занимающиеся этим искусством, называются шахматными композиторами. Сочиняя этюд, композитор ищет такую ситуацию, в которой белые при очень трудных, жестких условиях (малое количество фигур, ограниченное число ходов и т. п.) добиваются (при правильной игре) неожиданно благоприятного результата (избегают мата, сводят игру вничью, проводят ферзя, дают мат и т. п.). Композитор так расставляет фигуры, что белые получают возможность делать ходы, каждый из которых выгоден сразу в нескольких отношениях. Таким образом, составление этюда — это искусство придумывания положений, в которых каждый ход был бы, грубо говоря, вилкой.

**2.0.** Художественное произведение стоит в таком же отношении к жизни, в каком этюд — к шахматной партии. Сюжетное повествование строится как система вилок, поддерживающих одна другую и производящих вместе очень концентрированный художественный эффект.

**2.1.** В качестве типичного примера элементарного сюжетного положения возьмем ситуацию, которую можно сформулировать так: воздействие фаворита на дела государства, скажем, в «Рюи Блазе» Гюго. Еще недавно безвестный, Рюи Блаз начинает один играть роль более важную, чем десять министров, благодаря тому, что по-

мещается в очень выгодную позицию: то, чего он как мужчина легко добывается от женщины, приобретает огромное значение, когда женщина оборачивается королевой.

Подобная ситуация, когда какое-нибудь высокопоставленное лицо служит как бы резервуаром энергии для людей, находящихся с ним в родственных или иных близких отношениях, часто используется в литературе. С той общей точки зрения, с которой мы сейчас рассматриваем художественные явления, нет никакой разницы между таким лицом и Фермопильским ущельем.

**2.2.** Совершенно иного, казалось бы, типа художественное построение находит в целом подобное же истолкование. Речь идет об игре слов, или каламбуре. Каламбур строится на том, что в специально подобранном контексте одно или несколько слов выступают одновременно в двух разных значениях.

Благодаря этому одна фраза оказывается выражением сразу двух мыслей: одной более или менее банальной и очевидной, другой — острой, смелой, вообще ценной в каком-либо отношении. Совпадение звучания приравнивает их, как бы превращая первую во вторую. Оно, таким образом, выполняет роль, подобную роли красивого доказательства, удачной диспозиции войск или фигур или роли не имеющего на первый взгляд государственного значения романа королевы и фаворита.

**3.0.** Действительно, во всех описанных случаях имеется нечто общее — ранее совершенно незаметная или не важная вещь, рассматриваемая в некотором специфическом контексте, вдруг приобретает значение и вес. Используется многосторонность и как бы несимметричность вещей: *то, что легко в одном отношении, прокладывает при определенных условиях путь чему-то трудному или важному в другом.*

Становясь свидетелями развертывания этого процесса, мы и испытываем художественное наслаждение. Этот процесс рассматривается в физике и кибернетике под названием «усиление».

**3.1.** «Что такое усилитель? Усилитель, вообще говоря, есть устройство, которое, получив что-нибудь в небольшом количестве, выдает затем это же самое в большом количестве» (*Эшби 1959*, с. 373).

Действие усилителя создает иллюзию нарушения закона сохранения энергии, благодаря чему усиление и производит магическое впечатление. Именно магическое, так как всегда желанное человеку волшебство заключается как раз в том, чтобы, приложив небольшое количество чисто символических усилий, добиться чудесных результатов. В действительности закон сохранения энергии не нарушается, так как усиление происходит в два этапа, на каждом из которых действует закон сохранения энергии. Усиление получается благодаря тому, что две системы соединяются так, что «силам в 0, 1, 2... дин... отвечают *соответственно* силы в 0, 1000, 2000... дин (или с другим коэффициентом)...» (*там же*, с. 374).

Естественно возникает вопрос: *как же* все-таки это получается? Как видим, кибернетика дает объяснение, мало чем отличающееся от определения усилителя. По-видимому, это означает, что возможность усиления — в природе вещей и не может быть выведена из чего-либо более элементарного.

**3.2.** При усилении небольшое количество энергии, действуя как сигнал, приводит в движение большие массы энергии, хранившейся в резервуаре. Энергия освобождается. Освободившись, она меняет лицо вещей. Совершается невиданно быстрое развитие, приравниваются недавно еще несравнимые состояния.

**3.3.** Произведение искусства строится из кусочков действительности как сложный, многоступенчатый усилитель, действие которого развертывается в сознании читателя. Художник каждый раз лишь слегка самочинно подталкивает движение произведения, но каждый такой произвольный толчок, подлинность которого читателю приходится принимать на веру, приобретает во много раз большее и безусловное значение благодаря усилению, которому он подвергается. Мы должны *поверить*, что Ромео убивает Тибальда. Но этого достаточно, чтобы определить чуть ли не весь дальнейший ход драмы.

Очевидно, такое соотношение между произвольным и автоматическим может быть указано на всех уровнях художественного произведения.

Автоматизм нашего воображения используется художником как огромный резервуар умственной энергии и позволяет ему доставлять наши мысли и чувства в заранее намеченные пункты того маршрута, который мы называем сюжетом вещи.

**3.4.** С. М. Эйзенштейн учил своих студентов сознательно конструировать режиссерские и монтажные решения каждого отрезка фильма. На одном из занятий разобрался следующий сюжет. Французские офицеры хотят схватить вождя повстанцев Дессалина, пригласив его на торжественный прием в его честь. По ходу развертывания действия Эйзенштейн ставит перед студентами задачу: провести разоружение офицерами Дессалина так, чтобы у него не возникло никаких подозрений. Студентам это кажется невозможным.

«— Неужели они могут разоружить Дессалина?»

— Именно... Они снимут с него оружие. Для этого в качестве мотивировки они используют этикет. После официальной встречи, перед банкетом, перед тем, как сесть за стол, принято снимать оружие» (*Нижний 1958*, с. 65).

Здесь мы имеем четкий пример того, как в произведение включается новый эпизод. Он «порождается» по принципу усиления.

Решение, предлагаемое Эйзенштейном, лежит на пересечении двух признаков, причем первый из них («принято», «этикет») обеспечивает автоматичность, легкость осуществления второго («снимут... оружие», «снимать оружие»).

В процессе «порождения» этого решения можно выделить несколько этапов. Сначала ставится важная с точки зрения сюжета задача: разоружить. Затем формулируется тот минимум действий, к которому может быть сведена эта задача: снять, то есть «отделить от человека», оружие. Наконец, отыскивается такая ситуация, в которой этот минимум действий являлся бы продуктом усиления, то есть осуществлялся бы благодаря чему-то естественному, привычному, не вызывающему возражений; такой ситуацией и оказывается этикет снятия оружия.

**4.0.** Итак, искусство произвести художественный эффект состоит в том, чтобы найти и продемонстрировать такую комбинацию элементов действительности, которая позволяла бы достигать каких-либо существенных целей с помощью минимума данных.

В этом совпадают все описанные выше явления, вызывающие эстетическое наслаждение. Талант, необходимый математику и полководцу, шахматисту и поэту, — способность с минимумом средств решать сложные и трудоемкие задачи — оказывается просто очень



сильно развитой способностью человека к освобождению скрытых в окружающем его мире ресурсов, к управлению ими и благодаря этому к невиданному в природе развитию.

Чем же искусство отличается от науки или шахматной игры, если все они способны производить художественный эффект и связаны с усилением?

**4.1.** Во-первых, разница в том, что именно «подставляется» в схему усиления. В случае науки или шахмат — это очень специальные и потому лишь узкому кругу лиц доступные понятия. В искусстве усилению подвергаются такие повседневные и знакомые всем людям вещи, как жизнь, смерть, любовь, красота, вообще видимый мир, труд, успех, бедность и т. п. Эти явления служат как бы «основным словарным фондом» человеческой жизни. Они стоят в таком же отношении к понятиям и проблемам науки, в каком слова, принадлежащие к основному словарному фонду языка и способные описывать явления, относящиеся к любым сферам жизни человека, стоят к специальным научным терминам. Поэтому искусство обращено ко всем людям и в принципе доступно каждому.

**4.2.** Во-вторых, в художественном произведении усиление является неперменным и конституирующим условием. Поэтому его эффект является концентрированным и верным, тогда как в научной деятельности или в рядовой шахматной партии он так же редок, как в повседневной жизни. Зато шахматный этюд в этом втором отношении, как и говорилось выше, вполне сходен с искусством.

**4.3.** К усилению сводится то общее, в чем любые художественные построения, начиная с вершин искусства и кончая забавным анекдотом, сходны друг с другом и одновременно с рядом явлений других областей человеческой деятельности.

Эффект усиления в сюжете состоит в том, что некоторый описываемый ряд фактов, событий строится так, что он как бы *сам себя двигает*. Часто повторяющиеся фабульные положения и схемы — это как раз такие самодвижущиеся сцепления событий.

В каламбуре благодаря усилению какая-нибудь интересная мысль как бы *сама себя обосновывает*.

Понятно, что высокое искусство не сводится к ловкому построению фабулы или к умелой игре словами. Однако в самом общем они сходны. Изображаемые в искусстве вещи не только сами себя двигают, но и *сами себя объясняют*.

Писатель добивается такого сцепления элементов события, что определенные смысловые его стороны подвергаются усилению. Получается, что самый ход событий оказывается усилителем осмысления этих событий, благодаря чему так называемое объективное изображение действительности оказывается одновременно носителем авторского отношения к ней. Очевидно, такое превращение изображения в выражение является высшей формой художественного усиления.

Выяснение того, как строится подобное усиление и что такое «смысловые» стороны событий, является, по-видимому, одной из важнейших задач описания искусства.

**5.1.** Наука о строении художественных произведений — поэтика — находится еще в столь неразвитом состоянии, что неизвестно даже, что следует искать в произведении и на какие элементы надо стремиться его разложить.

Очевидно, в основе поэтики должно лежать представление о художественном произведении как о том, что производит эффект. Тогда, по-видимому, в нем надо искать усиление и разлагать его на такие элементы, относительно которых можно было бы показать, что именно из них строится усиление.

**5.2.** Истолкование художественного эффекта как основанного на усилении представляется перспективным, в частности, потому, что объясняет его на таком абстрактном уровне, на котором уничтожается пропасть между формой и содержанием. Усиление — это одновременно и способ, и результат.

## Deus ex machina

...развязка фабулы должна вытекать из самой фабулы, а не так, как в «Медее», — посредством машины...

*Аристотель. Поэтика, гл. 15*

Настоящую заметку следует рассматривать как небольшую серию иллюстраций к идее усиления в искусстве, состоящей вкратце в том, что

«произведение искусства строится из кусочков действительности как сложный, многоступенчатый усилитель, действие которого разворачивается в сознании читателя... Автоматизм нашего воображения используется художником как огромный резервуар умственной энергии и позволяет ему доставлять наши мысли и чувства в заранее намеченные пункты того маршрута, который мы называем сюжетом вещи»<sup>1</sup>.

По Аристотелю, фабула может развиваться либо естественно, сама по себе, либо с помощью машины, причем последнее (*deus ex machina!*) — нежелательно. Мы же хотим представлять себе всякое художественное произведение как своего рода машину, обрабатывающую сознание читателя, — машину, на первый взгляд, лишь в переносном смысле, но в действительности, по-видимому, и во вполне серьезном, кибернетическом смысле — как особого рода преобразователь и т. д. Одним из аргументов в пользу тезиса о том, что всякое художественное построение — фабула, развязка, сцена — само по себе и есть машина, может служить обилие сюжетов, двигающихся и разрешающихся с помощью машин в буквальном смысле этого слова. Происходит «обнажение приема». Роль «машины сюжета» берет на себя настоящая машина. Художественный механизм выступает в чистом виде, он как бы кристаллизуется и обретает форму реальной конструкции из железных деталей, колес и т. п. Таким образом, развязка фабулы может вытекать, как

того требовал Аристотель, из самой фабулы и в то же время осуществляться «посредством машины», лишь бы эта машина была получше «вделана» в сюжет.

## 1. Физические машины

В рассказе Д. Г. Лоренса «The Lovely Lady» эгоистичная и ревнивая молодящаяся женщина держит в своих руках безвольного сына и препятствует его браку с кузиной Сесилией, живущей вместе с ними в старом поместье. Днем мать любит отдыхать в саду. Однажды Сесилия ложится загорать на крыше и вдруг прямо у своего уха слышит таинственный голос... потом оказывается, что это шепот отдыхающей внизу матери, усиленный и искаженный водосточной трубой, начинающейся около рта матери и кончающейся большим раструбом в углу крыши рядом с головой Сесилии. Мать мысленно оправдывается перед другим своим сыном, который умер молодым, — из-за того, что она не дала ему жениться на любимой девушке, и эти мысли вслух становятся известными Сесилии. В дальнейшем в решающий момент Сесилия через ту же трубу загробным голосом от имени покойного сына диктует матери свою волю.

Здесь «машина», в данном случае водосточная труба в роли акустического прибора, является фактически основным средством развития действия и в то же время не только буквально «вмурована» в стену дома, где происходит это действие, но и в идейном плане согласована с общим настроением рассказа — заброшенное поместье, загадочная престарелая красавица, паразитирующая на душах своих детей, семейные тайны, смерти, странная психологическая война между персонажами и т. д.

Фабульная функция трубы (в первой половине рассказа) — выдача тайных мыслей одного человека другому. Здесь эта функция воплощена в гипертрофированно четком и мощном усилителе — акустическом рупоре. В других случаях та же функция может выполняться с гораздо меньшей степенью внешне очевидной механизированности: рупор может быть заменен просто отверстием в стене, затем может быть убрана и стена, — скажем, человек может случайно или нарочно подслушать разговор людей, которые его не знают и потому свободно разговаривают при нем. Обратим внимание, что в этом случае функции как стены, то есть того, что разделяет, так и отверстия, то есть того, что (при этом) соединяет, не

исчезают, а выполняются другими средствами сюжетной механики (разговаривающие его не знают — «стена», а он их знает — «отверстие»). Часто скрытые мысли человека внезапно становятся ясными его собеседнику благодаря каким-то косвенным признакам, освещаемым другими событиями, и т. д. и т. п.

Таким образом, градации материальной выраженности художественного механизма различны. Мы здесь стараемся приводить случаи максимальной его кристаллизации. При этом использование в произведении реальной машины вовсе не обязательно лучше, чем построение ее из человеческих отношений (часто наоборот), но оно показательно как крайнее проявление принципа.

В книге В. Нижнего «На уроках режиссуры С. Эйзенштейна» рассказывается, как Эйзенштейн разрабатывал со своими студентами мизансцену окружения французскими офицерами приглашенного ими в гости вождя гаитянских повстанцев Дессалина. «Работа» этой мизансцены построена на том, что кольцо, окружающее Дессалина, постепенно сжимаясь, выталкивает его сначала на стол, идущий через всю сцену к окну, а потом, не давая ему пробиться ни к одному из выходов, как бы гонит по столу и, наконец, выбрасывает в окно, благодаря чему он неожиданно спасается. В конце раздела о работе над Дессалином Нижний рассказывает о более ранних набросках этой мизансцены, показанных ему однажды Эйзенштейном:

«На первых листах Дессалин бежит из окружения, ухватившись за большое механическое опахало, на котором он перелетает через весь стол прямо на подоконник. Тут же детальный чертеж опахала и его устройства. Но почти на всю страницу сбоку надпись: „Экстравагантно!..“» (*Нижний 1958*, с. 113).

Эйзенштейн в конце концов заменяет это экстравагантное решение (имеющее бесчисленных двойников в авантюрных фильмах) другим, более органичным. Но что при этом происходит? — функции механического опахала передаются механизму развития действия (маневрам, столкновениям и передвижениям персонажей), так что в результате Дессалин описывает ту же самую траекторию!

Какие же черты «машины» делают ее столь удобным компонентом художественного построения? Машина имеет назначение, она делает обычно что-то одно, имеет свой постоянный «ход»<sup>2</sup>. Машина — это предмет, специально созданный для того, чтобы выполнять некоторое действие, соединять какие-то точки в пространстве человеческой деятельности. И то, что она делает, — она делает не-

укоснительно, автоматически. Поэтому роль машины в сюжете часто можно предвидеть. Ружье должно выстрелить. На автомобиле, поезде и т. п. можно уехать, бомба взрывается, колесо крутится и т. д.

В одном рассказе Джека Лондона («Diable, a Dog») долгое время с переменным успехом враждуют собака и человек. Однажды этот человек совершает какой-то проступок против других людей. Они собираются и судят его, хотят повесить и уже накидывают ему петлю на шею, но внезапно вынуждены все поспешить куда-то; они намереваются вернуться и довести суд до конца. Человек остается один с петлей на шее, и собака выбивает из-под его ног podporку.

Виселица казнит. Это один из огромного класса сюжетов со спусканием крючка. Спускание крючка, нажатие кнопки мощного механизма — это чистый случай усиления, типичное проявление эстетического эффекта машины.

В английском фильме «Жил-был мошенник» есть длинный эпизод, комически обнажающий эту трафаретную ситуацию: настоящая оргия нажимания целой клавиатуры кнопок — пальцем, ладонью, обеими руками, ногами, — приводящая к уничтожению целого города.

## 2. Социальные и языковые машины

Машины, приводимые в действие нажатием спускового крючка, — это лишь крайнее, закованное в металл выражение общего художественного принципа, часто проявляющегося и в менее материальной форме. Ближайшими родственниками машин физических являются «социальные машины», — всякого рода законы, правила, обычаи<sup>3</sup> и т. д., представляющие собой не менее однозначно действующие механизмы.

Параллелью к сюжету Дж. Лондона может служить финал фильма «Тереза Ракен» Марселя Карне (сценарий Шарля Спаака)<sup>4</sup>, где шантажист, чтобы обезопасить себя от нападения героев, предупреждает их, что в случае его смерти в прокуратуру поступит письмо с разоблачением их вины. Он гибнет случайной смертью, и его служанка выполняет данное ему обещание опустить письмо в почтовый ящик, если он не вернется в назначенный час.

Здесь спусковые крючки образуют целую цепь: смерть шантажиста приводит в исполнение его инструкцию служанке; от нее

с помощью механизма почты письмо попадает к прокурору, который запустит судебную машину, и т. д.

Функционально все это машины, срабатывающие так же, как виселица, когда из-под человека выбивают podporку. В них существенно то, что их части накрепко спаяны и автоматически передают действие в назначенном направлении до нужной точки. Попав на «вход» машины, предмет быстро и «с гарантией» доставляется на ее «выход».

В сфере языка такими машинами являются пословицы, цитаты, известные афоризмы, мифы и т. п., вообще фразеологические сочетания в широком смысле слова — готовые неизменяемые тексты, то есть такие языковые ситуации, где, сказав А, надо сказать и В.

«Однажды в юности, получив очередную книжку „Мира приключений“... я прочел в ней рассказ какого-то неизвестного русского писателя со следующим сюжетом... Инженер... конструирует „машину времени“, способную двигаться как в будущее, так и в прошлое. Однажды, когда занятый вычислениями, он находился в кабинете, его два сына проникли в мастерскую, где снаряд стоял уже в законченном виде... Услышав голоса, он бросается в мастерскую, но, увы, поздно: в мастерской пусто, нет ни машины, ни сыновей, улетевших с ней!.. Инженер в отчаянии. И вот начинается сооружение некоего магнита, который обладает силой, так сказать, вытягивания машины из пространств времени, где бы она ни находилась — в прошлом или будущем.

Слушайте, что придумал этот писатель. Многие годы инженер конструирует свой магнит. Вот он закончен... Инженер поворачивает рычаги и в страхе отступает: перед ним с грохотом рушится наземь римлянин: в бороде, в латах...

— Отец, — шепчет римлянин. Имя сына срывается с уст инженера...

— Это ты?

— Да, это я!

— А где же брат?

...И сын произносит:

— Отец, я был Ромулом.

Таким образом, действие магнита было той молнией, при разряде которой был, как известно, взят на небо великий Ромул — в свое время братоубийца» (*Олеша 1965, с. 230*).

Этот сюжет — крайний пример того, что мы стараемся проиллюстрировать. Почти все движение событий «механизировано», взято на себя машинами, — с момента, когда мальчики вскакивают

в машину времени, и до развязки. Машины не только транспортируют героев в прошлое и обратно, они подают их точно на «вход» «мифологической машины» — легенды о Ромуле и Реме, — а затем, подоспев к концу ее работы — смерти Ромула, аккуратно снимают (Олеша с восторгом отмечает эту безупречную пригнанность машин) его с «выхода» и доставляют назад — к отцу и читателям.

Действие языковой машины (легенды о Ромуле и Реме) предстает в этом сюжете в наиболее прямой и очевидной форме. Благодаря использованию фантастических машин времени дети изобретателя *становятся* героями цитируемой легенды. В более слабо выраженных разновидностях такого цитирования автор ограничивается так или иначе построенным *сравнением* своих героев и ситуаций с готовыми. Это типичная сфера всякого рода «театра в театре». Классические примеры — «мышеловка» в «Гамлете» и «пещерное действо» в «Иване Грозном» С. М. Эйзенштейна.

Очевидно, что использование машин может иметь и комическую функцию: при этом обычно прием основывается на том, что машина делает с героем что-то нежелательное, чего он, однако, не может остановить именно ввиду автоматичности действий машины; ср. хотя бы Чарли, попавшего в конвейер («Новые времена»), и многочисленные эпизоды подобного типа. Структурно тождественные эффекты в области языковых машин лежат в основе некоторых комических эффектов языка Зощенко и связаны с автоматичностью фразеологических сочетаний, которые как бы «провосят» говорящего дальше, чем нужно: «Неужели наука дает такую *курскую* (курсив наш. — А. Ж.) аномалию в своих законах?» («Научное явление»).

### 3. «Готовые предметы» («природные» и другие машины)

Легенда представляет собой *готовое* событие, цитата и пословица — *готовую* мысль, машина — *готовое* движение, преобразование. Это типичные усилители, кнопки, до которых нужно только дотянуться. Автор вставляет их в сюжет там, где ему надо «сопрячь далековатые» вещи: человек на расстоянии узнает тайные мысли другого, собака казнит человека и т. д. Воплощение некото-



рого трудного идейного задания в цельный, наглядный, знакомый и в то же время безусловно выполняющий это задание предмет и есть существо художественного мышления — мышления в образах; использование машины — лишь наиболее очевидное проявление этого принципа.

Поэтому в одном ряду с машинами стоит целое множество всякого рода готовых предметов, призванных «перекидывать мостики»<sup>5</sup> между «далековатыми» понятиями и ситуациями.

Большинство из них выполняют роль либо «машин силы», либо «машин информации». Первые дают выигрыш в силе, помогая сделать нечто на первый взгляд непосильное, — кнопки всякого рода, виселица в примере из Дж. Лондона, опахало у Эйзенштейна и т. д. Очень много среди них машин убийства — мощный гидравлический пресс в рассказе Конан Дойла «The Engineer's Thumb», специальная кровать-ловушка с бесшумно опускающимся и умерщвляющим спящего пологом в рассказе Уилки Коллинза «The Traveller's Story of a Terribly Strange Bed». В качестве машин силы могут использоваться и «готовые предметы» из мира природы: река, пропасть, хищные звери и т. д.

В фильме Бастера Китона «Наше гостеприимство» хозяева хотят убить гостя, но обычай гостеприимства запрещает делать это в доме. Поэтому в доме они с ним мило беседуют, а как только он переступает за порог, принимаются за стрельбу. Герой спасается от них верхом на коне, уплывает по реке, уезжает на паровозе, потом снова вбегает в дом, следует дружелюбный разговор, затем опять погоня и т. д.

Этот сюжет, в еще большей степени, чем приводимый Олшей, представляет собой как бы антологию машин разного рода (социальных — обычай гостеприимства; природных — река, конь; «собственно» машин — ружья, паровоз), выстроенных в целую «автоматическую линию», по которой передается действие.

«Машины информации» — это такие «готовые предметы», используемые в художественном построении, основной эффект которых — узнавание каких-либо сведений, указание неизвестной дороги и т. п. Такова роль водосточной трубы в рассказе Лоренса, шнура, по которому находит жертву змея в «Пестрой ленте» Конан Дойла, нити Ариадны, всяких подземных ходов, а также таких инструментов выведывания, как сцена «мышеловки» в «Гамлете» и т. д.

#### 4. «Волшебные» и смешанные машины

В сказочных сюжетах в качестве готовых машин и предметов охотно используются всякие чудесные силы, так сказать, «волшебные» машины. Ведь машина, усилитель нравятся не сами по себе.

«Действие усилителя создает иллюзию нарушения закона сохранения энергии, благодаря чему усиление и производит магическое впечатление. Именно магическое, так как всегда желанное человеку волшебство заключается как раз в том, чтобы, приложив небольшое количество чисто символических усилий, добиться чудесных результатов»<sup>6</sup>.

Мы говорили, что использование машины является как бы обнаженным воплощением художественного механизма; точно так же использование в сюжете всякого рода волшебных средств есть магический эффект, так сказать, в чистом виде (если в первом случае обнажению подвергается *machina*, то во втором — сам *deus!*). В сказках фигурируют такие волшебные машины силы, как сапоги-скороходы, ковры-самолеты, снадобья, превращающие в птиц, карликов или возвращающие жизнь, средства исполнения трех (или любых) желаний и т. п., а также машины информации: волшебные клубки ниток, зеркальца, вещие птицы или кони и др. животные. Таким образом, при отсутствии настоящих машин фантазия создает волшебные средства, удовлетворяющие потребности сюжета в готовых предметах-усилителях.

Возможны всякого рода гибридные образования: так, известная баскервильская собака из рассказа Конан Дойла — это «природная» машина (животное), усовершенствованная с помощью технического средства — фосфоресцирующей окраски. В научно-фантастических сюжетах машины наполовину реальны, наполовину волшебны. Волшебные машины часто соединяют черты машин-механизмов и «социальных» или «языковых» машин: магическое средство начинает или перестает действовать в результате выполнения или нарушения какого-нибудь конвенционального требования, часто языкового.

В сказке Гауфа о Калифе-аисте фигурирует следующий волшебный порошок. «Кто понюхает порошок из этой коробки и при этом произнесет „мутабор“, тот может превратиться в любого зверя, а также будет понимать язык зверей. Когда же он захочет снова принять челове-

ский облик, пусть поклонится трижды на восток и произнесет то же слово; однако, будучи превращенным, остерегись смеяться, иначе волшебное слово окончательно исчезнет у тебя из памяти и ты останешься зверем» (*Гауф 1958*, с. 8).

Как видим, здесь задаются очень разветвленные каноны поведения, а в качестве аппарата, следящего за их соблюдением, выступает не социальная машина принуждения, а некий магический порошок.

## 5. Универсальная сюжетная машина и машины кульминации

Самым заманчивым с точки зрения наших целей было бы привести пример такой машины, которая одна выполняла бы всю сюжетную работу. По всей вероятности, такого примера найти не удастся, так как это была бы машина, полностью заменяющая и тем самым отменяющая художественное произведение, — ее не надо было бы описывать, а следовало бы построить и пользоваться ей. Такие «художественные» машины существуют: в механическом варианте это — карусели, колеса смеха, мертвые петли и другие аттракционы, где человеку предоставляется возможность описать некоторый полный круг с, так сказать, завязкой, кульминацией и развязкой, а также лабиринты и подобные им аттракционы *маршрутов*. Наиболее законченным из последних является, наверно, целое путешествие в луна-парке с горы на санях (или в иной повозке) по готовому маршруту, проходящему мимо разнообразных ландшафтов, сцен и видов (ср. также Диснейленд).

Параллелью к социальным, основанным на конвенции, машинам будут, очевидно, игры типа лото, «Кто скорее?».

Виктор Шкловский уже писал, что сюжетная конструкция похожа «на игру „Старайся вверх“ или „Гусек“, которая производится таким образом: бросаются кости, сообразно выпавшему числу очков занимает место на карте, при выбрасывании определенного номера можно быстро подняться вверх или опуститься. Вот такой построенный лабиринт представляет из себя авантюрный роман. На это сходство обращали внимание сами творцы авантюрного романа, и у Жюль Верна в его „Завещании чудака“ различные случайности и приключения героев мотивируются тем, что они должны ехать туда, куда укажут им

выброшенные кости, причем карта Северо-Американских Штатов разделена на квадраты и представляет собой доску игры, а герои представляются не чем иным, как фигурами...» (Шкловский 1929, с. 48).

Однако вернемся назад. Так как, по-видимому, не удастся указать пример единой машины, обеспечивающей все движение сюжета, мы ограничимся некоторым существенным приближением к этому. «Зерном» сюжета небольшого произведения, скажем новеллы, является его кульминация; можно считать, что сюжет в принципе «свертывается» к этому кульминационному пункту. Кульминация представляет собой обычно некое поворотное сцепление событий, так что движение идет сначала в одну сторону (например, в «худшую»), а в высшей точке этого движения оказывается, что тем самым обеспечен противоположный исход — какая-то скрытая машина производит эффектный поворот событий. Так вот, такие машины кульминации, осуществляющие поворот движения, могли бы считаться представителями сюжетного механизма в целом. В самом четком выражении это, конечно, всякого рода вращающиеся устройства, колеса в широком смысле слова.

В фильме «Парижские тайны» герой оказывается в заливаемой водой части мельницы и пытается выбраться оттуда, приведя в движение мельничное колесо. В момент, когда герой находится под водой в нижней точке колеса, оно останавливается, грозя ему гибелью, но затем проходит эту мертвую точку и выносит его наверх.

Мотив поворота естественно связан с колесом, вращающимся механизмом (ср. то, что говорилось выше о каруселях, колесах смеха и других круговых аттракционах). Наконец, можно привести пример и целого художественного построения, так сказать, натянутого на колесо — колесо Фортуны.

На средневековой иллюстрации к стихотворению «Fortunae plango vulnera» из сборника *Carmina Burana*, известного, в частности, по музыке Карла Орфа, изображено колесо Фортуны, представляющее сразу весь круг человеческой карьеры: человек поднимается вверх, надпись *regnabo*; он же в верхней точке колеса — *regno*; спускающийся — *regnavi*; под колесом — *sum sine regno*<sup>7</sup>.

Так же как и в других случаях, возможно менее обнаженное проведение принципа: в роли поворотного механизма часто выступают такие готовые предметы, как скала с подъемом и внезапным обрывом, крыша, у которой за гребешком следует скат, или целые сложные построения, где поворот обеспечивается, скажем, сочета-

нием психологических мотивировок и работы каких-нибудь готовых предметов; так, в приводившемся выше эпизоде из лекций Эйзенштейна (в обоих вариантах) Дессалин отступает под натиском окружающих его французов, но, угрожая ему, они загоняют его на стол (вариант — опахало) — «готовый предмет», ведущий к окну и дальше на свободу.

\* \* \*

Мы попытались на крайних, предельных примерах проиллюстрировать представление о художественном механизме или факте как о некотором очевидном предмете, эффективно реализующем нужную сумму заданий, или функций<sup>8</sup>.

В более общем плане эта мысль, высказанная в цитируемой статье «Об усилении», соотносится с рассмотрением сюжета, ситуаций и персонажей сказки или новеллы как наборов и пересечений постоянных функций (В. Б. Шкловский<sup>9</sup>, В. Я. Пропп<sup>10</sup>); со взглядами Ю. Н. Тынянова на лексические функции стихового слова (*Тынянов 1924*); с учением С. М. Эйзенштейна о сознательном художественном воплощении заданной темы<sup>11</sup>; с идеями Леви-Стросса о сложном строении «составляющих» художественного текста, а также с музыкально-теоретическими работами Л. А. Мазеля, исходящими из последовательно функционального представления о системе выразительных средств музыкального произведения (см.: *Мазель 1965*, *Мазель 1964*).

Особо следует указать на связь настоящей заметки с в основном пока что не опубликованной работой Ю. К. Щеглова над моделью новелл Конан Дойла, знакомству с идеей и фрагментами которой автор многим обязан (см.: *Щеглов 1962*)<sup>12</sup>.

## **Сомалийский рассказ «Испытание прорицателя» (Опыт порождающего описания)**

Несмотря на несомненный прогресс, достигнутый за последние 10–15 лет в создании сомалийской письменной культуры<sup>1</sup>, сомали остается по преимуществу устным языком. Общий объем записанных произведений устного творчества невелик. Это относится как к поэзии, отличающейся изысканностью и возвышенностью стиля, так и к прозаическому фольклору, состоящему в основном из небольших рассказов-анекдотов. Среди этих образцов прозы несколько особняком стоит рассказ «Испытание прорицателя»<sup>2</sup> — самый длинный и, пожалуй, самый интересный<sup>3</sup>. Явно принадлежит к ним по внешним признакам (в основном проза, разговорный язык, наличие фабулы), «Испытание прорицателя» выделяется значительностью темы, разрешение которой оставляет глубокое впечатление. В трех местах прозаическое повествование прерывается вставными стихотворными «номерами»<sup>4</sup>. Все это позволяет рассматривать «Испытание прорицателя» как своеобразное явление сомалийской «высокой» прозы, занимающее некое центральное положение между поэмами и сказками. Этому рассказу и посвящена статья. В первой ее части описывается его сюжетно-тематическая структура, во второй — на примере одного из вставных стихотворений — излагаются некоторые сведения о сомалийской поэзии и соображения о возможностях ее перевода на русский язык.

### **I**

#### **1. Объект и задачи описания**

Сюжет «Испытания прорицателя» вкратце сводится к следующему.

Вождь зовет знаменитого прорицателя и велит ему под страхом смерти предсказать, что ожидает племя в будущем году. Прорицатель

пытается гадать на четках, но искусство изменяет ему. Он удаляется от людей, продолжает гадание, но безуспешно.

Вдруг с ним заговаривает змея, они обмениваются клятвой дружбы, змея сообщает ему (в стихах) искомое предсказание в обмен на обещание поделиться наградой. Прорицатель идет к вождю и передает ему пророчество: надвигается военный год. Племя заранее готовится к войне и выходит из нее победителем. Вождь награждает прорицателя скотом, но тот, вместо того чтобы поделиться со змеей, пытается убить ее. Змея ускользает.

Снова вождь требует предсказания. Прорицатель опять обращается к змее, которая прощает его и предсказывает засуху. Прорицатель идет к вождю, племя заблаговременно готовится к засухе, и ему удается выжить. Вождь снова награждает прорицателя, но тот опять уклоняется от отдачи долга змее.

В третий раз вождь хочет знать, что произойдет. Прорицатель отправляется к змее и возвращается с предсказанием дождя. Племя успевает приготовить резервуары для воды и в полной мере воспользоваться щедростью природы. Все сыты и довольны. На этот раз прорицатель пригоняет к змее весь полученный скот, просит прощения за прошлое и, признавая за змеей высшую мудрость, спрашивает ее об устройстве мира и жизни в нем. Змея отказывается от даров и дружбы прорицателя и говорит:

«Мир есть, а жизни никакой отдельной нет. Так называемая жизнь во всем повторяет устройство мира. Когда наступает время вражды, все люди друг другу враги, и даже ты в тот военный год поднял на меня меч. Когда наступает голодное время, каждый жалеет для другого кусок хлеба, вот и ты обманул меня со скотом. Когда же наступает пора процветания, никто никому ни в чем не отказывает, вот и ты пришел ко мне со всем, что получил. И так всякий раз, что тебе время приказывало, то ты и делал».

Каково же непосредственное впечатление от рассказа? Кульминацией здесь является, конечно, заключительный монолог змеи, которая прямо формулирует сокровенный смысл рассказа, по-новому освещая утомительные перипетии взаимоотношений между героями. Это новое осмысление неожиданно, но в то же время хорошо подготовлено, так что в этом месте читатель переживает некоторое потрясение, шок от внезапного постижения смысла жизни, какой она предстает в рассказе. У него готов вырваться возглас: «Так вот оно что! Как верно!» Чем же достигается этот эффект? Ответить на этот вопрос — значит показать для хода рассказа в целом и каждого эпизода и элемента в отдельности, как они «работа-

ют» на его идею, донося ее до читателя на гребне вызываемого им эстетического переживания. Иначе говоря, нужно выявить функции всех компонентов рассказа в выражении и впечатляющем проведении его основной мысли (темы), показать, почему закономерно и удачно именно такое ее воплощение.

По нашему мнению, последовательное выполнение этой задачи приводит к «порождающему» описанию произведения, то есть к демонстрации выведения его текста из темы в соответствии с принципами художественной выразительности<sup>5</sup>. Такой подход, являющийся, быть может, лишь более четкой («кибернетической») переформулировкой идей Л. С. Выготского, С. М. Эйзенштейна и Л. А. Мазеля, направлен на решение этой вполне традиционной для литературоведения задачи. Обращение же к принципу порождения имеет целью вовсе не замену писателя машиной, а выработку более строгого, адекватного своему сложному объекту и в то же время наглядного способа описания художественных произведений.

В следующем ниже изложении в п. 2 дается пробная «читательская» формулировка темы рассказа, а в п. 3–5 выписывается последовательность операций, развертывающих эту исходную («художественную») формулировку в известный нам сюжет путем применения к ней приемов выразительности. Предпринимаемая таким образом попытка шаг за шагом проследить за «сочинением» всех «находок» сюжета, мысленно ставя себя на место автора, может создать у читателя впечатление ненужной скрупулезности. На самом деле это не так: здесь как раз не всегда хватает настоящей строгости. Но мы надеемся, что даже такой приблизительный опыт «замедленной съемки» воображаемого процесса порождения может оказаться полезным для формирования более четких представлений о строении художественных произведений.

## 2. Тема

Обычно работа исследователя начинается с интуитивного нащупывания, «угадывания» темы произведения. Наша задача облегчается тем, что рассматриваемый рассказ содержит прямую формулировку его основной мысли. Действительно, в заключительных словах змеи суть рассказа схвачена достаточно точно: *жизнь по-*



*вторяет устройство мира*, поступки людей не свободны, а определяются роком, высшей волей. Это как будто близко к теме мифа об Эдипе<sup>6</sup>. Но в «Испытании прорицателя» конфликт не строится на столкновении двух концепций причинности, как в Эдипе (роковая неизбежность или свобода воли?). Видимо, не случайно сказано, что *жизнь повторяет устройство мира* (а не, скажем, *определяется* им): поступки прорицателя, связанные с общим ходом явлений, именно *подобны* ему, а не *вызваны* им. В рассказе нет и намек на то, что прорицатель *потому* напал на змею, что была война и он привык к битвам, или *потому* пожадничал со скотом, что была засуха и он нуждался, или, наконец, *потому* расщедрился, что у него появился излишек, а кругом он видел щедрость. Лишь в финале мы узнаем, что внутри каждой из этих трех пар событий имеется связь. Но это не каузальная связь в цепочке взаимодействий, причин и следствий, а именно подобие, то есть связь, основанная не на воздействии одного предмета на другой, а на некоем мистическом сродстве предметов<sup>7</sup>.

Встав на точку зрения одного из персонажей (в данном случае змеи), мы потеряли из виду его самого и упустили существенный аспект темы. Действительно, выражаемая в рассказе идея подается не просто как верная мысль и даже не просто как неожиданная верная мысль, а как крайняя степень неожиданной и глубокой истины — как *откровение*. Итак, тема рассказа — откровение о том, что жизнь людей не самостоятельна, а связана с устройством мира, причем эта связь является не причинно-следственной, а имеет характер неизменного мистического подобия жизни устройству мира; или, короче:

*Откровение: жизнь подобна устройству мира.*

### 3. От темы к наброску сюжета

**3.1.** На первом шаге порождения естественно определять самые общие контуры художественного произведения. Можно, конечно, считать, что они получаются путем применения к теме произвольных приемов. Нельзя ли, однако, обнаружить связь между содержанием темы и приемами, выбираемыми для ее выражения? Очевидно, это увеличило бы объясняющую силу порождающих описаний.

Поучительные опыты «вычитывания» приемов из темы, подлежащей воплощению, есть в работах С. М. Эйзенштейна. Правда, у него такой операции подвергаются достаточно развитые тематические задания, своего рода «художественные полуфабрикаты». Зачитав студентам описание одного исторического эпизода, он переходит к формированию из этого материала наиболее выразительного построения:

«Вначале Дессалина окружают французы, перемычка между ними и Дессалином — священник. Дальше же, когда служанка связывает народ с Дессалином, французы сами могут оказаться окруженными неграми, всей колонией... В самом эпизоде заложен момент „патетического“ построения — ход событий нарастает до какого-то взрыва и после него переходит в противоположный ход, но расширенного диапазона»<sup>8</sup>.

**3.2.** Попытаемся аналогичным образом выбрать приемы, адекватные элементам темы *откровение: жизнь подобна устройству мира*. В качестве элементов, обладающих способностью к «формообразованию», выделим следующие три: (1) мотив *подобия*; (2) характер *вечного закона*, придаваемый содержанию откровения; (3) мотив *откровения*.

(1) Мотив *подобия* одних явлений другим наводит на мысль об уподоблениях, сравнениях, пропорциях (прием согласования). На «метафорический» принцип построения ориентируют и высказанные выше соображения о статическом («монадном») характере выражаемого мироощущения, о внимании к «мистическим» связям по сходству, а не каузальным связям по смежности.

(2) Тезис, который предполагается утвердить в качестве мирового *закона*, естественно развернуть в ряд картин или положений, иллюстрирующих его универсальную применимость. Как же это сделать?

«Каким образом этот сам по себе тривиальный тезис (всепроницающее действие закона времени. — А. Ж.) развертывается в художественный образ и приобретает убедительность и силу?» — задает вопрос Ю. К. Щеглов и тут же показывает, что прием состоит в принципе «выборки» примеров, иллюстрирующих тему («1. Бык привыкает к ярму — лошадь к узде — лев утрачивает ярость — слон начинает по-виноваться хозяину... 2. Плоды становятся сладкими — виноград наполняется соком — в колосе вызревают зерна... 3. Стачиваются зубец плуга, камень, алмаз... 4. Утихают гнев и горе»): предметы берутся из

разных областей действительности, которые подобраны так, что «взаимно дополняют друг друга и в совокупности дают довольно широкую и законченную картину мира», а сами «предметы... являют собой картину различных и порой противоположных свойств... и равномерно рассеяны внутри каждой соответствующей сферы» (*Щеглов 1967*, с. 173–174).

Риторическая необходимость разнообразить материал, иллюстрирующий исходный тезис, и содержательное требование продемонстрировать его всеобщность приводят к одному и тому же — применению приема проведения темы через разное и даже противоположное.

Оба эти соображения находим у С. М. Эйзенштейна, который показывает, как Пушкин избегает «монотонности» в примерах, иллюстрирующих всемогущество золота (монолог скупого рыцаря).

Груда золота сравнивается с холмом, насыпанным, чтобы «царь мог с вышины с весельем озирать...». В следующих далее четырех примерах Пушкин «делает „разверстку“ перечисления по двум разным измерениям... Одни эпизоды будут слагать образ носителя могущества. Другие — образ его подножия — золотого холма». Противопоставляются и компоненты каждого из этих образов: «Праздник добродетели и бессонного труда и „окровавленное злодейство“. Беспомощность бессильной вдовы и преступная активность плута Тибо». В заключение «все слезы, кровь и пот, пролитые за все, что здесь хранится», сравниваются с потоком. И опять Пушкин «выбирает... крайние противоположности. „Гора“ и „воды“ — это классическая пара противостоящих противоположностей. В китайской живописи термин „ландшафт“ дословно означает „картина гор и воды“» (*Эйзенштейн 1964–1971*, т. 3, с. 123–125).

Покажем, что в этих примерах нет ничего уникального и речь идет о часто применяемом приеме выразительности.

Гляжу ль на дуб уединенный,  
Я мыслю: патриарх лесов  
Переживет мой век забвенный,  
Как пережил он век отцов.

Младенца ль милого ласкаю,  
Уже я думаю: прости!  
Тебе я место уступаю,  
Мне время тлеть, тебе цвести!

Здесь дуб и младенец сходны в том, что переживут автора стихотворения (тема — смерть). Но в остальном они различны, даже противоположны: дуб — часть природы, младенец — человек, дуб выше и старше автора, он годится ему в отцы и деды, младенец меньше, моложе, он относится к потомству. Противопоставление делается более изощренным благодаря «взаимоотражению» двух образов: о дереве говорится, как о человеке, — «патриарх лесов», а о людях, как о дереве (материале или растении), — «тлеть», «цвети». В живописи подобный эффект при изображении соседних предметов называется рефлексом; в целом это проявление принципа совмещения. В заключительной строфе резюмируется роль этих двух образов как представителей мироздания в целом (= «младая жизнь» + «равнодушная природа»).

Итак, художественное доказательство исходного тезиса в качестве всеобщего закона дает приемы конкретизации, повторения и проведения через разное и противоположное.

(3) Теперь посмотрим, к какому типу художественного построения тяготеет элемент *откровение*. Что такое «откровение»? По-видимому, это некоторая истина, сначала скрытая от глаз людей и вдруг (обычно при посредстве божественного озарения) становящаяся им известной и очевидной. Иначе говоря, «откровение» — это частный случай узнавания — сюжетного построения, основанного на приеме заранее подготовленного внезапного поворота от одного положения или хода событий к другому, противоположному. Этот прием, возможность применения которого заложена в элементе *откровение*, позволяет достичь особенно высокой степени напряжения, неожиданности и даже пафоса (ср. п. 3.1).

Итак, развертывание и подчеркивание элемента *откровение* дают:

*Внезапный поворот к постижению идеи, что жизнь подобна устройству мира.*

**3.3.** Сведем воедино результаты «вычитывания» приемов из трех рассмотренных элементов темы (*подобие, всеобщность, откровение*):

*Сюжет с внезапным поворотом к откровению — пропорции: жизнь подобна устройству мира, — конкретизируемой с повторением и проведением через разное и противоположное.*

**3.4.** Полученный таким образом общий композиционный план порождаемого произведения ставит очередные задачи: (1) чтобы применить к теме прием внезапного поворота, надо сформулировать противоположную ей антитему — их совмещение и будет основой контрастного развития сюжета; (2) надо найти средства для выражения антитемы; (3) надо разрешить противоречие между статическим характером данной темы и динамическим характером сюжетного развития.

**3.5.** Сформулируем утверждение, противоположное откровению змеи («Мир есть, а жизни никакой отдельной нет. Так называемая жизнь во всем повторяет устройство мира»). Очевидно, таковым будет тезис: «Есть отдельная жизнь, а никакого устройства мира нет». Таким образом, одной из задач построения рассказа должно стать изображение «отдельной», так сказать, «сырой» жизни — жизни самой по себе, не воплощающей никакой высшей идеи или устройства мира.

Еще один аспект темы — «монадный», статический характер представлений о мире и жизни в нем, акцент на внутреннем сродстве явлений. Как противоположность этому выступает динамическое, например сюжетное, фабульное начало, внимание к взаимодействию персонажей и причинно-следственным связям. Но поскольку причинность рассматривается не как воплощение мирового закона, а как проявление призрачной внешней стороны жизни, то эти связи надо сделать по возможности частными, недолговечными и «бестолковыми».

Наконец, предстоит обеспечить «непрочитываемость» будущего откровения (растворенного в событиях, но до поры до времени скрытого от понимания простых смертных) — путем полного, хотя и незаметного, совмещения «сырой» жизни с прописью закона.

Итак:

*антитема («сырая», «отдельная» жизнь, временные динамические фабульные связи) vs. собственно тема (вечный, статический закон, поэтическое «монадное» устройство мира).*

**3.6.** Теперь противоречие между статичностью мотива *подобия* и динамичностью сюжета предстает в новом свете — как антитеза, в которую разворачивается тема и которая должна быть не устранена или сглажена, а подчеркнута, чтобы затем ее полюсы эффект-

но совместились в едином новеллистическом сюжете. Фабульное начало и станет носителем антитемы рассказа: поворот от антитемы к теме будет переходом от фабульного изложения к медитативно-созерцательному, поворотом не в фабуле, а от фабулы к нефабульной, «лирической» картине мира<sup>9</sup>. Впрочем, подобный парадокс формы, преодолевающей сопротивление «неподходящего» материала, Л. С. Выготский считал законом искусства<sup>10</sup>. Отметим, что такое распределение выразительных средств относительно выражаемых элементов темы (собственно тема: поэтические пропорции; антитема: фабульные мотивы) и их оригинальное совмещение — существенная особенность рассматриваемого рассказа, которая может быть признана ценным «художественным открытием»<sup>11</sup>. Итак, будем строить

*сюжет с внезапным поворотом от бестолковой «сырой» жизни, с частными, временными связями, к откровению о пропорциях между жизнью и устройством мира, даваемых с повторением и проведением через разное и противоположное.*

#### 4. Конкретизация сюжета

Намеченный контур сюжета должен быть развернут в конкретные ситуации и взаимоотношения персонажей.

**4.1. Конкретизация собственно темы.** Пропорция *жизнь подобна устройству мира* может принять более конкретный вид: *любые проявления жизни, например поступки людей, подобны проявлениям мира, например божественным*, а с троекратным повторением: *поступок 1 подобен явлению 1, поступок 2 подобен явлению 2, поступок 3 подобен явлению 3*. Далее, как мы помним, ко всем поступкам и явлениям должен быть применен прием проведения через разное (то есть «равномерного рассеяния»). Для *божественных явлений* этот прием может дать, в частности, тот набор, который представлен в рассказе.

Действительно, какие ситуации выступают в роли *божественных явлений 1, 2 и 3? Война, засуха и дождь*. Первое из них противопоставлено двум остальным, как человеческое — природному (то есть, в сущности, так же, как «младая жизнь» — «равнодушной природе»). В этом качестве *стихии (дождь и засуха) и война* дополняют друг друга и призваны исчерпывать мир в целом. Внутри

явлений природы противоположность выражена еще более резко: *дождь* противопоставляется *засухе* как влажное — сухому, щедрое — скупому, жизнь — смерти. Кроме того, *война* и *засуха* вместе противоположны *дождю*, как губительные бедствия благотворному изобилию.

А каким образом осуществлен принцип проведения идеи через максимально разные конкретные положения на другом конце формулы (в конкретизации *поступков*)? *Удар мечом, неотдача долга, отдача с лихвой*. Первые два действия противопоставлены последнему как нарушение договора его выполнению, а первое и третье второму — как активные поступки (*агрессивность, щедрость*) — уклончивому (*скуности*). Все три действия образуют равномерную гамму перехода от активно злого к активно доброму поведению прорицателя по отношению к змее, создавая ощущение, что представлен весь круг возможных поступков (эффект, подобный тому, который мы наблюдали выше в примерах из произведений Овидия и Пушкина).

Порождение только что проанализированной конструкции можно представить себе так:

(1) для каждого из членов пропорции надо подобрать конкретные примеры (прием конкретизации): *поступки* → *напал, защитил, украл, пожадничал, одарил, полюбил, предал...*; *явления* → *война, пахота, землетрясение, затмение...*;

(2) следует произвести «разверстку» этих примеров по разным измерениям (прием проведения через разное): *поступки* → хорошие (*защитил, одарил*) — плохие (*напал, украл, предал*); активные (*напал, украл*) — пассивные (*пожадничал, предал*); насильственные (*напал, защитил*) — ненасильственные (*украл, предал, полюбил*) и т. п.; *явления* → природные (*засуха, наводнение, дождь*) — общественные (*война, пахота, празднество*); верх (*дождь, затмение, извержение*) — низ (*землетрясение, пахота*); земля (*пахота, землетрясение*) — вода (*дождь, наводнение*) — горы (*извержение*) — небо (*затмение, дождь*); хорошие (*пахота, дождь*) — плохие (*землетрясение, извержение*) и т. д.

(3) выбрав из рядов *поступков* и *явлений* примеры, имеющие общее измерение (прием согласования): хорошие (*дождь, одарил, защитил...*) — плохие (*напал, пожадничал, предал, землетрясение...*), нужно оставить из них те, которые оптимально противопоставлены

друг другу по остальным измерениям. Это и будут как раз те мотивы, которые фигурируют в рассказе.

Проведение формулы *поступки подобны явлениям* через разные ситуации, вводимые в повествование, этим не ограничивается. При дальнейшей конкретизации сюжета она прочерчивается и внутри каждого из *явлений*. Собственно, два из них (*засуха* и *дождь*) и выбраны так, что оказываются благодатным материалом для иллюстрации данной идеи. Это явления природы, с которыми тесно связана жизнь племени. В стихотворных пророчествах заложенные в материале возможности последовательно используются: описание в обоих случаях переходит от неодушевленной природы («обдирающая землю засуха» / «небо вернет тучи... расколется молнией») к растениям («деревья, травы и кусты высохнут» / «трава снова появится в степи») и животным («только сильные верблюды и черные козы выживут» / «у выжившего скота вымя набухнет молоком») и, наконец, к людям («из людей же лишь самые трудолюбивые смогут пережить засуху» / «утолив голод, он будет есть ради удовольствия»).

В отличие от *засухи* и *дождя* — стихийных («божественных») явлений, влияющих на жизнь человека, *война* сама относится к сфере человеческой деятельности и как будто неудобна для развертывания темы *поступки* vs. *явления*. Однако в стихотворном пророчестве (см. ниже ч. II) эта мысль все-таки проведена, что свидетельствует о большом искусстве его автора. Как же это сделано?

В пророчестве говорится не просто о войне или нападениях племен друг на друга — до этого дело доходит только во второй половине стихотворения. Начинается же оно с разговора о «времени дьявольских злодейств и восьмилетнего срока Иблиса», который предвещает «жен, надевающих траур», «воинов, трупы которых клюют птицы» и т. д. Другими словами, *война* представлена не как дело рук людей и форма их поведения, а как мировой закон, причем этот закон, в свою очередь, отражает «волю Иблиса» (в полном согласии со словами змеи: «Бог создал мир со всеми превратностями, они и управляют жизнью людей»). Лишь затем от «времени войны» пророчество переходит к ее конкретным проявлениям («мужчины шумные приготовления сделали к войне... коней откормленных оседлали к налету... скоро дикой ордой... они налетят»).

Как видим, во всех трех случаях *явления* расщеплены на *проявления устройства мира* и *проявления жизни*: *засуха* → *скудость природы* + *голод племени*; *дождь* → *щедрость природы* + *довольство людей*; *война* → *время войны* + *военные действия*, причем между ними соблюдается та же пропорция подобия, что и между *поступками* и *явлениями* в целом.



Картина каждого из явлений (*война, засуха, дождь*) дается дважды — как предсказание, а затем как описание происходящего. «Монотонность» повторения преодолевается противопоставлением *пророчества — событиям*, как (1) стихов — прозе и (2) мыслимого — реальному (что педалируется фабульным интересом: «отдаст — не отдаст?», «сбудется — не сбудется?»).

Вся эта многоступенчатая система сравнений, пропорций и повторений создает поэтическую стихию, избранную в качестве образа темы *подобия*.

**4.2. Конкретизация антитемы.** При выражении антитемы решено было использовать фабульное построение. Возьмем обычную фабульную схему, например, *герой совершает какие-то ошибочные поступки, затем исправляется* (ср. русскую сказку «Гуси-лебеди», где *девочка сначала заносчива с печкой, яблоней и рекой и не получает от них помощи, а потом меняет свое поведение, и они спасают ее и брата от гусей*). Как придать такой фабуле характер «бестолковой», «сырой» жизни? «Подорвем» ее причинную осмысленность, лишив перемену в поведении необходимой связи с обстоятельствами (так и сделано в рассказе: змея игнорирует проступки прорицателя и без дальних слов соглашается ему помочь, а потом отмахивается от, казалось бы, долгожданных даров)<sup>12</sup>.

**4.3. Совмещение собственно темы и антитемы.** Одним из требований внезапного поворота является совмещение основных проявлений темы и антитемы в единой цепи событий. Это значит, что конкретизацией антитемы будут служить те самые мотивы, в которые развернулась тема. Но теперь эти мотивы, связанные друг с другом по сходству, надо связать и по смежности, «выстроить» в фабулу, например отведя им роль поступков, совершаемых героем. Совместим *агрессивность и скупость с ошибочными поступками* героя, а *щедрость — с правильным поступком*: пусть он, *ошибаясь, проявляет грубость и скупость, а исправившись — щедрость*, и делает это, *соответственно, во время войны, засухи и дождя*. Далее, совмещение *откровения с событием, обеспечивающим внезапный поворот*, даст *откровение в роли развязки*.

Итак, на данном этапе порождения имеем:

*сюжет с внезапным поворотом от истории героя, который в связи с войной и засухой совершает неправильные поступки (на-*

*падает, жадничает), а затем, исправившись в связи с дождем, проявляет щедрость, — к откровению о том, что важно другое: все человеческие проявления (агрессивность, скупость, щедрость) подобны божественным (войне, засухе, дождю).*

## 5. Обеспечение внезапности поворота

**5.1.** Чтобы поворот от незнания к знанию, от «слепоты» к «прозрению» был не только неожиданным, но и хорошо подготовленным, изложение фабулы должно, включая весь материал и даже самый «рисунок» будущего откровения, в то же время скрывать его от глаз читателя. Если в конце окажется, что *поступки 1, 2 и 3 подобны, соответственно, явлениям 1, 2 и 3*, то в фабульном изложении они должны предстать максимально непохожими на них. Здесь вновь вступает в свои права принцип проведения одного через разное. Но до сих пор речь шла о «бесхитростном» приеме, позволяющем читателю с самого начала сознательно наслаждаться ощущением одинакового в различном (*со временем бык привыкает к ярму, а лев утрачивает ярость; поэта переживут дуб и младенец; мировые явления — война, засуха и дождь и т. п.*). Теперь различие сходных вещей надо довести не просто до противоположности, а до неузнаваемости, чтобы узнавание было тем поразительнее.

Исходное противопоставление членов пропорции *жизнь/мир* было далее развито в антитезу *поступки одного человека / явления, затрагивающие судьбы целого народа и природы*. Но этого недостаточно. Поскольку задача обеспечения неузнаваемости — прежде всего композиционная, то решать ее естественно средствами композиции: скрывая сходство между членами антитезы путем их максимального разведения, удаления друг от друга в повествовательном пространстве рассказа. То есть надо найти готовый предмет<sup>13</sup>, который обеспечивал бы «непрочитаемость» нашей пропорции, делая ее члены композиционно несопоставимыми друг с другом. Таким «предметом» может быть распространенная композиционная схема — расчленение фабулы на две истории, внутреннюю и внешнюю, внезапно объединяемые в развязке. Нужный нам эффект основан здесь на том, что одна история оказывается как бы частью другой, а та, в свою очередь, лишь рамкой или условием изложения первой. Две истории становятся принципиально неравноправными, явлениями разного порядка, что затрудняет сопоставление и отождествление<sup>14</sup>.

В качестве конкретного мотива, реализующего расщепление фабулы на две части, может выступить любой вид *сообщения* (*песня, воспоминание, распоряжение, сон, письмо* и т. д.). Но в нашем наброске сюжета уже есть нечто подобное — мотив *откровения*; в одном ряду с откровением стоят такие вещи, как *предчувствие, предсказание* и т. д. Тогда согласование *героя фабулы* с мотивами *откровения* и *предсказания* и космическим размахом темы (наводящим на мысль о персонажах самого высокого ранга: божественных существах, царях и целых народах) даст фигуру *субъекта волшебных пророчеств* (в другом контексте мог бы быть *певец, писарь* и т. п.). Линию *поступков предсказателя* естественно совместить с *внешней историей*, а *божественные явления* (*войну, засуху и дождь*) как *объект предсказаний* — с *внутренней историей*.

*Поступки героя* (обрамляющая история) должны быть фабульно связаны с внутренней историей и в то же время по возможности отдалены от нее — по времени, месту и мотивировке действия<sup>15</sup>. В связи с этим и в согласовании с элементами *скудость/щедрость* и *правильные/неправильные* поступки из традиционного фабульного репертуара извлечем мотивы *договора, царского приказа* и *награды*; согласование с ними *предсказания* даст *предсказание, обусловленное договором, приказом и наградой*.

Далее *субъект предсказания* расщепим на *оракула* и *прорицателя*, которые и будут действующими лицами обрамляющей новеллы. *Договор, приказ* и *награда* будут играть роль дополнительных звеньев, придающих фабульной цепи большую гибкость и позволяющих максимально развести ее концы (*поступки* и *явления*): композиционному разведению (две истории) теперь вторит фабульное (две линии действия), временное (прорицатель общается со змеей после войны, то есть в мирное время, после засухи и т. п.) и пространственное (эти встречи происходят на «авансцене» рассказа — в далекой от территории племени пустынной местности).

5.2. Обратим внимание на эффект, достигаемый таким образом в подчеркивании мотива *откровения*. Сходство поступков прорицателя с мировыми событиями остается незамеченным до конца фабульного повествования; поэтому необходимо прямое указание на это сходство. Этим указанием и становится заключительная формулировка темы, которая тем самым предстает не каким-то получением, прилагаемым к рассказу, а развязкой сюжета, то есть долгожданным и необходимым откровением, проливающим свет на смысл рассказа и на устройство мира<sup>16</sup>.

5.3. Введение мотивов *договора, приказа и награды* позволяет полнее развить мотив «сырой» жизни и все *поступки и явления* повернуть к читателю их внешней, фабульной стороной, заняв его внимание такими вопросами, как: сумеет ли прорицатель сделать предсказание? выполнит ли он уговор? накажет ли его змея? помирятся ли они в конце? и т. п. Хотя описываются события из жизни целого народа и в них вовлечена сама Судьба («Я не змея, я Судьба», — говорит змея в конце), на первом плане оказывается, в сущности, обычный человек с его рядовыми нуждами (избежать наказания, получить награду, отдать — или не отдать — долг).

Но как провести идею *бестолковости и преходящести* в линии божественного и вещего оракула? Надо найти совмещение мотивов *оракул* и *пророчество* с указанными элементами антитемы.

(1) Сделаем *оракула* персонажем обрамляющей новеллы и свяжем его с *прорицателем* *имуущественными отношениями* (фабульными мотивами *договора* и *награды*).

(2) *Пророчества оракула* сделаем, при всей их правильности и значительности, *отдельными предсказаниями на один год*, касающимися содержания только одной (внутренней) новеллы, и притом *предсказаниями событий*, а не *истиной об устройстве мира*; проблематичность предсказаний используем для нагнетания фабульного интереса (сбудется — не сбудется?).

Таким образом мы получим противопоставление *предсказаний оракула* его *заключительному откровению* по признакам: (1) *частное/общее*; (2) *временное/вечное*; (3) *проблематичное/беспспорное* (в отличие от предсказаний, направленных вперед и еще ожидающих подтверждения, откровение направлено «назад», апеллирует к событиям рассказа и потому поражает читателя своей верностью).

Выпишем полученный план сюжета:

*Прорицатель по приказу и за награду договаривается о предсказаниях с оракулом, общаясь с ним в особом месте и в особое время. Предсказываются и последовательно наступают — в мире и в жизни людей — война, засуха и дождь. Награжденный прорицатель, соответственно, груб, скуп и щедр с оракулом. Тот открывает ему, что поступки людей (в частности, его собственные) повторяют мировые явления: жизнь подобна устройству мира.*

Дальнейшее порождение сюжета (выписанного в п. 1) мы опускаем. Переход же от сюжета к тексту рассказа является более или менее простой языковой операцией — сюжет излагается без особых красот, обычным языком сказок, правда прерываемым стихотворными пророчествами (см. ч. II). Поскольку речь идет о сюжетно-тематической стороне вопроса, уместно спросить: почему заключительное откровение змеи оставлено в прозе? Возможно, это решение случайно — стихотворные отрывки представляют собой не устоявшийся текст, а новейшую интерполяцию (см. примеч. 4).

## II

Сомалийская поэзия не знает рифмы и основана на аллитерационном принципе. Через все стихотворение проходит какой-нибудь один звук (обычно согласный; все гласные считаются за один звук и аллитерируют друг с другом). Это значит, что в стихотворении в каждой строке и в каждом полустихии (если строка разделена цезурой) по крайней мере одно слово начинается с данного звука. О сомалийских стихах так и говорят: стихотворение на *s* (на *d*, на *m* и т. д.). Аллитерирующими признаются только полные слова; частицы, превербы, местоимения и т. п. не «засчитываются».

Трудность проведения одного начального звука через все стихотворение или поэму (состоящие иногда из нескольких сот строк) требует от поэта владения богатым словарем, который в связи с этим охотно пополняется архаизмами, диалектизмами и новообразованиями.

«Аллитерация часто влечет поэта через цепь чисто акустических ассоциаций к неожиданным идеям и образам и, если он не владеет своим искусством в совершенстве, может увести его далеко от темы. По словам одного сомалийца... плохой поэт, пытаясь аллитерировать на *m*, потащит своих слушателей в утомительное и бессмысленное путешествие из Могадишо в Милан через Момбасу, Манчестер, Мадагаскар, Монровию и Москву» (*Анджеевский, Льюис 1964, с. 43*).

Основные жанры классической поэзии — *gabay*, *jiifto* и *geegaar*. Они исполняются без музыкального сопровождения, но имеют каждый свою мелодию. *Габай* и *джифто* отличаются серьезностью

темы и медленностью исполнения; длина — от 30 до 150 строк по 14–18 (габай) или 11–16 (джифто) слогов в каждой с обязательной цезурой где-то в середине строки. *Герар* короче, мелодия и исполнение его живее; в прошлом *герар* исполнялся на коне<sup>17</sup>. Длина строки — 6–8 слогов, цезура обычно отсутствует. Традиционная тематика — война, вызов на бой и т. п.

Именно в жанре *герара* написано предсказание змеи о войне. Оно короче двух последующих предсказаний и потому было выбрано в качестве иллюстрации. Ниже приводится сомалийский текст, подстрочник и пробный стихотворный перевод. В стихотворном переводе сохранен размер оригинала (свободный стих, длина строки — 6–8 слогов). Что касается передачи аллитераций, то, конечно, в каждой строке можно расположить по слову, начинающемуся на одну и ту же букву (например, *в* — первую букву в словах *время* и *война*; в оригинале — *s*, первая буква в слове *sabaanka* — ‘время’, открывающем стихотворение). Но эффект, в отличие от сомали, будет чисто интеллектуальным, и не только потому, что подобная традиция отсутствует в нашем стихосложении. В сомали в начале слова недопустимы сочетания даже двух согласных, так что в стихе каждое *s* оказывается перед гласным, никогда не ассимилируется и воспринимается ясно. В русском же начальное *в* часто встречается перед согласными, оглушается или заглушается.

Как компенсировать пропадающий эффект? Один из естественных способов — дать аллитерацию на *в*, но уже в традиционном европейском варианте, насытив строки звуком *в*, не обязательно в начальной позиции, но по возможности в сильной позиции, то есть перед гласными, особенно перед ударными. Именно этот путь был избран в предлагаемом опыте стихотворного перевода.

*Оригинал*

Sabaanka iman doona  
 Sifeeyee i degayso:  
 Waa mid saan'ado jaan leh  
 Oo siddeedguuro Ibleys ah  
 Oo sawjad weer hidanaysa  
 Iyo geesiyaal la sadqeeyay  
 Iyo soofka oo la da'aayo  
 Iyo soobir haadku gigaayo  
 Iyo saadinaaya beelayo.

Oo rag na saadaal dirireed  
lyo u samaysay 'olaad.  
Wannihii sawiroobay na  
U soofaysay dagaal  
Sengayaasha qataystay na  
U sitaa'ay rogaal.  
Sibraarkii qollojoobay na  
U siddaysay haraad.  
E haddaad seehan lahayd  
lyo haddaad suuli lahayd  
lyo haddaad seefta galka  
Uga saari lahayd ba  
'Tyoon baa guluf soogan  
Aad siigaduu ki'inaayo  
Ka subhaana 'allaysan  
Laisku saabinaaya.

*Буквальный перевод*

Время, которое придет,  
Я разглядел, слушай меня:  
Это время дьявольских злодейств  
И восьмилетнего срока Иблиса,  
Который жену, надевающую траур,  
И зарезанных героев,  
И угон скота,  
И воинов, которых клюют хищные птицы,  
Предвещает, и большую беду.  
И мужчины шумные приготовления  
Сделали к войне.  
И затупившиеся копья  
Наточили к битве.  
И коней откормленных  
Оседлали к налету.  
Ссохшиеся кожаные фляги  
Снабдили застежками — от жажды.  
И спишь ли ты,  
Или прячешься,  
Или меч на врага  
Обнажаешь, —  
Скоро дикой ордой,  
Поднимающей пыль, против которой  
Вы будете молить Аллаха,  
Они налетят.

*Стихотворный перевод*

Тайны грядущих времен  
Я провижу, внемли мне:  
Раз в восемь лет злодейства  
Воля Иблиса вершит.  
О, время траура вдов,  
И воинов, павших в бою,  
И увода верблюдов,  
Время трупов и воронья,  
Время великой беды.  
Враги к грохоту битвы  
Готовы и рвутся вперед.  
Вытащив копыя тупые,  
Их наточили к войне.  
Предвидя схватки верхом,  
Выводят коней вороных,  
Привязывают бурдюки,  
Отвыкшие от воды.  
И знай, что видишь ли сны  
Или вверяешься бегству,  
Меч ли вырвав из ножен,  
Встретить выходишь врага, —  
Вскоре ватаги бойцов,  
Вздыхающих вихри песка,  
Средь воплей твоих: о, Аллах!  
Лавиною двинут они.

**Приложение**

**ИСПЫТАНИЕ ПРОРИЦАТЕЛЯ**

Жил-был прорицатель, который очень хорошо гадал на четках. Все его любили, и, если с кем что случалось, тот шел прямо к нему и просил погадать. И он гадал. А сомалийский прорицатель, когда гадает, не говорит «Будет так-то и так-то», а «В старину говорили так-то и так-то». Все любили этого прорицателя и шли к нему отовсюду. Скоро он стал знаменит по всей стране. Наконец слух о нем дошел до самого вождя. Вождь, услышав, как люди хвалят этого человека, подумал: «Надо будет проверить, действительно ли так



велико его искусство». Поэтому, когда как-то при нем заговорили о прорицателе, вождь сказал:

— А по-моему, ничего он такого особенного не умеет.

Ему в ответ говорят:

— О вождь, никто не встречал более мудрого человека.

И тогда вождь сказал:

— Ну что ж, приведите его ко мне, и я задам ему вопрос. Если он ответит на мой вопрос, значит он действительно мудр, и я сам награжу его, если же нет, значит он обманщик, и я велю отрубить ему голову.

Все очень испугались и говорят:

— О вождь, это очень хороший человек, не казни его.

Вождь говорит:

— Найти его и привести ко мне.

Тогда послали людей, сказав им:

— Семь дней на розыски.

Через некоторое время посланные нашли прорицателя и привели его к вождю. Вождь созвал совет. Когда все собрались, вождь обратился к прорицателю с такими словами:

— Послушай, это ты уверил людей в своей мудрости?

Прорицатель испугался и подумал: «Видно, мне несдобровать».

Вождю он сказал:

— Нет, о вождь.

Вождь засмеялся и говорит:

— Брось, брось, по всей стране говорят: «Этот человек очень мудр!» Ну что ж, раз так, ты должен ответить на вопрос, который я тебе задам.

Прорицатель стоит в смущении, повесил голову и ни слова сказать не может. Тогда все, кто был там, говорят вождю:

— О вождь, мы знаем этого человека, он настоящий мудрец, спрашивай его!

Вождь разгневался и говорит:

— Как, другим ты отвечаешь на вопросы, а мне не хочешь?

Прорицатель отвечает:

— Нет, о вождь, нет у меня никакой мудрости.

Тогда вождь приказал:

— Делай что хочешь, гадай на четках или по листьям, но ты должен предсказать мне, что нас ждет в будущем году. И знай, что,

если твое предсказание сбудется, ты получишь много скота в награду, а если нет — я велю отрубить тебе голову.

Прорицатель вынул свои четки и стал перебирать их, и так он гадал долго-долго, и вот гадание предсказало ему самому беду. Прорицатель в страхе бросил четки на землю и стал выкрикивать какие-то заклинания, а потом подскочил к четкам, вцепился в них зубами и с хрустом откусил две бусины. После этого он уже не мог остановиться и, выхватив кинжал — рраз! — отрубил себе палец. С шумом хлынула кровь. Тут все, кто был при этом, насторожились и подумали: «Э-э, да он обезумел, надо опасаться его кинжала!» Но вождь приказал:

— Говори!

Тогда прорицатель сказал:

— О вождь, я не стану рассказывать, что я нагадал. Четки предсказали мне беду, я ее сам и заклил.

Вождь сказал:

— Гадай еще.

Прорицатель снова взялся за четки и показал вождю, что у него получилось.

Вождь спросил:

— А что это означает?

Тогда тот снова пересчитал четки, и у него вышла «дальняя дорога». Тут он от страха выронил четки из рук.

— Что случилось? — спрашивает вождь, а прорицатель стоит раскрыв рот и не может вымолвить ни слова.

Тогда вождь закричал:

— Говори, что вышло!

А тот только:

— В-вождь, о в-вождь...

Видя, что тот ничего не может сказать, вождь подскочил к нему и приказал:

— Ну, говори же!

Тогда тот сказал:

— О в-вождь, мое искусство мне изменило.

Тут вождь разгневался и со словами: «На седьмой день я жду от тебя ответа на мой вопрос» — отпустил его. Вождь удалился, и все остальные стали расходиться.

Дождавшись, когда все разошлись, прорицатель снова взял четки и стал перебирать их. Получилась бессмыслица. Тогда он

отшвырнул четки и стал проклинать гадание. Он ходил взад и вперед и разговаривал сам с собой. Рассудок покинул его, он погрузился во тьму и начал бредить. Через некоторое время он пришел к себе и, немного оправившись от страха, сказал себе: «Послушай, глупец, так нельзя, возьми себя в руки, прогони свой страх и займись как следует гаданием». Он снова принялся за четки, но — увы! — опять выпал бессмысленный набор. Он погадал еще раз — опять то же самое! Тут он понял, что дело плохо. Как же быть? Думал он, думал, потом встал и говорит:

— О боже, клянусь, что, пока я не найду ответа, не буду ни спать, ни есть, не буду ни с кем разговаривать и вообще не вернусь к людям!

Прорицатель отправился в пустынную местность, поросшую кустарником. Он шел и шел, все больше и больше удаляясь от людей. То он садился под дерево, чтобы погадать на четках, на которых опять ничего не выходило, то срезал листья растений и гадал по ним, но и в них не мог найти никакого ответа. Наконец, обессиленный, он остановился под большим тенистым деревом и подумал: «Ну что ж, если мне конец, то я останусь тут, и пусть смерть найдет меня под этим самым деревом». Он расстелил свой молитвенный коврик и расположился под деревом. В этом месте он провел несколько дней. И каждый день на вечерней и утренней заре он вставал, брался за четки, перебирал их и долго-долго гадал в надежде, что к нему вернется его пророческий дар. Но снова и снова выпадал бессмысленный набор.

Когда до назначенного срока оставался всего один день и он, полный мрачных предчувствий, уже решил, что на этом месте ему и суждено умереть, из-под корней дерева, под которым он лежал, выползла большая старая змея. Он вскочил, схватил свое копье, отбежал в сторону, потом повернулся лицом к дереву и сказал себе: «Смотри в оба!» Но змея свернулась в клубок, вытянула голову и обратилась к нему с такими словами:

— Почему ты убежал?

Он ответил:

— Ты напугала меня, и мне лучше быть начеку.

Тогда змея сказала:

— Не бойся меня. Я тебя не трону. Я хочу поговорить с тобой.

Тут прорицатель, которому никогда не приходилось видеть, чтобы змея говорила человеческим голосом, так удивился, что даже

не понял, что она ему сказала, и только в изумлении схватился за голову. Потом говорит:

— Я не могу тебе поверить, потому что я никогда не видел, чтобы змея говорила.

Змея засмеялась и говорит:

— Ну, раньше не видел, а теперь увидел.

Прорицатель говорит:

— Я тебе не доверяю.

Змея отвечает:

— Мы с тобой можем заключить договор.

Он помолчал немного, потом согласился. Тогда змея вытянула кончик своего хвоста, твердый, как рог, и очертила им на земле большой круг. И, встав посреди этого круга, она произнесла клятву: «Валлахи, Биллахи, Таллахи, клянусь Богом, что не трону тебя, если ты сам меня не вынудишь». Сказав это, она вышла из круга.

Тогда прорицатель вступил в круг и тоже поклялся. Покончив с клятвами, они завели дружеский разговор о том о сем. Потом змея спросила:

— Что привело тебя в наши края, что ты здесь ищешь?

Он ответил:

— Я прорицатель. Мой вождь велел мне предсказать, что случится в будущем году, но мое искусство изменило мне, и тогда я отправился сюда, чтобы продолжить гадание здесь.

Змея спрашивает:

— И ты нашел ответ?

— Нет.

— А если я подкажу тебе ответ, — молвила змея, — какую награду ты можешь мне предложить?

— Проси чего хочешь.

Змея говорит:

— А какую награду получишь ты, если правильно ответишь на вопрос вождя?

— Вождь обещал мне много скота.

— Хорошо, — сказала змея, — если я тебе предскажу, что случится в будущем году, согласен ли ты отдать мне половину того скота, который получишь от царя?

— Клянусь Аллахом! — воскликнул прорицатель. — Все, что я получу, будет твоим.

Змея говорит:

- Зачем же все, половину — тебе, половину — мне.
  - Хорошо, — сказал прорицатель.
- Тогда змея говорит:
- Скажи царю так:

Тайны грядущих времен  
Я провижу, внемли мне:  
Раз в восемь лет злодейства  
Воля Иблиса вершит.  
О, время траура вдов,  
И воинов, павших в бою,  
И увода верблюдов,  
Время трупов и воронья,  
Время великой беды.  
Враги к грохоту битвы  
Готовы и рвутся вперед.  
Выгацив копыа тупые,  
Их наточили к войне.  
Предвидя схватки верхом,  
Выводят коней вороных,  
Привязывают бурдюки,  
Отвыкшие от воды.  
И знай, что видишь ли сны  
Или вверяешься бегству,  
Меч ли вырвав из ножен,  
Встретить выходишь врага, —  
Вскоре ватаги бойцов,  
Вздымающих вихри песка,  
Средь воплей твоих: о, Аллах!  
Лавиною двинут они.

Едва дослушав герар до конца, прорицатель вскочил и, благословляя змею, бегом бросился к вождю. А в это время в деревне люди уже собирались и говорили:

- Срок истекает, а прорицателя все нет. Где же он?

И одни отвечали:

- Наверное, он не нашел ответа и скрывается.

Другие же говорили:

- Да, сегодня последний день, но подождем до вечера.

И вот во второй половине дня вдалеке увидели тучу пыли. И стали спрашивать друг друга:

- Что бы это значило?

Видят — человек бежит и поет. Это прорицатель. Губы у него ссохлись и потрескались. Тело исхудало, глаза глубоко запали. Еще бы! Семь дней он ничего в рот не брал. Ну и вид!

Прорицатель, как и полагается, подошел сначала к вождю и пожал ему руку. И когда все затаив дыхание ждали, что же он скажет, он исполнил герар, который узнал от змеи. Тут у всех сердце запрыгало от радости, они подбежали к прорицателю и стали пожимать ему руку. А вождь сказал:

— Отведите его в мой дом и заколите для него откормленную верблюдицу.

Вождь разослал гонцов, которым наказал обойти всех его подданных и сказать им: «Через восемь дней у нас общий совет, и всем быть».

На восьмой день все племя до единого человека собралось на совет. Вождь сказал:

— Приближается военная пора. Каждый пусть откормит своего коня, достанет свое оружие, наточит копье. Коней держите наготове, и, пока не начнется война, будем собираться здесь каждый день.

Так и сделали, и каждый день собирались все вместе, и готовили к бою оружие, и выставили дозоры, и никто не уходил спать домой. И вот однажды от дозорных пришло известие:

— Поднимайтесь, на нас идут!

Все вскочили на коней и взяли в руки мечи и копья. И вот рано утром, когда скот выгнали на пастбище, с топотом и гиканьем налетела пестрая вражеская орда. Но так как племя было предупреждено заранее и готово к бою, то воины внезапно встретили врага, отразили его налет и, обратив в бегство, прогнали прочь. Через некоторое время другой отряд напал на деревню и тоже был разбит. Наступила пора битв, и каждый вечер и каждое утро шли схватки. Свет потемнел, и люди не знали ни сна ни отдыха. Племя одерживало победы над всеми, кто вторгался в его пределы, и все его походы заканчивались успешно, потому что все было заранее предусмотрено.

Так прошел год. В войнах были перебиты все племена, кроме племени, которым правил этот вождь.

И вот однажды вождь созвал свое племя и произнес речь, в которой воздал должное каждому из своих воинов. Потом, обратившись к прорицателю, он сказал:

— О человек! Ты сделал хорошее дело, и я доволен тобой. В благодарность прими от меня стадо верблюдов, отару коз и овец, стадо коров и табун лошадей.

Прорицатель очень обрадовался, поблагодарил вождя и забрал подаренный ему скот.

Вот он гонит свой скот и вдруг вспоминает о договоре со змеей. И думает: «Надо отогнать к змее ее долю». Но когда он посмотрел, какой у него хороший скот, в нем заговорила жадность, и он сказал себе: «Неужели же ты отдашь такой прекрасный скот змее? О глупец, сын глушца, чем отдавать этой твари такое добро, возьми-ка свой меч и покончи с ней одним ударом». Он вытащил меч из ножен и, оставив скот на попечение слуг, отправился на поиски змеи.

Он нашел ее спящей на обычном месте. Подняв меч, он сказал себе: «Отруби ей голову». Но в тот момент, когда он сказал себе: «Бей» — змея проснулась, метнулась в чащу кустарника и была такова. А меч со звоном вонзился в то место, где только что была голова змеи. Тут прорицатель сказал себе: «Чтоб у тебя рука отсохла! Если она сейчас прыгнет на тебя из зарослей, ты костей не соберешь, беги». И он пустился со всех ног, только пятки засверкали. И он бежал и бежал без оглядки, пока не добежал до своих стад, оставленных под надзором слуг. Тут он стал всех подгонять, крича:

— Спасайте скот!

Вместе со своими людьми он погнал скот прочь и не останавливался до тех пор, пока они все не оказались в безопасном месте.

Однажды, когда прорицатель уже давно вернулся домой, отдохнул и жил в свое удовольствие, к нему пришли посланцы вождя и сказали ему:

— Вождь прислал нас за тобой.

— А зачем я ему нужен? — спросил он.

— Не знаем, — говорят.

— М-да, — пробормотал прорицатель, покачав головой. Он помолчал немного, поразмыслил и сказал себе: «Интересно, чего же вождь теперь от меня хочет?» Потом поднялся и отправился вместе с посланцами.

Шли они, шли и наконец пришли к вождю, который восседал среди своих советников. Он очень обрадовался прорицателю, пожал ему руку и спросил, как он поживает. Потом говорит:

— Знаешь, зачем я тебя позвал? В прошлом году ты спас нас всех, предсказав все, что должно было случиться. И я хочу, чтобы ты открыл нам, что ждет нас теперь.

Прорицатель испугался и понурил голову. Потом он спросил:

— Так ты за этим меня позвал, о вождь?

— Да.

— О вождь, — отвечал он, — разве ты не помнишь, что мое искусство изменило мне?

Но вождь ответил:

— Нет, Бог свидетель, оно не изменило тебе, ведь в прошлом году ты все предсказал правильно. Поэтому не говори того, чему все равно никто не поверит. Ступай, удались, как в прошлом году, на семь дней, а потом возвращайся и открой нам, что случится в будущем году, а уговор между нами пусть будет такой же, как в тот раз.

Тут прорицатель понял, что дело плохо. Что делать? Пока он сидел, погруженный в думы, люди разошлись. Прорицатель остался один. Когда рассвело, он все еще сидел там в глубокой задумчивости.

«А что, если пойти к змее с раскаяньем и извинениями, — подумал он, — и сказать ей: „Послушай, прости меня, я тогда очень плохо поступил с тобой. А теперь я опять в таком же трудном положении, выручи меня еще раз“». Так он и порешил и бегом отправился к змее, которую и нашел лежащей на том же самом месте. Он стал виниться и плакать, говоря:

— Послушай, о змея, я обошелся с тобой очень плохо, я кругом виноват, я нарушил наш договор, но ты прости меня и помоги мне выбраться из беды, в которую я теперь снова попал.

Змея рассмеялась и сказала:

— Да-а, ты себя показал. Видно, воля божья была на то, чтобы я осталась в живых, а ты-то все сделал, чтобы погубить меня. Ну да ладно, ведь говорится же: «Если люди будут помнить зло, то и дождь не пойдет». Во имя Аллаха я помогу тебе, слушай же, что я тебе скажу:

О прорицатель, ваш род избран мрачным орудием рока,  
Вы придумали рознь и резню, вы сказали первыми: «Режь!»  
Разожженный вами пожар пожирает вокруг все живое.  
В несчастье вы рады друзьям, ратуете за братство и помощь,  
Но тому, кто был рядом в беде, кто в горе был вам как родной,  
Преуспех и набивши свой рот, уже не протянете руку.  
Ты разорвал наш союз, растоптал нашу прежнюю дружбу.  
Люди сеют вражду и раздор, обрекая мир разрушенью,  
И речь у вас на устах расходится с тем, что на сердце.



Разрешив задачу царя, освободив тебя из силка,  
Разве я получила благодарность и равную долю в награде?  
В руке, как разбойник, ты сжимал рукоятку меча,  
Разящий предательски меч реял уже надо мной.  
В страхе я ринулась прочь, продираясь сквозь гущу растений,  
Рвалась вперед, спотыкалась, оглохла от рева в ушах.  
Рыдания и бледность твои растопили тогда мое сердце,  
Ты опутал мой разум сетью тонко рассчитанных просьб.  
Теперь-то уж я не рискну еще раз поверить тебе.  
Не родится доверие вновь, оно рухнуло в черную пропасть.

Только ради Аллаха я раскрою вам то, что вас ждет.  
Ты-то рад обобрать сироту и ранить душу ребенка,  
И теперь ты страдаешь в расплату за прошлый разбой и грехи.

Царю же вот что расскажешь: засуха землю разденет,  
Пожухнет все, что растет, — и деревья, и жесткий репейник.  
Засохнут целые рощи и группы раскидистых пальм.  
Вместо рек, родников и ручьев сухие останутся русла.  
Род за родом бедные вымрут, еще раньше погибнут стада, —  
Выживут редкой лишь силы верблюды и резвые черные козы —  
Да самые рачительные хозяева, выносливые в работе.

Услышав это, прорицатель запрыгал от радости, завертелся волчком, а потом сказал:

— О змея, я помню, как тогда поступил с тобой, но на этот раз я отблагодарю тебя за все, что ты для меня сделала. То, что было, не повторится, можешь быть уверена. Все, что я получу, я отдам тебе, вот увидишь.

— Ну что ж, посмотрим, — сказала змея.

Прорицатель отправился в путь. Бежал он, бежал и наконец добежал до своей деревни. Там он пропел людям габай, который услышал от змеи. Когда он кончил, все подбежали к нему и от радости бросились качать его. А вождь, довольный, встал, пожал ему руку и в знак своего благоволения похлопал его по голове.

И все стали прославлять прорицателя и устроили празднество в его честь.

На следующий день вождь собрал свое племя и сказал:

— Нам предсказан голодный год, поэтому все должны откладывать кое-что про запас.

Тогда каждый сделал себе специальную полку для запасов пищи и все время что-нибудь туда откладывал. Через несколько ме-

сяцев наступила засуха. Осенью дожди не шли, весной их тоже не было, отовсюду тучами летела пыль, земля обратилась в пустыню, деревья засохли, воды нигде не было. Только в глубоких подземных колодцах сохранилось немного воды, а мелкие совсем высохли. И тогда весь рогатый скот и все домашние животные, которые не могут подолгу обходиться без воды, пали, а выжили только самые выносливые из верблюдов. И все другие племена, не приготовившиеся к засухе, погибли вместе со своим скотом, а вождь и его племя продержались на своих запасах и пережили это тяжелое время.

Вождь снова вызвал прорицателя и опять дал ему в награду много скота. Прорицатель очень обрадовался и погнал скот к себе. Но по дороге он вспомнил свой договор со змеей. Он остановил свой стада, сел на землю и стал в раздумье чертить круги на земле. Сидел он долго, думал-думал, потом поднял голову и окинул взглядом стада, которые паслись вокруг него. Ну известно, жадность — страшная вещь. Одолела его жадность, и он сказал себе: «Неужели же весь этот скот ты отправишь в глотку к змее, лежащей там, под деревом? Глупец, сын глупца!» Но потом он спохватился и сказал себе: «Да, но ведь ты же договорился со змеей, а нарушать уговор — грех. Что же делать? Нет, клянусь Аллахом, будь что будет, а скот мой — и все тут». И он погнал скот к себе и опять не сдержал слова, данного змее.

Однажды, когда засуха все еще свирепствовала, к прорицателю пришли посланцы вождя и сказали:

— Вождь велел звать тебя скорее к нему.

Прорицатель подумал: «Боже мой, чего же он теперь от меня хочет?» — и очень испугался. Но послушаться приказа не посмел и отправился вместе с посланцами к вождю.

Вот пришли они к вождю, который восседал среди своих советников. Обменявшись рукопожатием, вождь и прорицатель сели, поговорили о том о сем, а потом вождь и говорит:

— Послушай, я позвал тебя по одному делу, которое для тебя пустяк, а для нас очень важно.

Прорицатель испугался.

— Что же это за дело, о вождь? — спросил он.

— И в этом году, и в прошлом — оба раза ты спас нас от больших бед. Всем, кто не был предупрежден, прошлогодняя война и эта засуха принесли гибель. У нас же все в целости и сохранности:

и люди, и скот. И все это благодаря тебе и Аллаху. Поэтому мы хотим, чтобы ты еще раз открыл нам, что нас ждет.

Открыть им, что их ждет! От ужаса прорицатель подскочил высоко-высоко и без чувств рухнул наземь.

Вождь в гневе вскочил и со словами: «Каждый раз, как я прошу его сослужить мне службу, он смеет быть недоволен и злится» — взмахнул бичом, но стоявшие рядом люди отобрали у него бич. Тогда вождь сказал:

— Когда этот негодяй придет в себя, передайте ему, что, если через три дня я не получу ответа, ему придется отведать моего меча.

Долго стояли люди над прорицателем и, когда он наконец очнулся, передали ему приказ вождя. Понял он, что дело плохо, и сказал себе: «Да-а, змее на глаза ты показаться не можешь, а не найдешь ответа — смерть. Что делать? Ну а если пойти к змее, — подумал он, — что она скажет? А-а, пусть говорит что хочет, все равно делать нечего. Пойду к ней, вот и все». И он бегом бросился к змее.

— Эгей, — засмеялась змея, увидев его, — уж не меня ли ты ищешь?

— Тебя, — отвечает прорицатель.

— А чего тебе от меня надо? — спрашивает змея.

Он говорит:

— У меня опять тот же самый вопрос.

Тогда змея сказала:

Добрую весть передай: долгожданные тучи придут,  
Засухе душной конец, подует ветер дождей,  
Даль озарится грозой, и ночь станет яркой, как день.  
Как всегда, созвездие Девы щедрым дождем одарит,  
Давно иссохшийся край вдоволь напьется воды,  
Истомленные долгой дорогой, влаги дождутся стада,  
Дружно хлынут ручьи по засохшим пустынным долинам,  
И дикую голую степь густо оденет трава.  
У едва дышавших верблюдиц набухнет дойное вымя,  
Одинокие жены раздвинут дома до размеров дворца,  
Одежду дешевую будней они забросят подальше  
И, достав дорогие наряды из-за десятка циновок  
И тело овевяши дымом дурманящих благовоний,  
Домовито расстелят циновки в недоступном для ветра углу,  
И мужья, раздобрев, снова войдут в эти двери.

Блюда одно за другим будут им подавать,  
Еды будет вдоволь, и сытый будет для удовольствия есть  
Под звуки ласковых слов: «Дорогой, добавить еще?»  
И от нежных движений жены, по домашним снующей делам,  
Между двоими пройдет давно забытая дрожь,  
И в древней ночной игре будут зачаты дети любви.  
А мужчины с дарами придут к желанным девушкам в дом  
И договорятся о свадьбе, и будут пиры до утра.  
Тот же, чьи думы о Боге, получит досуг для молитв.

Прорицатель немедленно помчался к вождю и все ему передал.  
И опять все благодарили его, как и раньше, и даже больше.

А вскоре как-то под вечер далеко на востоке показалась маленькая тучка. Люди сказали:

— Ей-богу, тучка.

Только никто не подумал, что эта тучка может предвещать дождь. Но они не успели еще загнать скот, как на востоке сверкнула молния. Тогда все очень обрадовались, женщины подняли радостный крик. Слава Аллаху, больше беспокоиться не о чем. Не успели оглянуться, как кто-то сказал:

— Ей-богу, эта туча уже над нами.

Тогда люди решили: «Надо вырыть вокруг домов канавки для стока воды, а весь скот, что послабее, загнать в сарай». Так и сделали, и, когда все дома были окопаны и весь скот укрыт как нужно, все разошлись спать. И вот когда прошла первая четверть ночи — кап! кап! кап! — пошел дождь! Когда на землю пролилось воды не много и не мало, а в самый раз, дождь перестал. Тогда выгнали скот, чтобы он успел напиться дождевой воды тут же, около деревни, а люди запаслись водой. На рассвете опять прошел дождь. Скот пустили пастись. Дождь шел четыре дня подряд, и весь скот: верблюды, козы, овцы — все напилась вдоволь, и даже у тех животных, которые во время засухи не давали молока, молоко появилось. Все люди пили молоко и были сыты.

Примерно в середине весны царь собрал свое племя, чтобы решить дела, накопившиеся за время засухи. Он произнес речь, в которой рассудил всех тяжущихся. Покончив с этими делами, он позвал прорицателя и щедро одарил его скотом.

Тут прорицатель сказал себе: «Бог свидетель, змея трижды спасала тебя от беды, и каждый раз ты нарушал уговор. Сдержи на этот раз свое слово, отблагодари ее и отдай ей весь скот, который

ты получил». Так он и сделал: пригнав змее весь свой скот, говорит:

— О змея, три вещи хочу я сказать тебе. Во-первых, ты каждый раз выручала меня из беды, а я каждый раз платил тебе злом за добро. Но теперь я раскаиваюсь. Вот все, что я сегодня получил. Возьми это себе и прости меня. Во-вторых, я хочу, чтобы мы с тобой были друзьями. А в-третьих, поскольку я вижу, что мудрость твоя безгранична, я прошу тебя открыть мне то, что ты знаешь о мире и жизни в нем!

— Ну, — сказала змея, — что касается дружбы, то с людьми я дружбы не вожу. Я только помогаю тем, кого приводит ко мне случай. Дальше, что касается твоего раскаяния и скота, что ты мне пригнал, то я тебя прощаю; за скот спасибо, но мне он ни к чему, можешь взять его себе. Что же касается мира и жизни в нем, я тебе скажу вот что. Мир есть, а жизни никакой отдельной нет. Так называемая жизнь во всем повторяет устройство мира. Бог создал мир со всеми его превратностями, они и управляют жизнью людей. Когда наступает время вражды, повсюду все люди друг другу враги, и даже ты в тот военный год, когда я помогла тебе, поднял на меня меч и сказал себе: «Отруби ей голову!» Когда наступает голодное время, каждый жалеет для другого кусок хлеба, вот и ты обманул меня со скотом. Когда же наступает пора изобилия, скудость исчезает, никто никому ни в чем не отказывает, вот и ты пришел ко мне со всем, что получил. И так каждый раз: что тебе время приказывало, то ты и делал. Больше ты меня не увидишь. Но перед тем как мы расстанемся, я раскрою тебе свою тайну. Я не змея, я — Судьба.

*Перевод А. К. Жолковского*

## Поэтика Эйзенштейна — диалогическая или тоталитарная?

Эта статья — попытка заново, из 1990-х годов, взглянуть на эстетическое учение С. М. Эйзенштейна и на мою собственную прежнюю трактовку его поэтики. Ревизия эта предпринимается с учетом как творческого наследия Эйзенштейна, так и психологического портрета его личности, намеченного им самим и его биографами, и исходит из постструктуралистского понимания властной природы дискурса и современных концепций авангарда и соцреализма.

В моей давней работе (*Жолковский 1970 [1962]*)<sup>1</sup>, посвященной главе о построении мизансцены из книги В. Нижнего о режиссерских уроках Эйзенштейна (*Нижний 1958*, с. 31–80), Эйзенштейн был представлен в качестве источника порождающей теории искусства, разрабатывавшейся Ю. К. Щегловым и мной<sup>2</sup>. Свою модель мы ориентировали на описание «компетенции» авторов (и потребителей) художественных текстов — логика соответствий между содержанием и выражением формулировалась в виде процесса отображения ‘тем’ в ‘тексты’ с помощью ‘приемов выразительности’<sup>3</sup>. Взгляды Эйзенштейна были сознательно схематизированы нами с целью оптимальной реализации того, что мы считали сверхзадачей его теории (а теперь охарактеризовали бы как ядро его личного мифа): на каждом шаге ‘поэтическая машина’ делает то, что «необходимо» (любимое словцо Эйзенштейна) для внушения зрителю главной темы произведения.

Напрашивается аналогия между этим централизованным планированием художественного процесса и тем тоталитарным режимом, которому Эйзенштейн служил (при всех внутренних оговорках и мучительных компромиссах), формированию стиля которого он способствовал (например, в «Октябре») <sup>4</sup> и чей противоречивый символический портрет он создал в своем последнем шедевре — «Иване Грозном» <sup>5</sup>.

О каком пересмотре пойдет речь? «Диктаторскую» аналогию можно либо смягчить — подчеркнув сложность и скрытую диалогичность Эйзенштейна, либо заострить — усмотрев в нем неотъемлемый компонент сталинистской культуры (в духе новейшего взгляда, что русский авангард предвосхитил и подготовил соцреализм, а затем самоубийственно в него мутировал; *Гройс 1988*). Во втором случае эйзенштейновской теории искусства, по-видимому, пришлось бы отказать в ее притязаниях на универсальность, отдавая ей более скромное место в рамках какой-нибудь «истинно всеобщей» (условно говоря — бахтинской) концепции<sup>6</sup>.

## 1

Эйзенштейн был убежденным диалектиком, и ‘противоречия’ занимали почетное место в его теории и практике. Он рассматривал искусство, особенно «прогрессивное», как столкновение и синтез высших абстракций с низшими (эмоциональными, архетипическими, материальными, формальными и т. п. «низменными») уровнями психики, культуры и текста. Основой его теории монтажа было сталкивание ‘изображений’, производящее ‘образ’. Идеальная — «неумолимая», «беспощадная», «вонзающаяся» — композиция строилась на мейерхольдовском механизме «отказного движения»: отбег в противоположную сторону должен был создавать размах, позволяющий развить скорость и тем вернее поразить цель<sup>7</sup>. Излюбленные приемы Эйзенштейна играли на конфликтах между метром и ритмом, изображением и звуком, разными точками зрения, движениями разных частей одного и того же тела, то есть на разнообразных проявлениях все той же диалектической теории монтажа.

Будучи эрудитом и полиглотом, Эйзенштейн любил говорить о ‘переводе’ литературных произведений — в кинематографические и абстрактных тем — в реальные художественные тексты. Трансформацию ‘тема → текст’ он представлял себе проходящей через ряд промежуточных стадий с постепенным возрастанием степени конкретности: тема — сценарий — мизансцена — мизанкадр. Перевод, по определению, предполагает своего рода ‘диалог’, будь то между литературным источником и сценаристом или между абстрактной темой и материалом, на который она проецируется. Между

прочим, в моей формализованной версии учебной постановки эпизода с Дессалином эта — по существу, бахтинская — ситуация подверглась выпрямлению и устранению. Я полагал, что, поскольку идеологически Эйзенштейн остался (или имел в виду остаться) верен оригиналу («Черному консулу» А. Виноградова), постольку я имел право пренебречь перипетиями ‘диалога’ ради более четкого моделирования процесса. Я позволил себе сформулировать тему эпизода в духе Эйзенштейна и приступить непосредственно к ее ‘переводу’ в мизансцену, игнорируя чреватое смысловыми конфликтами напряжение между оригиналом и его сценическим ‘эквивалентом’.

Именно такого рода напряжение (а тем самым несомненный, хотя и невольный, все еще авторитарный, шаг к диалогизму) налично в классической лекции Эйзенштейна о вопросах композиции (*Эйзенштейн 1964–1971*, т. 4, с. 675–708). Эта лекция, прочитанная студентам ВГИКа в декабре 1946 года, посвящена, по сути дела, реинтерпретации и последующему переписыванию сцены из советского военного романа («В окопах Сталинграда» В. Некрасова). Вносимые Эйзенштейном изменения касаются как композиции, так и идейного содержания эпизода, обнажая природу инсценировки, экранизации, перевода и т. п. как борьбы за смысловую структуру текста между писателем и «переписывателем».

Эйзенштейн начинает с того, что просит студентов отыскать ключевую деталь, выражающую суть конфликта между бомбящим город немцами и его защитниками. В ходе обсуждения студенты останавливаются на реплике ординарца, после налета предлагающего подать еду, как на символе естественного — ‘нутряного’ — сопротивления вражескому натиску. Однако Эйзенштейну эта деталь не кажется адекватной смыслу эпизода — и именно ввиду ее стихийного и потому бессознательного характера, близкого к толстовской концепции русского патриотизма в «Войне и мире». Поэтому Эйзенштейн предлагает присоединить к словам ординарца слова командира, решающего приняться за еду вопреки отсутствию аппетита. Преследуя идею ‘высшего, разумного’ контроля над ‘низшими, иррациональными’ уровнями, Эйзенштейн вчитывает в слова офицера сознательную волю к победе:

«И как только рядом со словами Валеги вы [по]ставите эту реплику, реплику командира рядом с репликой ординарца, вы получите за-



конченный образ неодолимости наших людей, обладающих не только несокрушимой жизненностью, но и неодолимой целеустремленностью. Как вы видите, стихийное звучание реплики ординарца приобретает свое окончательное осмысление в реплике сознательного упорства командира» (*там же*, с. 693).

Чтобы придать этому обмену репликами максимальную выразительность и тематическую программность, Эйзенштейн предлагает далее убрать описание самого процесса еды, ибо

«искусство поставить точку там, где она должна быть, — это большое искусство» (*там же*, с. 694). Источник этой максимы — излюбленные Эйзенштейном слова Бабеля (вернее, героя-рассказчика из его «Гюи де Мопассана») о том, что «никакое железо не может войти в человеческое сердце так леденяще, как точка, поставленная вовремя» (*там же*, с. 386; см. также: *Эйзенштейн 1982*, с. 174).

Интересно, что образ ‘пронзания’, выпавший из парафразы Эйзенштейна, всплывает в другом месте, когда Некрасову вменяется в вину неумение найти «вонзающиеся» литературные средства.

Какова же теоретическая мораль эйзенштейновской реинтерпретации эпизода?

«Автор [то есть Некрасов. — А. Ж.] виноват в том, что он... не высказывает из общего повествовательного тона и... композиционно невятно подает... наиболее значительный элемент эпизода» (*Эйзенштейн 1964–1971*, т. 4, с. 693–694); материалу «не хватает акцентированной целенаправленности... [он] рыхло описателен» (*там же*, с. 690).

Осмысляя сегодня ход аналитической мысли самого Эйзенштейна, нельзя не заметить полного иконического соответствия между осуществляемой им идейной правкой эпизода (добавлением к ‘стихийной жизненности’ ординарца ‘неодолимой целеустремленности’ командира) и его композиционной отделкой (операцией ‘высекания’, придающей ‘рыхлому’ материалу ‘целенаправленность’).

Действительно, отклонение Эйзенштейна от оригинала было не только стилистическим, но и содержательным, по каким бы причинам он ни предпочел об этом умолчать. Эйзенштейн не столько совершенствовал некрасовский текст, сколько переплавлял его в эйзенштейновский — преодолевая ‘стихийность’ фабулы и сюжета романа, в чем и выразился его принципиальный отход от толстовского мировосприятия во имя советской авангардистской эстетики. Но тем самым установка Эйзенштейна (возможно, бессозна-

тельно) приближалась к «железной» агрессивности, представленной в романе немцами. Некрасовскую оппозицию между 'неумолимыми' немецкими бомбардировщиками и 'сермяжными' русскими едоками картошки Эйзенштейн подменил столкновением двух соприродных начал: двух равно организованных противников, сведенных вместе беспощадным поединком и столь же беспощадным/вонзающимся механизмом композиции<sup>8</sup>.

Само по себе ложное прочтение (misreading) оригинала, например вчитывание в некрасовский текст темы 'беспощадности', не ставит перед порождающей моделью неразрешимых теоретических проблем<sup>9</sup>. Однако оно выдвигает на первый план вопрос о подходе Эйзенштейна к взаимодействию с «чужими голосами». В теоретическом плане это вопрос о степени диалогичности Эйзенштейна, в плане конкретного анализа — о его подспудных идиосинкразиях. Ответить на него значило бы определить психопоэтическую основу эйзенштейновского дискурса.

## 2

Итак, противоречия, перевод и искаженное прочтение — типичные компоненты эстетической концепции Эйзенштейна, основанной на внутри- и межтекстовой игре противоположностей. «Чужой голос» постоянно слышен. Более того, он эффектно усилен — но с тем, чтобы быть подвергнутым сокрушительному и безжалостному разгрому, заранее подготовленному и, так сказать, тщательно смонтированному в отказное движение. 'Образ', возникающий из монтажа 'изображений', всегда продуманно моновалентен, «непредвиденные» композиционные повороты всегда неуклонно ведут к предрешенному финалу. То же относится и к многочисленным 'сдвигам', сознательно построенным так, чтобы создать впечатление динамического, дестабилизирующего, но вместе с тем надежно рассчитанного — «живого», но намертво пригнанного — эффекта «естественного» движения, образцом которого для Эйзенштейна служили движения управляемой из единого центра марионетки<sup>10</sup>.

При всем своем обостренном интересе к низшим слоям психики Эйзенштейн последовательно настаивал на необходимости их подчинения высшим. В 1930-е годы он был особенно озабочен (см.: *Иванов 1976*, с. 70 и след. о неопубликованных работах Эйзенштей-

на) той неизбежной порчей, которую влечет за собой обращение к низшему — архетипическому, звериному — началу. Лишь постановка на службу ‘прогрессивным’ целям под неослабным контролем художника может, согласно Эйзенштейну, оправдать применение в искусстве этой ‘регрессивной’ стихии. Однако, по характерной иронии эстетического теоретизирования, отвергая свободную игру голосов как слишком опасную, Эйзенштейн упустил из виду гораздо более серьезный риск использования ‘низменных’ средств в ‘возвышенных’ целях<sup>11</sup>. Красноречивый пример — его размышления о том, как атавистические эмоции, например чувство ‘мести’, могут быть сведены к абстрактным эстетическим формам, скажем, к схеме ‘действия/противодействия’, и тем самым очищены и сублимированы:

«Вот почему чудовищно распространенная драматическая, а потому одна из базисных тем — тема мести — не довольствуется рамками того, что она отражает неизбежное противодействие, вызванное действием в разрезе человеческой психологической реакции („tit for tat“). Она уже и самую эту реакцию видит как частное приложение общего закона о равенстве действия и противодействия, диктующее маятнику его маячащее движение» (*Эйзенштейн 1964–1971*, т. 1, с. 245–246)<sup>12</sup>.

Иными словами, отношение Эйзенштейна к чужому голосу носило сугубо авторитарный характер. Это и неудивительно, ибо, как известно, диалектика, ведущая от тезиса через антитезис к синтезу, не равнозначна диалогизму — открытому состязанию целых независимых голосов. Тем не менее трудно поверить, чтобы творчество крупного художника могло и впрямь быть проникнуто столь целенаправленной и непроницаемой замкнутостью, как это предписывается личным эстетическим мифом Эйзенштейна, — вопреки всему, что известно об амбивалентной, проблематизирующей природе искусства.

В одном из эпизодов «Стачки» бригада пожарных разгоняет рабочую демонстрацию водой из брандспойтов. Орнаментальные кадры струй прочитываются очень двусмысленно. Эпизод, идеологически явно стоящий ‘за бастующих и против пожарных’, тем не менее выдает стилистическую завороченность Эйзенштейна машинным, геометрическим, кубистским рисунком струй. Аналогичным образом в «Октябре» идейный смысл сцены разграбления Зимнего дворца в значительной степени отходит на второй план, обнаруживая свою роль слегка

замаскированного предлога для модернистской, в духе «вещизма»<sup>13</sup>, демонстрации самих профанируемых сокровищ<sup>14</sup>.

Тягу Эйзенштейна к самоотожествлению с 'абстракциями', даже откровенно репрессивными, с 'объектами', а часто с теми и другими одновременно, например с репрессивными абстрактно-вещными фигурами тевтонских рыцарей в «Александре Невском», следует соотносить с его признаниями в любви ко всему до-человеческому, не-человеческому, над-человеческому, к машинам, геометрии и жестокости (*там же*, с. 244). Недаром в автобиографии он уделяет внимание своему раннему знакомству с Захер-Мазохом (*там же*, с. 249) и другими садомазохистскими текстами.

Особенно амбивалентным в интересующем нас плане представляется «Иван Грозный». Правда, стандартная его интерпретация, будь то в прямолинейной солженицынской формулировке — как 'подхалимства перед Сталиным' (см. примеч. 5), или в более обтекаемой неформалистской трактовке Кристин Томпсон — как фильма о 'борьбе за власть и за единство России' (*Томпсон К. 1981*, с. 67–68), — вполне однозначна. Такое понимание вторит собственным высказываниям режиссера вне фильма и многочисленным программным высказываниям как диктора-повествователя фильма, так и его заглавного героя — высказываниям, которые были продиктованы вполне определенным политическим заказом, более или менее приемлемо выполненным и в какой-то степени искренно разделявшимся режиссером. Все это характерные признаки типовой интерпретационной ошибки — доверчиво буквального прочтения, не догадывающегося о более сложной и тревожной картине, скрытой под поверхностью текста<sup>15</sup>. Свежий взгляд на «Ивана Грозного» позволит нам по-новому сформулировать идейный смысл фильма в контексте эйзенштейновской теории и художественной практики, его политических установок, личных мифов и навязчивых идей.

### 3

Развязка завершенной части фильма наступает, когда за «Пиром опричников» следует ликвидация Владимира и всей боярской оппозиции; раскрыв направленный против него заговор, Иван об-

рашает его против его авторов. В качестве готового механизма этой ключевой инверсии ролей использована гипограмма карнавала<sup>16</sup>.

Подготовленная андрогинным танцем Федора и мотивированная чрезмерными возлияниями, сцена ведет к архетипическому обмену одеждами и атрибутами власти между правящим царем Иваном и шутовским царем Владимиром, затем к гротескному самоуничтожению Ивана перед этим шутом (в частности, в категориях оппозиции 'верх/низ') и, наконец, к убийству временного псевдоцаря вместо настоящего.

Если это и карнавал, то карнавал довольно странный. Настоящий царь ни на минуту не выпускает власть из своих рук, он все время присутствует на сцене, сохраняя трезвость и бдительность<sup>17</sup>. Псевдокоронация шута затевается и разыгрывается Иваном и его телохранителями; они же берут на себя и роль веселящейся толпы. Шествие Владимира навстречу собственной смерти в соборе происходит, выражаясь по-советски, «в добровольно-принудительном порядке»: жертва зажата со всех сторон опричниками, толкающими ее в нужном направлении. Это 'сжатие-толкание' осуществлено в полном соответствии с эйзенштейновским методом 'безжалостных' геометрических композиций, более того — по рецепту, разработанному именно для мизансцены ареста Дессалина<sup>18</sup>.

И пир, и убийство совершаются в закрытом помещении (ср. эйзенштейновскую клаустрофобию и фиксацию на материнском лоне<sup>19</sup>), а не где-нибудь на городской площади, среди хохочущей толпы à la Бахтин<sup>20</sup>. Собор как место действия придает смерти Владимира характер запланированного жертвоприношения. Извращенно беспощадное, хотя и 'заслуженное' заклятие (кстати, эффектно овеществляющее бабелевский принцип 'вонзающейся' развязки) разыгрывается на фоне фресок Страшного суда, прямо ассоциирующих Ивана с Богом (*Томпсон К. 1981*, с. 183, 188), и неумолимого строя по-монашески облаченных в черное опричников. Сочетание человеческого жертвоприношения с христианским антуражем придает всей сцене языческо-апокалиптическую ауру. Еще один архетипический троп, лежащий в основе эпизода, — это излюбленная Эйзенштейном 'охота', естественно сопровождающаяся ролевой инверсией<sup>21</sup>. И наконец, 'царь' приносится в жертву без какой-либо надежды на последующее воскрешение, так что вместо хотя бы

символического обновления Операция Карнавал несет лишь закрепление существующего порядка. Подобное могло быть характерно для архаических восточных ритуалов (*Иванов 1976*, с. 109), но никак не для воспетой Бахтиным раскрепощающей дионисийской стихии греческого образца<sup>22</sup>.

В целом возникает впечатление карнавала, постановка которого целиком осуществлена одной из участвующих сторон — авторитарной отцовской фигурой. Карнавал задуман, спровоцирован, проведен и жестко проконтролирован сверху. В результате все его противоречия, ролевые инверсии, игровая природа, пьяное буйство и заряд высвобождаемой иррациональной энергии — все поставлено на службу тираническому Отцу-Режиссеру. Такова в итоге гротескная, объективно полная неподконтрольной Эйзенштейну иронии реализация его установки на сдерживание и облагораживание архетипических сил.

В символическом мотиве ‘режиссуры’ (‘карнавала, поставленного Иваном’), как в капле воды, отражается существо центральной коллизии фильма и эстетики Эйзенштейна в целом. Карнавальную сцену предвзвешивает целый ряд ‘театральных действий’:

- спектакль свадебного пира с белыми лебедями, устроенный Иваном в честь Анастасии (*Томпсон К. 1981*, с. 166);
- московский бунт, спровоцированный Ефросиньей;
- мученичество татарских пленников, поставленное Курбским по образцу страстей св. Себастьяна;
- квазисмертельная болезнь, то ли реальная, то ли симулируемая, но в любом случае драматически используемая Иваном;
- отравление Анастасии «собственными руками» Ивана, продирижированное Ефросиньей;
- направленное против нового Навуходносора Пещное действие, инсценированное Филиппом;
- народный зов о возвращении Ивана в Москву, отрепетированный под руководством его подручных; и наконец,
- покушение на убийство по сценарию Ефросиньи, перережиссированное Иваном с роковыми последствиями для сценаристики.

Как видим, карнавальная мистерия, поставленная царем в театре реальной действительности и завершающаяся реальной смертью козла отпущения (в отличие от чисто игрового, скоморошье мученичества в Пещном действе), оказывается венцом центральной тематической и структурной доминанты фильма.

Все это подозрительным образом сближает эстетическую теорию и практику Эйзенштейна с режиссерской деятельностью Ивана: грозный протагонист Эйзенштейна оборачивается его двойником. Надо сказать, что образ Поэта-Царя имеет почтенную романтическую традицию<sup>23</sup>. Однако лишь немногие критики готовы узнать Эйзенштейна в шкуре 'беспощадного' Ивана второй серии<sup>24</sup>. Обнаружение этого шокирующего сходства затрудняется тем, что Эйзенштейн следовал радикально иной, авангардистской версии былой романтической парадигмы — версии, исходившей из атеистически-активистской установки постнищенского искусства на переделку мира. Отмечу также, что для дионисийской трактовки триединства Царя/Жреца/Режиссера существенно и то, что, по мысли Эйзенштейна, кино, будучи молодым искусством, стоит ближе к древним синкретическим ритуалам, чем прочие — «состарившиеся» — виды искусства (*Иванов 1976*, с. 57).

Театр, цирк и другие массовые зрелища занимали видное положение в постреволюционной художественной системе. Эти формы были унаследованы сталинской культурой и получили дальнейшее развитие в таких явлениях, как отрепетированные массовые демонстрации, ритуал выборов по-советски, инсценированные политические процессы<sup>25</sup>, стахановские подвиги производительности труда и разного рода карнавальные кампании, построенные на ролевой инверсии (например, выезды «на картошку», где интеллигенция занималась черным физическим трудом под присмотром колхозников). Театр естественно оказался Искусством *par excellence*, со Сталиным в роли Главного Режиссера всей советской жизни (*Гройс 1988*)<sup>26</sup>.

#### 4

Самоотождествление Эйзенштейна с Иваном на почве 'режиссуры' могло иметь глубокие психологические корни. «Автобиографические записки» Эйзенштейна свидетельствуют о болезненной травме, оставленной деспотическим характером отца — «грозного папеньки», которому он подчинялся, против которого бунтовал и с которым втайне идентифицировался (*Эйзенштейн 1964–1971*, т. 1, с. 203–540). Это отношение Эйзенштейн в дальнейшем перенес на своего «духовного отца» Всеволода Мейерхольда, которого

он одновременно любил и ненавидел, видя в нем живое опровержение пушкинской формулы о несовместности гения и злодейства (*там же*, с. 305).

Эйзенштейн пишет о восходящих к его детской травме комплексах ущемленности, мстительности, нарциссизма. Он признается, что, несмотря на всю свою мировую славу, ощущает себя (в момент написания мемуаров, то есть в пятидесятилетнем возрасте) несчастным двенадцатилетним мальчиком. Образ Эйзенштейна как вечного, так и не повзрослевшего ребенка — продукта распавшейся семьи, как человека, неадекватно интегрированного в социальные структуры, эмоционально ущербного, подменяющего зрелое общение клоунадой, параноидального, иногда истеричного, но чаще скрывающего свои травмы за внешней броней, то робкого, то сверхкомпенсирующего свой низкий рост и сексуальную несостоятельность/нестандартность (возможно, воображаемую) дурашливостью, розыгрышами, эротическими рисунками, — этот образ с убедительным постоянством встает со страниц как его мемуаров, так и биографий (*Ситон 1960 [1952]; Барна 1973 [1966]*).

Образы представителей власти, бунт против них, а часто их благоволение к Эйзенштейну — тема, красной нитью проходящая через его автобиографию. Культ Наполеона одновременно противопоставляет Эйзенштейна отцу и связывает его с ним, поскольку Наполеон, как замечает автор мемуаров, — это кумир всякого «self-made man» (в частности, Эйзенштейна-старшего), а значит, добавим мы, также и бунтующего против него Эйзенштейна-младшего. Кстати, Дессалин — герой главы о мизансцене, а также задуманного, но не поставленного Эйзенштейном фильма — был наполеоновским генералом, превратившимся из мятежника в деспота, одного из основателей современного Гаити. В эйзенштейновской мизансцене молодой Дессалин (подобно старому Ивану) обращает заговор против его авторов, организуя окружение и сдавливание своих недавних преследователей; его противодействие зеркально отражает их предшествующее действие и, таким образом, как на абстрактном, так и на конкретном уровне воплощает идею ‘мести’!

*‘Беспощадная месть под видом правосудия’, по-видимому, и является той глубинной темой, которой пронизан не только «Иван Грозный», но и все эйзенштейновское творчество в целом, включая и его теории искусства. Сходные соображения есть у Барны:*

«Настоятельное требование точности [в воспроизведении скрытых поз, придуманных Эйзенштейном для исполнителей „Ивана



Грозного“ — А. Ж.<sup>27]</sup> не было чем-то... новым. Еще одним элементом... напоминающим о более ранних фильмах и замыслах Эйзенштейна, а также о его личных драмах, как детских, так и взрослых, был постоянно воспроизводимый конфликт между ‘добром’ и ‘злом’, внутренняя борьба за душу героя. С этим конфликтом была связана тема мести, проходящая, с неизменным постоянством и разной степенью изощренности, в каждом фильме и замысле, начиная со „Стачки“» (*Барна 1973 [1966]*, с. 246).

Другая постоянная тема жизни и творчества Эйзенштейна — это тема ‘неумолимой безличной силы’, истоки которой прослеживаются в «неподвижном каменном лице» матери, отказывающейся от собственного сына, а также в неотвратимом ночном кошмаре безликого, слепого поезда в Смоленске (*там же*, с. 27, 43–44, 58, 98, 159, 201, 208, 229–230; см. также: *Эйзенштейн 1964–1971*, т. 1, с. 467; *Козлов 1968*, с. 72–73). Ответом на действие этой ‘неумолимой силы’ и является не менее ‘неумолимая, часто изощренная месть’.

По словам Эйзенштейна, бунт против отца был главной причиной, приведшей его в революционный лагерь:

«Почва к тому, чтобы примкнуть к социальному протесту, выросла во мне не из-за невзгод социального бесправия, не из лона материальных лишений, не из зигзагов борьбы за существование, а прямо и целиком из прообраза всякой социальной тирании, как тирании отца в семье, пережитка тирании главы рода в первобытном обществе» (*Эйзенштейн 1964–1971*, т. 1, с. 243).

Такая мотивировка, как и последующая ее рационализация, вполне соответствуют характерным мифологемам марксистско-ленинского, да и общереволюционного дискурса.

Тяжелый детский опыт и развод родителей лишили Эйзенштейна чувства семьи и дружеской близости, что образует еще один аналог и возможный источник соответствующих черт в характере Ивана (*Томпсон К. 1981*, с. 76, 78, 83). Первые главы мемуаров Эйзенштейна не оставляют сомнений в глубоко личной основе детских воспоминаний Ивана в фильме. Особенно бросается в глаза параллель между фрейдистской «первичной сценой» (primal scene) родительской ссоры-примирения, с «папенькой», несущим «маменьку» на глазах у маленького Сережи, и эпизодом фильма, в котором бояре пронесают мимо маленького Ивана его отравленную мать<sup>28</sup>.

Обсуждая аналогию между детством режиссера и его героя, Барна ссылается на «сделанную во время съемок „Октября“ фотографию Эйзенштейна на царском троне, с ногами, так же не достающими до пола», как ноги маленького Ивана, сидящего на престоле (*Барна 1973 [1966]*, с. 241). Мэри Ситон, помимо этих двух поз, сопоставляет еще две: одну на фотографии, относящейся к началу съемок «Октября», где ноги Эйзенштейна «вызывающе перекинуты через подлокотник трона», другую — из финала фильма, где некий «мальчик в подобной развязной позе приветствует революцию» (*Ситон 1960 [1952]*, с. 96; ил. 20, 21). Ситон отмечает также то «озорство испорченного ребенка», с которым Эйзенштейн во время съемок «Октября» «как царь, завладевает императорским дворцом», упивается своим «правом превратить императорское ложе в свое режиссерское кресло» и «по-шутовски отыгрывает свою иконоборческую роль Его Величества Императора нового искусства» (*там же*, с. 96). Ситон упоминает, кстати, что немецкие друзья Эйзенштейна расшифровывали его латинские инициалы S. M. как *Seine Majestät*, то есть Его Величество (*там же*, с. 132).

Сам Эйзенштейн прямо указывал на то, что его мучительно выношенный бунт против отца лег в основу дерзкого поведения Ивана в сцене коронации.

«А венчание „молодого“ царя (под видом Ивана IV) не есть ли становление наследника, освобождающегося от тени прообраза отца?!» (*Эйзенштейн 1964–1971*, т. 1, с. 243).

Менее однозначно эйзенштейновская апология Ивана звучит в пассаже о «драке» и «кутерье» вокруг трона. Когда речь заходит о стареющем Иване, Эйзенштейн одновременно отождествляется с ним и дистанцируется от него, видя в нем двойника своего отца. Последний, в свою очередь, проецируется в мемуарах на фигуру Александра III: как свидетельствует Эйзенштейн, разъятие на части памятника этому царю в «Октябре» было вдохновлено разрушением металлических статуй работы Эйзенштейна-старшего — известного рижского архитектора (*там же*, с. 241)<sup>29</sup>.

Эта двойственная идентификация (анти- и проотцовская) с молодым и старым Иваном представляется особенно вероятной в свете признаний Эйзенштейна о расщеплении его личности, делаемых со ссылками на Фрейда и пьесу Евреинова «В кулисах души», трактующую тему фрагментации «я». Эйзенштейн пишет, что одним из своих «я» он ненавидел Мейерхольда, другим испытывал перед ним восхищение, а третьим — выжидал и надеялся вырвать-

ся из пут его демонического обаяния (*там же*, с. 307–308). Как показал Л. К. Козлов, эйзенштейновский Иван может читаться как двусмысленный портрет Мейерхольда (Козлов, в частности, сопоставляет один из крупных планов лица Ивана-Черкасова со сходной фотографией Мейерхольда; *Козлов 1987 [1970]*). В связи с проблемой расщепления личности Эйзенштейна интересны также его воспоминания о том, что его всю жизнь преследовали образы виденного в детстве фильма, в котором он мысленно примерял на себя роли то палача, то жертвы (в незабываемых для Эйзенштейна кадрах кузнец раскаленным железом клеймил, как преступника, любовника своей жены)<sup>30</sup>.

Эйзенштейн писал, что «океан жестокостей, которым пронизаны [его] картины» (*Эйзенштейн 1964–1971*, т. 1, с. 250), имеет источником его детство, что опять-таки напоминает Ивана, ищущего оправданий своей безжалостности. Действительно, кадры детства используются Иваном в качестве аргумента в его споре с бывшим другом, а ныне врагом — Федором/Филиппом (в дальнейшем Филипп применяет Пещное действо как аргумент в свою пользу). Сцены детства становятся своего рода фильмом в фильме, демонстрирующим Филиппу — и зрителям — миниатюрный слепок всего киножеста Эйзенштейна в целом. «Фильм» Ивана даже открывается той же музыкальной и зрительной увертюрой, что и фильм Эйзенштейна. И наконец, та «надчеловеческая» позиция, в которой признавался Эйзенштейн (см. выше), может пониматься не только как типично авангардистский синдром, но и как компенсация некой нехватки в личной сфере, а это в равной мере может быть отнесено и к Ивану (потеря жены и друзей, предательство со стороны родственников). Абсолютная власть режиссера/монарха — один из типичных путей к сверхчеловеческому преодолению подобных комплексов<sup>31</sup>.

## 5

Привычное отождествление Ивана со Сталиным и более неожиданное — с Эйзенштейном — сливаются, таким образом, в единый трехчлен: Иван = Сталин = Эйзенштейн. Это взаимоналожение соответствует описанной Гройсом логике борьбы авангарда за тотальную эстетико-политическую власть, зигзагообразно привед-

шей к политико-эстетической диктатуре Сталина. «Иван Грозный» — фильм, снятый бывшим авангардистом. Это фильм о ‘власти и единстве’, целиком воплощающий авторитарную позицию заглавной отцовской фигуры и самой своей структурой являющийся образец воплощения единой и властной авторской воли. Стержнем всей конструкции служит Иван, который в своем личном, монаршем и режиссерском поведении следует эстетическим рецептам своего создателя. Кстати, в «Автобиографических записках» Эйзенштейн замечает, что его опыт военного инженера стал ступенькой к режиссуре, научив его искусству управлять человеческим и техническим ‘материалом’ (*там же*, с. 280–304); лучшей школы для инженера человеческих душ не придумаешь.

Беспощадная машина эйзенштейновской поэтики действительно предстает как часть ‘тоталитарного комплекса’. В ней хорошо просматриваются: аналог мстительной жестокости Ивана; компенсаторное стремление Эйзенштейна к безраздельной режиссерской власти, питающееся мстительно-подражательным отношением к отцу-тирану; и типичный, хотя и выдающийся, случай метаморфозы авангард — сталинизм (его ирония тем нагляднее, что Сталин практически взял на себя роли соавтора сценария, продюсера, консультанта, участника первых просмотров, критика и цензора фильма). Как же могло случиться, что художник и мыслитель эйзенштейновского масштаба оказался невольной пешкой в подобной игре политических сил и психологических факторов?

Ключ к пониманию простоты, постигшей этого мудреца, таится, по-видимому, в теме ‘мести, выдаваемой за справедливое возмездие’. А именно — в элементе ‘выдачи, маскировки’, находящемся на грани «честного» самообмана. По-видимому, великий исследователь и режиссер не отдавал себе отчета в том, что ‘месть’ продолжала отравлять его схему ‘отказного действия и противодействия’; что ‘атавистическая злоба’ не была отфильтрована из его ‘беспощадных’ абстракций; и что излюбленные им геометрические схемы неизбежно несли с собой не только обобщенные, возвышенно сублимированные черты низших сил, но и неотделимый от этих сил вкус к насилию.

А впрочем, действительно ли он был столь наивен? Главу о Мейерхольде Эйзенштейн заканчивает обетом не походить на своего учителя и, в частности,

«найденное [то есть секреты мастерства. — А. Ж.] не таить: тащить на свет божий — в лекции, в печать, в статьи, в книги. А... известно ли вам, что самый лучший способ сокрыть — это раскрыть до конца?!» (там же, с. 310).

Разоблачить, чтобы замаскировать! Не случайно Эйзенштейна мучили порочные корни искусства, не случайно любил он пугать своих коллег гротескными масками и розыгрышами и гордился прозвищем «резидент дьявола»<sup>32</sup>.

Сознательно двусмысленная установка на 'саморазоблачительное сокрытие', по существу, налицо в нарративной структуре «Ивана Грозного». Согласно Томпсон (*Томпсон К. 1981*, с. 92, 100–101, 104, 109), повествование в фильме построено с таким расчетом, чтобы

- «освободить Ивана, замышляющего возмездие Ефросинье, от чувства вины»;
- «поставить Ивана выше всякого людского суда»;
- «создать такой нравственный универсум, в котором все карты подтасованы в пользу Ивана»;
- сделать «предателем... единственного персонажа, казалось бы обладающего моральным правом судить Ивана, — его духовника [Евстахия из 3-й серии]»; и
- систематически «карать врагов Ивана без его прямого участия»<sup>33</sup>.

Оба житнетворческих текста — Ивана и Эйзенштейна — выглядят как типично фрейдистские сюжеты. В категориях другой психологической школы внутренняя драма Эйзенштейна может пониматься как конфликт между двумя полушариями мозга. В. В. Иванов (*Иванов 1978*, с. 62–65) констатирует очевидное преобладание у Эйзенштейна правого полушария, отвечающего за образное мышление. На эту свою особенность впервые обратил внимание сам Эйзенштейн, а в дальнейшем она получила подтверждение в посмертной фотографии его мозга, на которой, по свидетельству А. Р. Лурии, четко видно гигантское правое полушарие и значительно меньшее левое.

Итак, эйзенштейновское стремление к тотальному контролю Разума привело к тому, что Бессознательное пропитало всю его поэтику своим двусмысленным влиянием. Если сами приемы, призванные подавить и облагородить злокачественный материал искусства, далеко не стерильны, а, напротив, поражены инфекцией, то

и вся программа сублимации предстает патологически и безнадежно противоречивой. Монологические «благие» намерения автора, его фильмов, героев, спонсоров и — last, but not least — теорий оказываются подорванными.

Все это как будто ставит Эйзенштейна ниже Бахтина, помещая его, так сказать, в одну из клеток бахтинской концепции дискурса — в качестве случая авторитарной речи, не отдающей себе отчета во внутреннем конфликте голосов. Если это так, то эйзенштейновская теория *sans merci* лишается ореола универсальности. Однако она может быть переосмыслена в качестве более узкой дисциплины — ясно продуманной поэтики 'мести', то есть теории выразительного воплощения одного из важнейших тематических комплексов<sup>34</sup>.

Другое дело — в какой мере неуязвимым к подобным испытаниям на диалогичность окажется учение самого Бахтина. Согласно М. Л. Гаспарову, Бахтин, как и его оппоненты-формалисты, был частью «плебейского» поколения, в эпоху Революции агрессивно штурмовавшего цитадели культуры (*Гаспаров М. 1979*)<sup>35</sup>. Но в таком случае бахтинский диалогизм предстает не столько как беспристрастно универсальный подход, сколько как еще одна конкретная стратегия, преследующая свои собственные, вполне определенные монологические цели, хотя и подаваемая под видом «незавершенности». Иными словами, оба претендента на роль объективных теоретиков выступают в масках и, значит, престол Верховного Властителя Всеобщей Теории Дискурса должен пока остаться незанятым.

## «Кто организовал вставание?»

(К атрибуции одной знаменитой реплики)

### 1

Одним из ярких мемов, восходящих к истории легендарного поединка Ахматовой со Сталиным и Постановления ЦК от 14 августа 1946 года, стала реплика «Кто организовал вставание?».

«— Это я зарабатываю постановление, — говорила Ахматова о фотографии, сделанной на одном из вечеров, проходивших в Москве весной 1946 года... По слухам, Сталин был разгневан пылким приемом, который оказывали Ахматовой слушатели. Согласно одной из версий, Сталин спросил после какого-то вечера: „Кто организовал вставание?“» (*Глен 1991*, с. 631).

«Ахматова полагала, что... Сталин приревновал ее к овациям: в апреле 1946 года Ахматова читала свои стихи в Москве и публика аплодировала стоя. Аплодисменты стоя причитались, по убеждению Сталина, ему одному — и вдруг толпа устроила овацию какой-то поэтессе» (*Чуковская 1997*, с. 17).

«Зощенко рассказывал, будто постановление появилось в результате доклада Жданова самому хозяину. Упор делался на вечер в Политехническом, где весь зал встал, когда на эстраду вышла Ахматова. Хозяин будто бы спросил: „Кто организовал вставание?“ По-моему, это „цитатно“, как говаривал Пастернак, то есть фраза из лексикона человека, которому ее приписывают» (*Мандельштам 1999*, с. 382–383).

Осторожность мемуаристки в атрибуции знаменитой фразы («будто бы», «по-моему», «„цитатно“», «приписывают») связана, по-видимому, с тем, что источник реплики, ее, так сказать, провенанс, не документирован. Возможно, ее действительно произнес Сталин, но не исключено, что перед нами одна из «пластинок» Ахматовой.

Эту проблему подробно обсуждает покойный Бенедикт Сарнов, заинтригованный ярлыком «цитатности»:

«Именно так и рассказывает об этом Надежда Яковлевна... Сама она, правда, на том вечере не была. Пересказывает то, что слышала от Михаила Михайловича Зощенко... [Следует приведенный выше пересказ слов Зощенко. — А. Ж.]

Последнее замечание можно понимать по-разному. „Цитатно“, то есть ловко подделано под цитату. А можно понимать это слово и прямо противоположным образом: сам характер фразы, мол, не оставляет сомнений в том, что это именно цитата.

Я склонен думать, что такая фраза Сталиным действительно была сказана. Уж больно велик исходящий от нее аромат подлинности, в котором выразился не столько даже характер сталинского стиля, сколько самый тип его мышления. Да и Надежда Яковлевна тоже — в другом варианте своих воспоминаний — как будто не сомневается в подлинности этой сталинской фразы. И даже дает понять, что Жданов эту реакцию вождя сознательно спровоцировал» (Сарнов 2009).

Там же Сарнов приводит соответствующее место из другой книги Н. Я. Мандельштам:

«Ее [Ахматову] оглушило ждановское постановление. Говорят, что оно появилось в результате конкуренции двух „наследников“. В Москве на вечере стихов в Политехническом музее весь зал встал, приветствуя А[нну] А[хматову]. М[аленков] был сторонником издания стихов. А. А. Жданов, подкапываясь под него, сообщил хозяйну об истории в Политехническом музее. „Кто организовал вставание?“ — возмущенно спросил хозяин. Отлично зная механизм нашей славы, он представить себе не мог, что вставание было спонтанным. Жданов действовал безошибочно и выиграл. Это рассказал Ахматовой Зощенко, а кто ему — я не знаю...» (Мандельштам 2007, с. 139–140).

Сарнов продолжает:

«На самом деле на вечере в Политехническом Ахматова не была, и доложили Сталину о вечере в Колонном зале.

Как бы то ни было, эту свою знаменитую реплику он, наверное, действительно произнес».

Обращает на себя внимание некатегоричность утверждений:

Рассказывает... Слышала... Можно понимать по-разному... Склонен думать, что... действительно... Уж больно велик... аромат подлин-



ности... Как будто не сомневается... Дает понять... Говорят... Рассказал Ахматовой Зошенко, а кто ему — я не знаю...

Добавим, что знаменитая фраза известна именно из литературных, то есть по определению родственных Ахматовой, кругов, а не из каких-либо околосмоленских источников (например, новейших публикаций ранее засекреченных протоколов)<sup>1</sup>. Бытует она исключительно в ахматовиане, причем преимущественно полупрофессиональной, а не, скажем, в таких солидных сводах информации, как в издании, подготовленном В. Черных (*Черных 2008*), и напроочь отсутствует в биографиях Сталина.

Тем не менее Сарнов полагает, что фраза принадлежит Сталину, — позиция возможная, а для его трактовки ситуации предпочтительная. Я, исходя из жизнетворческой интерпретации Ахматовой (см.: *Жолковский 2005 [1996]*), склонен считать автором саму поэтессу.

Любопытно, что в зависимости от атрибуции смысл реплики поворачивается разными сторонами.

Если считать ее подлинной, сталинской, то в глаза бросается ее инквизиторская прагматика: тех, кто организовал несанкционированную акцию, надо выявить и наказать, для чего издать соответствующее Постановление и направить Жданова в Ленинград для принятия репрессивных мер. Программа четкая, целенаправленная, зловещая и совершенно свободная от властной игривости некоторых подлинных или апокрифических высказываний Сталина<sup>2</sup>.

Этот смысл сохраняется и при атрибуции реплики самой поэтессе, подтверждая ее роль как жертвы преследований. Но на первый план выступают другие обертоны, неожиданно игривые, иронические, однако бьющие не по жертвам Сталина, а по нему самому. Он предстает до тупости ограниченным самодуром-бюрократам, не способным вообразить, что кого-то могут приветствовать спонтанно, а не по приказу, как приветствуют его самого и его подручных<sup>3</sup>. Такая трактовка доступна только просвещенному наблюдателю, как бы рассчитана именно на него, что повышает вероятность ахматовского авторства, хотя, разумеется, его не доказывает.

Попробую обосновать свою гипотезу некоторыми сведениями, до сих пор к обсуждению этой проблемы не привлекавшимися и вроде бы посторонними.

2

Как известно, Ахматова очень любила Шекспира, и подтексты из него не раз появляются в ее стихах. Краткий обзор его наследия намечен в стихотворении «Лондонцам» (1940):

Двадцать четвертую драму Шекспира  
Пишет время бесстрастной рукой.  
Сами участники чумного пира,  
Лучше мы Гамлета, Цезаря, Лира  
Будем читать над свинцовой рекой;  
Лучше сегодня голубку Джульетту  
С пенъем и факелом в гроб провожать,  
Лучше заглядывать в окна к Макбету,  
Вместе с наемным убийцей дрожать, —  
Только не эту, не эту, не эту,  
Эту уже мы не в силах читать!

И наиболее почетное, кульминационное место отведено «Макбету», который, оказывается, был самой ее любимой пьесой Шекспира<sup>4</sup>.

«Макбет» Ахматова знала «почти целиком наизусть»<sup>5</sup> и в начале 1930-х годов даже занялась его переводом<sup>6</sup>. Переведенный фрагмент был впервые опубликован Н. Г. Князевой и прокомментирован Р. Д. Тименчиком (*Ахматова 1989*). В дальнейшем о теме «Ахматова и „Макбет“» писалось немало<sup>7</sup>, но пионерский комментарий Тименчика (*Тименчик 1989*) сохраняет фундаментальное значение, поскольку в нем многочисленные цитаты из пьесы и переклички с ней поставлены в широкий контекст обращения к «Макбету» поэтических предшественников и современников поэтессы.

«Первый отголосок макбетовской темы» обнаруживается в стихотворении 1921 года «Пусть голоса органа снова грянут...» (*там же*, с. 18):

В крови невинной маленькие руки,  
Седая прядь над розовым виском.

Это отсылка к одному из наиболее часто цитируемых мест трагедии — неотмываемо кровавым рукам леди Макбет (акт V, сцена 1). Тименчик приводит аналогичные строки из Ходасевича и Анны Радловой, а затем и из более позднего стихотворения самой Ахматовой — «Привольем пахнет дикий мед...»:

И шотландская королева  
Напрасно с узких ладоней  
Стирала красные брызги  
В душном мраке царского дома...

Существенно, что

«[с]реди множества причин, по которым Ахматова испытывала особое влечение к „Макбету“, не на последнем месте стояли те отзвуки шекспировской трагедии, которые она находила в поэтическом слове... наиболее важных для нее старших современников: сравнение своего сокрытого лица, своей „тени“ с „призраком на пиру“, с шекспировским Банко в стихотворении Анненского „Другому“ и любимый ее блоковский цикл „Пузыри земли“» (*там же*, с. 18).

Характерный пример опоры на пассаж, уже введенный в литературный канон в качестве «цитатбельного», — строки из цикла «Шиповник цветет» (см.: *там же*, с. 18).

Есть в этом мире пожалуй о чем,  
И вот идет шекспировская драма,  
И страшен *призрак в зеркале чужом*.  
(«*Меня и этот голос не обманет...*», 1956)

Ср. у Анненского:

И, вещей снов иероглифы раскрыв,  
Узорную пишу я четко фразу.  
Фигурно там отобразился страх,  
И как тоска бумагу сердца мяла,  
Но по строкам, как *призрак на пирах*,  
*Тень* движется так делано и вяло.  
(«*Другому*»)

В «Макбете» призраки являются по вызову ведьм и пророчествуют Макбету в сцене в пещере, и к ней, как известно, отсылают строки 1-й главы «Поэмы без героя»:

И плащи, и жезлы, и венцы  
Вам придется сегодня оставить.

Ср. комментарий Коваленко (*Ахматова 1998*, с. 523):

«В главе развернута картина прихода мертвых гостей, напоминающая сцену явления призраков в „Макбете“ (акт IV, сцена 1):

Сгинь! Твой венец мне жжет глаза. И ты,  
Второй, в венце таком же, как и первый.

И третий также... Мерзостные ведьмы!  
Зачем вы мне явили их? Четвертый!  
.....  
Но вот восьмой. Он с *зеркалом*, в котором  
Я вижу длинный ряд других. Иные  
Со *скипетром* тройным, с двойной *державой*.  
О вид ужасный! *Призраки* не лгут...»

(Пер. Ю. Корнеева)<sup>8</sup>

К этому месту отсылает, по-видимому, и ахматовская строчка о *призраке в зеркале*. У Анненского же скорее подразумевается сцена на пиру в тронном зале (акт III, сцена 4), где Макбету — и только ему одному — видится призрак Банко, о смерти которого подосланные им убийцы доложили ему в предыдущей сцене. Это невероятное явление только что убитого соперника тоже находит себе место в подтексте 1-й главы «Поэмы без героя» — в ее финальном фрагменте:

Значит, хрупки могильные плиты,  
Значит, мягче воска гранит... —

(Ахматова 1998, с. 102)

который Тименчик и другие комментаторы, вслед за самой поэтессой, возводят к строкам из «Макбета»:

«24 июля 1962 г. Ахматова делает отсылку к этим строкам...: „Макбетовские (стихи) (Явление тени Банко на пиру)“. Ср. „Макбет“ (акт III, сцена 4): „Если своды склепов // Покойников нам шлют назад...“ (пер. Б. Пастернака)» (Коваленко 1998, с. 588. Ср.: Тименчик 1989, с. 20; Ахматова 1996, с. 112).

Напряженное внимание Ахматовой к «Макбету» естественно связывается с «мучительным опытом поколения» (Тименчик 1989, с. 18), эпохой большого террора (Коваленко 1998, с. 588), убийством Кирова (Рецентер 2005, <http://www.litmir.me/bg/?b=136502&p=115>; Тименчик 1989, с. 18), чему соответствует ее автопроекция на Банко и, значит, подразумеваемая проекция Сталина на Макбета.

В этом свете своим странным отсутствием в наборе цитат из «Макбета», изблюбленных Ахматовой и другими авторами, блистает, быть может, сильнейшее место сцены на пиру.

Пробел заполняет в своих записях Юрий Олеша<sup>9</sup>:

«Когда читаешь драматургическое произведение, то с особенным интересом ждешь, как будет реагировать действующее лицо на то или

иное событие, призванное его ошеломить. Не восклицаниями же должен ограничиться, изображая такую реакцию, талантливый драматург.

— Да? Да неужели? Да что вы говорите?

Я однажды прямо-таки подкрадывался к такому месту... Тень Банко появляется перед Макбетом. В первый раз Макбет только испуган, молчит. Он опять к трону — опять тень! Молчит. Тень и в третий раз...

«Ну, — подумал я, — как же будет реагировать Макбет?»

Трудно представить себе более точную реакцию.

— Кто это сделал, лорды? — спрашивает Макбет.

Зная, как шатко его положение, он имеет основание подозревать лордов в чем угодно. Возможно, они и устроили так, что появилось привидение, — кто-нибудь из них переоделся или переодели актера.

— Кто это сделал, лорды?

А лорды даже не понимают, о чем он спрашивает» (*Олеша 1999*, с. 369).

Олеша пересказывает не совсем точно; вот эта сцена в переводе Пастернака:

Леди Макбет

Мой друг, вы невнимательны к гостям.

.....

Макбет

Забылся, дорогая. Ты права.

Простите, гости. Ешьте на здоровье.

Ленокс

Угодно ль будет сесть вам, государь?

*(Появляется дух Банко и садится на место, предназначенное Макбету.)*

.....

Росс

За стол садитесь с нами, государь.

Макбет

Места все заняты.

Ленокс

Одно свободно.

Макбет

Где?

Ленокс

Вот оно. Что с вами, государь?

Макбет

*Кто это сделал?*

Лорды

Что, наш повелитель?

Макбет

Меня не можешь в смерти ты винить.  
Зачем киваешь головой кровавой?

Росс

Его величеству не по себе.  
Вставайте, господа.

Леди Макбет

Нет, не тревожьтесь.  
С ним это смолоду..  
.....  
Садитесь, кушайте.

*(Макбету.)*

И ты — мужчина?..  
.....

Какой позор!  
Лица нет на тебе. Ты испугался  
Пустого кресла, правду говоря.

Макбет

Взгляни туда! Ты видишь?..  
Чем мне кивать, скажи мне лучше, дух,  
Чего ты хочешь? *Если своды склепов  
Покойников нам шлют назад*, пускай  
Нам гробом будут коршунов утробы.

*(Дух исчезает.)*

Леди Макбет

Нет, видно, ты совсем сошел с ума!

Макбет

Клянусь, его я видел!

Леди Макбет

Постыдился б!<sup>10</sup>

Сходства восхитившей Олешу реплики Макбета «Кто это сделал, лорды?» с занимающей нас фразой «Кто организовал вставание?» очевидны и не нуждаются в перечислении. Разница же сводится, пожалуй, лишь к тому, что Макбету призрак Банко мерещится, а публичный триумф Ахматовой реален, хотя и не так страшен для властителя, как явление убитого соперника непосредственно на троне.

### 3

Из интимного знакомства Ахматовой с «Макбетом» и, в частности, с данной сценой следует как минимум, что у нее были все данные, чтобы позаимствовать у Шекспира, адаптировать к случаю и приписать Сталину столь выигрышную для нее реплику. Вероятность ее авторства повышается тем, что о переключке «сталинской» реплики с макбетовской — переключке, которой Ахматова как знаток текста не могла не заметить, — она ни разу не обмолвилась ни в 1940-е годы, ни позже, ни устно, ни письменно. Если бы эти слова произнес действительно Сталин, то указать на их макбетовскую природу было бы эффектно во всех отношениях. Напротив, если реплику сочинила она сама, то, сославшись на «Макбета», она рисковала бы выдать свое авторство.

Вспомним, как она однажды практически выдала себя, приписав неким итальянцам неумеренную похвалу в свой адрес как бы от имени Данте:

«[К]огда большая группа поэтов поехала в Италию по приглашению тамошнего Союза писателей, а ее не пустили, она говорила, лукаво улыбаясь: «Итальянцы пишут в своих газетах, что больше хотели бы видеть сестру Алигьери, а не его однофамилицу». И повторяла для убедительности по-итальянски: «La suoga di colui» («сестра того»). Под однофамилицей подразумевалась поехавшая в Рим Маргарита Алигер, но в каких газетах писали это итальянцы, выяснять было бесполезно. А «La suoga di colui» — это луна в XXIII песне «Чистилища», сестра того, то есть солнца. И так же я воспринял ее слова, когда в Комарове съездил на велосипеде по ее поручению и, вернувшись, услышал: «Недаром кое-кто называет вас Гермесом». Никаких других «кое-кого», кроме нее, вокруг не было видно» (*Найман 1989*, с. 88–89).

Разумеется, и это не доказательство, но все-таки еще пара убедительных аргументов в пользу предлагаемой атрибуции, каковая,

на мой взгляд, скорее обогащает, нежели обедняет ахматовский образ. Получается, что противники жизнетворческого подхода к феномену Ахматовой, настаивающие на «подлинности» всех связанных с ней мифов, отказывают ей в важном аспекте ее креативности.

И последнее. Запись Олеша относится к середине или концу 1950-х годов, и не исключено, что его интерес к «Макбету» был вызван репетициями и постановкой этой драмы в переводе Пастернака на сцене Малого театра (1955; режиссеры К. А. Зубов и Е. П. Велихов; см.: *Штейн 1981*). Однако цитирует Олеша не пастернаковский перевод (*Шекспир 1950*), фрагмент из которого я привел выше и в котором слова «лорды» в ключевой фразе нет (Макбет просто спрашивает: «Кто это сделал?»). В оригинале фраза звучит так: «Which of you have done it?» — то есть буквально: «Кто из вас сделал это?» Зато искомые «лорды» есть в переводе Кронеберга (1844): «Ма к б е т ь. Кто это сдѣлалъ, лорды?» Этот перевод переиздавался неоднократно, и Олеша мог помнить с детства или даже иметь и в зрелые годы одно из этих изданий, например одесское (!) (*Шекспир 1862 [1844]*) или суворинское (*Шекспир 1891 [1844]*).

Так или иначе, внимание на оригинальную шекспировскую находку Олеша обратил лишь к концу жизни, в 1950-е годы. Не потому ли, что тем временем до него рикошетом дошла занимающая нас реплика?!



# Приложение

---



## От автора

(Предисловие ко 2-му изданию)

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

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

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

*Санта-Моника  
Август 1992 г.*

## Введение

(ко 2-му изданию)

Название «Блуждающие сны» — из Мандельштама:

И переключка ворона и арфы  
Мне чудится в зловещей тишине...  
.....  
Я получил блаженное наследство —  
Чужих певцов блуждающие сны...  
.....  
И не одно сокровище, быть может,  
Миная внуков, к правнукам уйдет,  
И снова скальд чужую песню сложит  
И как свою ее произнесет.

(«Я не слышал рассказов Оссиана...»)

Речь в книге пойдет не столько о снах<sup>1</sup>, сколько о «переключках ворона и арфы»<sup>2</sup> в самом широком смысле слова — межтекстовых связях. В современном литературоведении эта проблема известна под названием интертекстуальности.

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

Более того, структурализм, тщательно описав внутреннюю организацию многих текстов и кодов, обнажил риторическую, текстуально-дискурсивную природу литературы, чем подготовил переход

к постструктурным представлениям. С другой стороны, новейшие установки на размыкание и плюрализацию прочтений и на учет культурной детерминированности самой литературоведческой практики ознаменовали синтез семиотических методов 1960–1970-х годов с теми направлениями гуманитарной мысли, которые всегда отстаивали многозначность художественного текста и роль идеологических, исторических и биографических факторов.

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

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

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

веков (и более узких периодов) отражаются в зеркале друг друга. Второй раздел книги посвящен «классике» (Гоголь, Толстой, Бунин), третий — 1920–1930-м годам, а четвертый — послесталинскому периоду. Хронологические скачки сглажены переходными фигурами (Бунин — между XIX веком и модернизмом; Е. Гинзбург — между ГУЛАГом, оттепелью и сегодняшним днем), а главное, связями, устанавливаемыми между текстами разных периодов (Бунин и Пушкин; Зощенко и Толстой; Ильф и Петров и Достоевский...). Даже там, где речь идет об авторах, обычно относимых к эпохе реализма, на них падает модернистский свет из XX века — благодаря как позднейшим интертекстам (например, в случае с «Выбранными местами...» Тоголя), так и самому способу прочтения (например, в случае с рассказом «После бала» Толстого).

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

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

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

социологической). Объединяется этот конгломерат разнородных понятий общностью цели, исходящей из традиционной филологической преданности тексту и современного понимания художественного слова не просто как носителя содержания, а как воплощенного поступка<sup>3</sup>.

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

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

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

Систематически эти способы описания разрабатываются по отдельности соответствующими теоретическими школами (социологической, мифологической, психологической и т. п.), а в конкретных

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

Приведу пример из разбора, не вошедшего в книгу<sup>4</sup>. Рассказ Андрея Платонова «Фро» (1936) может читаться:

- как определенная коллизия между его персонажами, характерным образом ориентированными относительно 'дали', 'природы', 'техники', 'женского/мужского/детского' начал и т. д.;
- как вариация на тему чеховской «Душечки»;
- как полемика с символистским мифом 'очарованной дали' и его более поздними (в том числе футуристическими, гриновскими и соцреалистическими) вариантами;
- как продукт взаимодействия с обстановкой сталинизма, в частности как образец эзоповского обхода цензуры;
- как современное воплощение мифологического сюжета о чудесном супруге (легенды об Амуре и Психее и сказки о Финисте — ясном соколе);
- как особая страница во взаимоотношениях писателя с женой;
- как отход автора от собственных более ранних идейных и стилистических позиций (в частности, взглядов на вопросы пола и задачи повествования);
- как своеобразный синтез жанров сказки, модернистского рассказа и классической новеллы; и т. д.

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

Предлагаемые ниже очерки по истории русских межтекстовых связей далеки от выполнения программы-максимум. Но каждый из них по-своему руководствуется ею, претендуя на новизну сопоставлений и трактовок. Так, совершенно новым является соотнесение Зощенко с Толстым, Ильфа и Петрова с Достоевским и Лимонова с Державиным, не говоря уже о возведении рассказа «После бала» к архаическому сюжету или переосмыслении «Выбранных мест из переписки



с друзьями» в свете постмодернистской поэтики. Иногда, напротив, соотнесенность текстов очевидна с самого начала, как, например, в случае «Я вас любил...» Бродского, и суть анализа состоит в обнаружении того, каким образом, пародируя классика, новый автор оказывается верен как духу собственной поэзии, так и пушкинской традиции. Некоторые прочтения могут показаться неортодоксальными носителям тех или иных узкопартийных точек зрения. Зощенко как зазеркалье революции может задеть догматиков, Олеша, дающий уроки Мандельштаму и Булгакову, — правоверных диссидентов, Гоголь-тоталитарист — благочестивых поклонников «Выбранных мест», а концепции «искусства приспособления» и «графоманства как приема» — почитателей Литературы с большой буквы независимо от их идейных пристрастий.

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

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

## Вместо заключения

(к 1-му изданию)

Вместо — потому, что никакого «замыкания» (closure) сочинению, претендующему на постструктурность, не полагается. Можно, впрочем, наметить несколько заключений, например в жанре «что же дает эта книга?».

Просвещенному читателю она адресует набор взаимоналожений и «перепрочтений» знакомых текстов (иной раз привлекая на помощь новейших авторов — Бродского, Лимонова, Соколова, Пригова) в нескромной надежде, что теперь эти тексты будут читаться именно так. Что в Хлебникове отныне будет слышаться скандирующий гигант от графомании, а Зощенко неразрывно свяжется с Толстым; что «Выбранными местами» станут наслаждаться как «Записками сумасшедшего», в «После бала» навсегда впишется двойная экспозиция ‘порки шпицрутенами/свадебного обряда’, а в «Мастере и Маргарите» будет звучать пророческий голос Олеси; что страдания Хворобьева будут прочно облагорожены престижным родством с Достоевским и Оруэллом, а лимоновская «аморальность» — законным местом, найденным ей в литературном ряду, идущем от Державина.

Теоретикам литературы книга предлагает опыт работы с такими понятиями, как «гибриды-медиаторы»; «описки», «очитки» и «плохопись», «авторский „самообраз“», «архетипическое прочтение текста», «конверсия гипограммы» (архетипа, жанра, рамочной композиции, пародируемого оригинала). А также — экспериментальные образцы рассмотрения интертекстуальных связей разных типов: между целыми художественными мирами (Толстой и Зощенко) и между конкретными текстами (Булгаков — Олеша — Булгаков); прямые (Пушкин и Бродский) и опосредованные конструкциями (Пушкин и Бунин) или мотивными парадигмами (Толстой, Зощенко и Гинзбург). В историко-литературный обиход сделана попытка ввести категории искусства приспособления, творческого графоманства и нарциссизма, нарративного договора, (анти)утопического дискурса и монархо-поэтического мифа русской литературы; а также мотивы ‘снов нового типа’, ‘испытания культуры критерием трупа’, ‘кладбищенского свидетеля’, ‘комплекса непринадлежности’, ‘живодерства’ и ряд других.

Честолюбивость подобных претензий следует отчасти отнести на счет той особой позиции, с которой написана книга, — промежуточной между метрополией и эмиграцией, русской и западной литературоведческими традициями, структурализмом и постмодернизмом, — и потому обладающей преимуществами в смысле релятивизации культурных «абсолютов». Но относительно, разумеется, и привилегированность такой точки зрения, в связи с чем может быть уместно сказать несколько слов о том, что эта книга «дает» ее исторически конкретному автору.

Говоря кратко — удовлетворение интереса к некоторым давно интриговавшим литературным текстам, фигурам и проблемам. Меня всегда занимала загадка «вечности» пушкинского «Я вас любил...» (и более десятка лет — его реинкарнация в сонете Бродского) и тревожило подспудное неблагополучие «Мне хочется домой...» Пастернака и «Зависти» Олеси. Мне всегда хотелось разгадать тайну «идейного содержания» столь любимых моим поколением Зощенко, Ильфа и Петрова, Аксенова, Окуджавы. (В последнем случае к данным интроспекции добавлялись живо представляемые образы двух старших друзей, поющих Окуджаву в маршеобразном туристском ключе.) Некоторые вопросы носили, так сказать, интертекстуально-литературоведческий характер, — скажем, окончателен ли разбор «Легкого дыхания» Выготским? Другие — личный, например, вопрос (жены): что я все время высматриваю в зеркале и не потому ли так люблю Лимонова? И не связана ли моя любовь к Зощенко с моим неумением (особенно заметным на Западе) обращаться с ножом и вилкой, а оно, в свою очередь, — с толстовскими взглядами на «комильфотность»?

В плане теории непримиренным оставалось противоречие между сосредоточением на «структуре текста» (Аристотель, Шкловский, Эйзенштейн, «новые критики») и тыняновским взглядом, согласно которому эстетическим эффектом обладает лишь художественный процесс целой эпохи. С вытекающей из этого взгляда призрачностью отдельного произведения (астрально просвеченного сиянием многих литературных миров) перекликалось известное, но тем не менее загадочное и вызывающее — «мейерхольдовское» — положение о бесконечной податливости классики и о возможности любую сцену поставить множеством способов, ничего не меняя в тексте.

Предлагаемые ответы тоже не исходят от какой-то высшей объективной инстанции, а выработаны (для себя) отдельным несовершенным представителем определенной культуры, профессии и эпохи. Я с детства слышал о Мейерхольде и Вахтангове, но в театре (Малом) видел «Горе от ума» с Царевым в роли Чацкого. «Новым» для нас был не только Пикассо, но и почти столетней давности французские импрессионисты. Читая Бунина и Выготского, я формалистическим усилием

интеллекта должен был отодвигать в сторону мучительный вопрос о «положительности» или «отрицательности» Оли Мещерской. Я давно любил «Лолиту», но лишь на Западе (и очень постепенно) принял остального Набокова. В теории я исходил из схемы, сочетавшей, как я теперь понимаю, элементы инженерно-лингвистического подхода с «глубинными структурами» Маркса — Фрейда — Хомского и детерминизмом смешанного советско-позитивистского происхождения. Я с трудом осваивал представления о множественности прочтений, об активной (а не чисто описательной) роли литературоведения или, скажем, о том, что лучшие переводы Пастернака на английский язык — не обязательно рифмованные. Я старался учиться новым для меня способам мышления, с которыми столкнулся благодаря перемещениям в пространстве и во времени, но сознаю проблематичность своего стремления бежать задрать штаны за постмодерном.

Сказанное не означает отмежевания от написанного или просьбы о читательском снисхождении. Скорее, дело в желании поставить под книгой вполне определенную подпись. Определенность эта, однако, далека от уникальности. Часть проблем автор, как было сказано, разделяет со своим поколением, а частью обязан свойствам избранной профессии. Неизбежно оставаясь лишь полунаукой, литературоведение (в значительной мере творимое несостоявшимися писателями) постоянно соревнуется с литературой в создании «новых произведений», пользуясь для этого единственным доступным ему способом — обновлением трактовок. Отсюда еще более сильное, чем в других профессиях, давление, требующее инноваций во что бы то ни стало. Экспансия критики, получившая у постструктуралистов и теоретическое обоснование, привела к массовому перепроизводству товаров (характерному в особенности для Запада, в том числе и в культурной сфере), то есть новых интерпретаций.

В обезличивающий контекст этого двойного стресса — погони за новизной и опасности затоваривания — невольно попадают и составившие данную книгу результаты длительного поиска ответов на во многом личные вопросы. Впрочем, еще в 1876 году Толстой жаловался, что «9/10 всего печатного есть критика», но даже он признавал за ней полезную функцию руководства читателями в лабиринтах литературных сцеплений, то есть, выражаясь по-современному (в том смысле, что «все есть дискурс»), роль путевода. Книга, закрываемая читателем, претендует не более чем на статус путевых заметок. Путевых заметок одинокого мечтателя о прогулках по лабиринтам блуждающих снов.

*Санта-Моника — Чэпел-Хилл  
Декабрь 1989 — ноябрь 1990*

## Примечания

### Предисловие к 3-му изданию

<sup>1</sup> Широковещательный подзаголовок второго издания «Из истории русского модернизма» был придуман (с подачи гостившего тогда в Университете Южной Калифорнии Виктора Ерофеева) специально для облегчения дирекции «Совписа», в названии которого эпитет «Советский» вскоре плавно мутировал в «Современный».

<sup>2</sup> В СССР за 20 лет работы (1959–1979) у меня вышли две книги: основанная на диссертации монография по синтаксису языка сомали (*Жолковский 1971*) и крохотная соавторская брошюра по поэтике (*Жолковский, Щеглов 1976*). На Западе к моменту перестройки были опубликованы три соавторские книги статей (две по-русски: *Жолковский, Щеглов 1980, 1986*, одна по-английски: *Щеглов, Жолковский 1987*) и одна авторская (по-английски, *Жолковский 1984a*). Параллельно с «Блуждающими снами» печатался — в новоиспеченном маленьком частном издательстве — сборник моих рассказов (*Жолковский 1991b*).

<sup>3</sup> Это во многом новое для тогдашнего отечественного литературоведения понятие рассматривалось во Введении к книге и в ее первой статье («Чужих певцов блуждающие сны»).

<sup>4</sup> См.: От автора (с. 387 наст. изд.).

<sup>5</sup> «Морфология и исторические корни рассказа Толстого „После бала“», «Труп, любовь и культура», «Замятин, Оруэлл и Хворобьев: о снах нового типа».

### «Чужих певцов блуждающие сны»

Первая публикация: Русская мысль (Париж). 1985. № 3572–3574.

<sup>1</sup> Подобные юбилейные выкладки иногда принимают анекдотический характер, как, например, в рассказе Зощенко «Вторая речь о Пушкине» (1937), где докладчик пытается вычислить, кто из его предков мог встречаться с поэтом: бабушка, которую Пушкин мог бы нянчить, если бы побывал в Калуге, где она родилась в 1836 г.; отец, родившийся в 1850 г., когда «Пушкина, к сожалению, не было, а то он, может быть, даже и моего отца мог бы нянчить»; или же прабабушка (род. 1763), которую «он наверняка мог уже брать на ручки... хотя... впрочем... 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, кого нянчить и кому кого качать». Тем не менее Ахматову, с ее любовью к роковым датам, колдовским совпадениям и перекличкам, подозревать в числовой магии можно. Еще лучше, конечно, было бы спросить...

<sup>2</sup> Эскиз разбора этого стихотворения безотносительно к связям с пушкинским «Отроком», а также обзор инвариантов поэтического мира Ахматовой см.: *Щеглов 1982*, с. 85–89, 51–55.

<sup>3</sup> От его биографического аспекта — отношений автора с адресатом посвящения, Н. В. Н[едоброво], — я отвлекаюсь.

<sup>4</sup> Об этих мотивах Пушкина писалось достаточно; см., в частности: *Жолковский 1979а, 1979б*.

<sup>5</sup> К стихотворению «Под небом голубым...» (а также к более позднему отклику на смерть Амалии Ризнич — «Для берегов отчизны дальней...») может быть возведена и часть характерной лексики ахматовского стихотворения. Что касается «заветной черты», то она встречается в другом прощании Пушкина с бывшей возлюбленной («Сожженное письмо»), хотя там это выражение употреблено в несколько ином смысле:

Свершилось! Темные свернулись листы;  
На легком пепле их заветные черты  
Белеют... Грудь моя стеснилась. Пепел милый,  
Отрада бедная в судьбе моей унылой,  
Останься век со мной на горестной груди...

<sup>6</sup> Говоря о пушкинских влияниях у Ахматовой, не следует забывать соображений Эйхенбаума (*Эйхенбаум 1969*, с. 139) о важности связей иного рода — с Баратынским, Тютчевым и Анненским. Именно к двум первым восходит в русской поэзии школа философической резинькации, получившая столь концентрированное модернистское воплощение у третьего. Среди стихов Иннокентия Анненского, признанного мэтра Ахматовой, находим мы и один из возможных новейших импульсов к разработке образа черты, разделяющей любовников, — «Два паруса лодки одной» (1904):

Два паруса лодки одной,  
Одним и дыханьем мы полны.

Нам буря желанья слила,  
Мы свиты безумными снами,  
Но молча судьба между нами  
Черту навсегда провела.

.....  
Старая, коснуться друг друга  
Одним парусам не дано...

Несмотря на совершенно иной, чем у Ахматовой, размер (трехстопный амфибрахий) и иной лейтмотивный образ (двух парусов одной лодки), и здесь тема ‘черты’ контрастирует с многочисленными свидетельствами

страстной взаимности, чем варьируется идея постоянного, но неполного союза. Связь с этим источником подкрепляется и рядом переключек ахматовского стихотворения с соседними стихами «Кипарисового ларца».

<sup>7</sup> Об организации пауз, сдерживающих страсть, в строке «И сердце вновь горит и любит — оттого...» см.: *Жолковский 1979а*.

<sup>8</sup> О ведущей роли вокализма в ахматовской версификации см.: *Эйхенбаум 1969*, с. 120 и след.

<sup>9</sup> Ситуация в поэтическом мире Ахматовой нередкая; ср.: «Как непохожи на объятья // Прикосновенья этих рук»; «Он снова тронул мои колени // Почти не дрогнувшей рукой»; «Как беспомощно, жадно и жарко гладит // Холодные руки мои» и т. д.; см.: *Щеглов 1978*.

<sup>10</sup> Понятие и термин И. Смирнова (см.: *Смирнов 1985*, с. 22 et passim).

<sup>11</sup> О других интертекстуальных аспектах структуры стихотворения, в частности игре с медитативной формулой 'Есть...', см.: *Жолковский 1992*.

<sup>12</sup> См.: *Гаспаров М. 1984 et passim* и библиографию на с. 306.

### Семиотика «Тамани»

Первая публикация: Сборник статей к 70-летию профессора Ю. М. Лотмана / Ред. А. Мальц. Тарту: ТГУ, 1992.

<sup>1</sup> Чехов в разговоре с Буниным в Ялте, см.: *Чехов 1974–1983*, т. 11, с. 384; *Бунин 1967*, т. 9, с. 185.

<sup>2</sup> Чехов в письме Я. П. Полонскому, 18 января 1888 г.; см.: *Чехов 1974–1983*, Письма, т. 2, с. 177.

<sup>3</sup> Известно из: *С. Щ.* [Шукин С. Н.] Из воспоминаний об А. П. Чехове // *Русская мысль*. 1911. № 10. С. 46 (цит. по: *Лермонтов 1957*, т. 6, с. 664).

<sup>4</sup> Д. В. Григорович в письме к Чехову, 2 апреля 1886 г.; см.: *Чехов 1974–1983*, Письма, т. 1, с. 429.

<sup>5</sup> «Это словно какое-то лирическое стихотворение, вся прелесть которого уничтожается одним выпущенным или измененным не рукою самого поэта стихом; она вся в форме...»; см.: *Белинский 1954*, т. 4, с. 226; *Лермонтов 1957*, т. 6, с. 663.

<sup>6</sup> Набоков вообще считал Лермонтова «совершенно беспомощным в изображении женщин» (*Набоков 1958*, с. xviii).

<sup>7</sup> О гетерогенности «Героя нашего времени», и в частности об 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.

<sup>8</sup> См.: *Мерсеро 1962*, с. 105–110. Образцом сильного перегиба в эту сторону является глава о «Тамани» в книге Е. Михайловой (*Михайлова 1957*, с. 71).

<sup>9</sup> См.: *Мерсеро 1962*, с. 110–112 с существенной ссылкой на: *Локс К.* Проза Лермонтова // Литературная учеба. 1938. № 8. С. 12–14; лермонтовская техника дегероизации Печорина тщательно проанализирована Р. Писом (*Пис 1967*).

<sup>10</sup> См. об этом: *Матич 1987*.

<sup>11</sup> Эти картинки ждали адекватного прочтения (*Гершензон 1919*) почти восемь десятков лет.

<sup>12</sup> Набоков отмечает абсолютное всеведение Печорина, опирающееся на непрерывное подслушивание и подсматривание (*Набоков 1958*, с. xi).

<sup>13</sup> См.: *Мерсеро 1962*, с. 111; *Михайлова 1957*, с. 249–250.

<sup>14</sup> Как известно, это приключение могло иметь реальную автобиографическую подоплеку (*Лермонтов 1957*, т. 6, с. 663; *Мерсеро 1962*, с. 105, 168).

<sup>15</sup> Об агрессивности героини «Тамани» и о сюжете повести как сниженном обращении «Бэлы» см.: *Гаррард 1982*, с. 136. Что касается женоненавистнического мотива, то в этом отношении Лермонтов может считаться одним из родоначальников целой традиции, включающей Гоголя, Маяковского (см. с. 221–248 в наст. изд.) 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 саму затмившую его девочку).

<sup>16</sup> Рассуждение о породистости женщин и лошадей перекликается с аналогичным пассажем из «Бэлы», но дано здесь более отстраненно, с сознательной метатекстуальностью («это открытие принадлежит Юной Франции»).

<sup>17</sup> 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*, т. 4, с. 226; *Лермонтов 1957*, т. 6, с. 663–664). 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).

<sup>18</sup> Хотя «есть признаки того, что... новелла была написана раньше „Бэлы“ и без связи с „Журналом“ Печорина» (*Лермонтов 1957*, т. 6, с. 663), и, по мнению некоторых исследователей, в ней «представлен предбайронический вариант Печорина» (*Гаррард 1982*, с. 136), ретроспективный синхронический взгляд позволяет увидеть в «Тамани» наиболее зрелый фрагмент романа.

<sup>19</sup> 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».

<sup>20</sup> См.: Чудаков 1971; Жолковский, Щеглов 1986, с. 21–52, со ссылками на: Берковский 1969.

<sup>21</sup> 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.

### Перечитывая избранные описки Гоголя

Первая публикация по-английски в сб.: *Essays on Gogol: Logos and the Russian Word* / Ed. by S. Fusso and P. Meyer. Evanston, Illinois: Northwestern UPress, 1992; статья вошла в первое и второе издания книги «Блуждающие сны» (1992, 1994).

<sup>1</sup> См. статью «Чужих певцов блуждающие сны» в наст. изд.

<sup>2</sup> См. статьи «Графоманство как прием» и «Зеркало и зазеркалье» в наст. изд.

<sup>3</sup> По меткой формулировке Д. Фэнгера, повествование, подобно петербургскому ветру, дует там со всех четырех сторон (Фэнгер 1979, с. 154).

<sup>4</sup> А. Сиявский усматривает также сходство между автором «Выбранных мест» и такими «объектами... щелчков и насмешек», как Акакий Акакиевич, Чичиков и др. (Сиявский-Терц 1975а, с. 12, 61).

<sup>5</sup> См. «Выбранные места», письмо XVIII, 3; отмечено Д. Фэнгером (Фэнгер 1979, с. 236); ср. также: Сиявский-Терц 1975а, с. 277, 281 — о Гоголе как карикатурном писателе.

<sup>6</sup> См.: Лотман 1975а, с. 19; Сиявский-Терц 1975а, с. 131, 137, 464 (а также с. 372–374, о связи между стилистической склонностью Гоголя к нагромождению деталей и жадностью его персонажей, например Плюшкина); Фэнгер 1979, с. 250–251.

<sup>7</sup> К такого рода метаписательским жанрам относятся также литературные эпиграммы (иногда циклизуемые и тексты эпического масштаба, вроде «Дома сумасшедших» А. Ф. Воейкова), литературные эпитафии, лермонтовская «Смерть поэта» и ее поэтическое потомство и др.

<sup>8</sup> Даже если отвлечься от сказовой двусмысленности бунинского рассказа, он красноречиво свидетельствует о том, сколь комическую фигуру Гоголь являет в мифологии русской литературы. Ср. воспоминания Л. И. Арнольди, сравнивающего Гоголя и его запасы ненадеванных сапог с безмянным персонажем, который с наслаждением примеряет сапоги, уединившись в своем гостиничном номере, в последнем абзаце главы 7 «Мертвых душ» (*Гоголь в воспоминаниях 1952*, с. 482); ср. также экономность Гоголя в вопросах починки сапог (см. его письмо к С. Т. Аксакову от 6 июля 1840 г.: *Гоголь в воспоминаниях 1952*, с. 126–127) с аналогичными методами предков Башмачкина.

<sup>9</sup> См. классическую работу Тынянова (*Тынянов 1977 [1921]*).

<sup>10</sup> См.: *Карлинский 1976*, с. 243.

<sup>11</sup> См.: *Богоявленская 1981*, с. 51 и след.

<sup>12</sup> См.: *Гитцус 1924*, с. 129.

<sup>13</sup> См. мемуары П. В. Анненкова (*Гоголь в воспоминаниях 1952*, с. 263). Впрочем, как отмечает Ю. В. Манн в своих комментариях, это воспоминание Анненкова не подтверждается просмотром «Московских ведомостей», где производились записи проезжающих (*Анненков 1983*, с. 560).

<sup>14</sup> Ср. также ту «кошку», которую положили на воротник Акакию Акакиевичу и которую «издали можно было всегда принять за куницу». Все три пассажа (два из «Шинели», один из «Невского проспекта»; два о людях и чинах, один о товарной стоимости меха) построены по единой схеме: колебание между рангами ориентируется на внешнее восприятие, обличая отсутствие внутренней уверенности в себе.

<sup>15</sup> О промежуточном (между «Шинелью» и «Степанчиковом») этапе освобождения персонажей от тирании Гоголя и завоевания ими «авторских» прав см. статью С. Бочарова, посвященную полемике Макара Девушкина («Бедные люди») с создателем его alter ego — Акакия Акакиевича. Бочаров развивает мысль Бахтина о «коперниковском перевороте», совершенном в мире Гоголя Достоевским, который «перенес автора и рассказчика со всею совокупностью их точек зрения в кругозор самого героя» (*Бахтин 1963*, с. 65), и прослеживает превращение бессловесного «третьего лица» и переписчика Башмачкина в перволичного Девушкина, слово которого очищается от власти авторского слова (*Бочаров 1985*, с. 199).

Действительно, это именно тот барьер, которого никак не мог преодолеть сам Акакий Акакиевич: когда добрый директор «приказал дать ему что-нибудь поважнее, чем простое переписывание... [и] дело состояло только в том, чтобы... переменить кое-где глаголы из первого лица в третье», Акакий Акакиевич с этим не справился. Стоит подчеркнуть, однако, что он поставлен Гоголем хотя и на самую нижнюю ступеньку, но той же самой писательской лестницы, о чем, в частности, говорит полная поглощенность Акакия Акакиевича процессом переписывания — гротескный вариант поэтического забвения о мире вообще и гоголевского исключительно сосредоточения на литературе в частности.

Как было отмечено в статье «Чужих певцов блуждающие сны», один из хрестоматийных эпизодов этого рода («...видел во всем свои чистые, ровным почерком выписанные строки...» и т. п.) не прошел, по-видимому, мимо внимания Пастернака, который обыграл его в пассаже, изображающем современника Гоголя — Балзака. Об Акакии Акакиевиче как носителе пишущего начала в сопоставлении с князем Мышкиным см.: *Эштейн 1988*.

<sup>16</sup> Это хорошо показано в книге Д. Фэнгера (*Фэнгер 1979*).

<sup>17</sup> См. воспоминания Пашенко (*Гоголь в воспоминаниях 1952*, с. 45).

<sup>18</sup> См. передаваемые П. В. Анненковым свидетельства художника Ф. А. Моллера и самого Гоголя (*Гоголь в воспоминаниях 1952*, с. 290).

<sup>19</sup> См.: *Эрлих 1969*, с. 8, со ссылкой на: *Стиллман 1966*.

<sup>20</sup> См. воспоминания С. Т. Аксакова (*Гоголь в воспоминаниях 1952*, с. 137–138, 152). В свете этого известный анекдот об умении отличить Гоголя от Гегеля, Гегеля от Бебеля, Бебеля от Бабеля, Бабеля от кабеля, кабеля от кобеля и кобеля от сучки не лишен глубокого смысла.

<sup>21</sup> См. письмо Гоголя к Аксакову от 18 марта 1843 г. (*Гоголь в воспоминаниях 1952*, с. 186).

<sup>22</sup> См. воспоминания С. Т. Аксакова и Д. М. Погодина (*Гоголь в воспоминаниях 1952*, с. 112, 407).

<sup>23</sup> Мысль о двойной ориентации была подробно развита в работах: *Гиттиус 1924*; *Белый 1934*; *Фэнгер 1979* и *Дебрецени 1985*.

<sup>24</sup> Он сурово отчитывал их, требовал благодарности за то, что живет среди них, и ожидал, что они будут перечитывать, переписывать и передавать друг другу его письма.

<sup>25</sup> Сообщение Аксакова (*Гоголь в воспоминаниях 1952*, с. 106).

<sup>26</sup> См.: *Фэнгер 1979*, с. 48; недаром Синявский сравнивает Гоголя с Ноздревым, который утверждал, что «мое» простирается далеко за реальные пределы его владений (*Синявский-Терц 1975а*, с. 238).

<sup>27</sup> См.: *Виноградов 1976*, с. 191; *Фэнгер 1978*, с. 77.

<sup>28</sup> См. письмо Гоголя к С. Т. Аксакову, май 1843 г. (*Гоголь в воспоминаниях 1952*, с. 202–203).

<sup>29</sup> Анненков отмечал его «скрытность и склонность управлять людьми» (*Гоголь в воспоминаниях 1952*, с. 247).

<sup>30</sup> Это еще одно из пронизательных наблюдений Анненкова (*Гоголь в воспоминаниях 1952*, с. 260).

<sup>31</sup> Эту формулировку Вересаева (*Вересаев 1933*, с. 5) приводит Фэнгер (*Фэнгер 1979*, с. 268).

<sup>32</sup> См. свидетельства Аксакова и Анненкова (*Гоголь в воспоминаниях 1952*, с. 139, 302).

<sup>33</sup> См. воспоминания Ф. В. Чиждова и П. В. Анненкова (*Гоголь в воспоминаниях 1952*, с. 229, 282).

<sup>34</sup> Гоголь говорил об этом И. С. Тургеневу и М. С. Щепкину (см. свидетельство правнука последнего, М. А. Щепкина: *Гоголь в воспоминаниях 1952*, с. 530).

<sup>35</sup> См. письмо Гоголя к Аксакову от 18 марта 1843 г. (*Гоголь в воспоминаниях 1952*, с. 188).

<sup>36</sup> Ср. конструирование Агафьей Тихоновной идеального сборного жениха путем соединения отдельных черт реальных претендентов («Женитьба»).

<sup>37</sup> По словам Синявского, «в сущности, он просит читателей заместить его на писательском месте, прислав ему в конверте недостающие „Мертвые души“» (*Синявский-Терц 1975а*, с. 288–289); о гоголевской идее «совторства» между писателем и читателем см. также: *Мани 1984*, с. 240–252.

<sup>38</sup> См.: *Фэнгер 1978*, с. 71–75; ср. парадоксальную теорию благотворности цензуры, развитую в книге: *Лосев 1984*.

<sup>39</sup> См. свидетельства Г. П. Данилевского, Н. В. Берга и А. Т. Тарасенкова (*Гоголь в воспоминаниях 1952*, с. 449, 509, 516).

<sup>40</sup> См. примечания С. Машинского к воспоминаниям Аксакова о Гоголе (*Гоголь в воспоминаниях 1952*, с. 620).

<sup>41</sup> См. показания обоих «обвиняемых»: *Гоголь в воспоминаниях 1952*, с. 173, 333.

<sup>42</sup> См.: *Фэнгер 1979*, с. 23; ср. письмо С. Т. Аксакова к Гоголю от 3 июля 1842 г., где он приводит мнение современника, что состав губернского общества представлен в «Мертвых душах» неверно (*Гоголь в воспоминаниях 1952*, с. 158), а также слова самого Гоголя в XXI письме «Выбранных мест» о том, что он полный «невежда».

<sup>43</sup> См.: *Дебрецени 1966*, с. 6.

<sup>44</sup> См.: *Гиттиус 1924*, с. 170; *Сечкарев 1965*, с. 243.

<sup>45</sup> См. пронизательный, как всегда, анализ Анненкова (*Гоголь в воспоминаниях 1952*, с. 293).

<sup>46</sup> См.: *Синявский-Терц 1975а*, с. 540.

<sup>47</sup> Этот положительный взгляд на «Выбранные места» был в дальнейшем канонизирован в той гоголеведческой традиции, которая сформировалась под влиянием русского духовного возрождения эпохи Серебряного века — в частности, в работах: *Мочульский 1976 [1934]* и *Сечкарев 1965*; см.: *Собел 1981*, с. 6–8.

<sup>48</sup> В этом смысле даже Чернышевский обнаруживает неожиданное сходство с Гоголем, несмотря на принципиальные различия между этими двумя утопиями (об утопизме «Выбранных мест» см.: *Гиттиус 1924*, с. 183 и след.; *Мочульский 1976 [1934]*) как по содержанию, так и по форме. «Что делать?» — классический случай плохого, но необычайно влиятельного текста. При этом знаменитый идеолог Чернышевский последовательно, хотя и наивно, ироничен, а признанный мастер сказа Гоголь, наоборот, предельно серьезен. Ср. также соображения Синявского о рационализме религиозно-утопического мышления Гоголя, Толстого и Чернышевского (*Синявский-Терц 1975а*, с. 213 и след.).

<sup>49</sup> Последнее потому, что, как правильно предсказала болгаринская «Северная пчела», «после этого тома нечего уже было ожидать от Гоголя»

(цит. по: *Дебрецени 1966*, с. 53); ироническое потому, что полное сосредоточение на риторической стороне, казалось бы, должно было гарантировать хотя бы литературное совершенство.

<sup>50</sup> См. соображения Синявского о природе гоголевской «плохой» поэзии и прозы: «Гений... [это] тот, кто смеет писать плохо» (*Синявский-Терц 1975а*, с. 321 и след.).

<sup>51</sup> Об этом см. в статьях «Графоманство как прием» и «Зеркало и зазеркалье». Ср. также мысль Фэнгера, что, «отказываясь от свободы творчества, Гоголь приобрел свободу вымышленного персонажа» (*Фэнгер 1979*, с. 212), а также слова Синявского о «нарочитой неказистости, дураковатости» «Выбранных мест» и о том, что уже в «Мертвых душах» автор «теряет власть над собственным обликом и жизненной перспективой, переходя на права опоздавшего захудалого персонажа» (*Синявский-Терц 1975а*, с. 84, 200; см. также с. 286).

<sup>52</sup> Цит. по: *Дебрецени 1966*, с. 53.

<sup>53</sup> Понятие «кэмп» было введено С. Сонтаг. Хотя она черпала свои примеры в основном из китча эпохи fin-de-siècle, мало похожего на «Выбранные места», многие ее формулировки приложимы к «Переписке». «Кэмп... акцентирует стиль за счет содержания... Кэмп, который осознает себя как кэмп... производит меньше впечатление... Кэмп отдает самолюбованием... неумелой серьезностью... [Это] смесь фантастики, эмоциональности, наивности... экзотики... духа экстравагантности... чего-то чрезмерного [démensuré]... претензий... одного человека совершить нечто, что по силам лишь целому поколению, целой культуре... Произведение может быть похоже на кэмп, но все же недотягивать до него — из-за своей удачности... Время освобождает произведение искусства от нравственной актуальности, переводя его в область кэмпового восприятия... Кэмп — это прославление „характера“... цельности и силы индивидуальности... Следовало бы выяснить особую связь кэмпса с гомосексуализмом... Программное утверждение о кэмпсе: это хорошо, потому что это ужасно» (*Сонтаг 1961*, с. 278–292).

<sup>54</sup> Гоголь предлагал, чтобы «цензор Никитенко, если он одобрит книгу, был щедро вознагражден правительством» (цит. по: *Дебрецени 1966*, с. 59).

<sup>55</sup> Синявский проводит параллели между «Выбранными местами» и претензиями Поприщина («Записки сумасшедшего») на испанский престол, а также духом Петровской эпохи (см.: *Синявский-Терц 1975а*, с. 65 и след., 646).

<sup>56</sup> См. статью «Графоманство как прием».

<sup>57</sup> О Гоголе как Великом Инквизиторе см.: *Синявский-Терц 1975а*, с. 69–70; ср. также: *Морсон 1981*, с. 115–141. Дистопией я, вслед за Морсоном и другими западными исследователями, называю антиутопический текст, построенный на гротескном изображении жизни при якобы идеальном строе, а также сам этот строй.

<sup>58</sup> См.: *Гройс 1987, 1988*.

<sup>59</sup> См. статью «Графоманство как прием».

<sup>60</sup> Комбинируя идеи Чичикова с федоровскими, Палисандр скупает могилы знаменитых эмигрантов, чтобы вернуть в Россию ее славных деятелей; см.: *Матич 1986б*; см. также: *Джонсон ред. 1987*, с. 369–400.

<sup>61</sup> О классицистической природе соцреализма см. знаменитую работу: *Синявский-Терц 1988 [1957]*; ср. нарочито неоклассцистическую живопись так называемого соц-арта, в частности картину Комара и Меламида «Товарищ Сталин и музы»; ср. также соображения Синявского о связях Гоголя с XVIII в. и о «Выбранных местах» как своего рода «Тарасе Бульбе» (*Синявский-Терц 1975а*, с. 244 и след., 93–94).

<sup>62</sup> См. основательное освещение этой проблемы в работе: *Собел 1981*.

<sup>63</sup> «И если есть во мне какая-нибудь капля ума, свойственного не всем людям, так и то оттого, что всматривался я побольше в... мерзости», — еще один жест скромности паче гордости.

<sup>64</sup> В негативном плане в письме нарисован яркий образ «бесконечной лестницы» взяточничества.

<sup>65</sup> Ср. также принцип «любви... [которая] должна быть передаваема по начальству» вверх до «самого Бога» (конец письма XXVII).

<sup>66</sup> Это далеко не единственный пример в «Выбранных местах» садистского упоения насилием, облученного в мантию праведности; ср. ниже примеч. 76 к заключительной фразе письма.

<sup>67</sup> При этом его собственное письмо настолько хаотично и избыточно повторяется, что в конце он вынужден признаться в этом, но, разумеется, сваливает вину на адресатку: «...в нем все разбросано и нет строгого логического порядка, чему, впрочем, виной вы сами».

<sup>68</sup> В этой любви к письмоводительству и лоскуткам бумаги слышатся Башмачкин и Плюшкин.

<sup>69</sup> Ср. известное восхищение Гёте искусством Шекспира добиваться максимального эффекта в каждом месте: у него леди Макбет в одной сцене бездетна, а в другой — готова принести в жертву своих детей.

<sup>70</sup> Предыдущие письма губернаторши Гоголь все время критикует за неполноту и плохую организацию сообщаемых сведений — характерный жест делегирования ответственности и вины.

<sup>71</sup> Ср. слова Веры Павловны («Что делать?») о перенесении из будущего в настоящее.

<sup>72</sup> Символический характер самого города проясняется в свете замечаний Гоголя в «Развязке „Ревизора“» (писавшейся одновременно с «Выбранными местами»), где представляющий авторскую точку зрения Первый комический актер говорит, что город, изображенный в комедии, следует понимать как «наш же душевный город». Ср. также Град Божий блаженного Августина, идеальные города утопий, каламбурную двойственность «душ» в заглавии гоголевской поэмы, а также упоминания о душе адресатки в письме XXI «Выбранных мест»: «[вы]... сами говорите, будто я вам помог в вашем душевном деле более, чем кто-либо другой»; «нельзя им не полюбить вас, если узнают вашу душу» и др.

<sup>73</sup> Идея типического, одна из центральных в критике того времени, должна руководить губернаторшей также при выборе тех событий и сплетен, которые подлежат записи.

<sup>74</sup> Характерно в этой связи пренебрежение к благотворительной и иной практической деятельности, неоднократно высказываемое в письме (ср. выше).

<sup>75</sup> Ср. примеч. 34 к статье «Зеркало и зазеркалье». Общий знаменатель характерного для Гоголя и Сталина сочетания мании величия и тотального контроля с любовью к проповедническим повторам, по-видимому, следует искать в общем для обоих церковном элементе (позднем обращении Гоголя к религии и раннем семинарском воспитании Сталина) и в строго иерархическом духе официального православия.

<sup>76</sup> Отмечу элемент мучительства, сопровождающий тотальную писательскую власть Гоголя над корреспонденткой и читающей публикой вообще.

### Как сделан лошадиный мем Чехова

Первая публикация: Летняя школа по русской литературе / Под ред. А. А. Кобринского и др. Вып. 2. СПб.: Свое издательство, 2015.

За замечания и подсказки автор признателен Михаилу Безродному, Ладде Пановой, Елене Толстой.

<sup>1</sup> См.: *Чехов 1974–1983*, т. 4, с. 58–61 (текст цитируется далее без страничных ссылок); примечания (М. П. Громова) см.: *там же*, с. 472–473.

<sup>2</sup> «В первые годы он довольствовался мелкими юмористическими журналами. Литература была для него сначала чем-то вроде второй профессии: он занят был больше медициной и даже больше уважал ее — как настоящее, серьезное и несомненно полезное дело. Он писал свои первые рассказы, сцены и фельетоны легко, весело и небрежно, как будто и не собираясь входить в большую литературу» (*Эйхенбаум 1969*, с. 358).

<sup>3</sup> См.: *Переписка 1984*, с. 276–277.

<sup>4</sup> «В 1883–1884 гг. высшие художественные достижения Чехова — сценки с субъективным повествованием („Смерть чиновника“, „Радость“, „Хамелеон“). А в 1885 г. все лучшие вещи, такие как „Унтер Пришибеев“... „Злоумышленник“, „Лошадиная фамилия“... построены уже на нейтральном повествовании. Почти совершенно исчез[ают] сценки с повествованием, выдержанным с начала до конца в стиле какой-либо „маски“» (*Чудаков 1971*, с. 32).

<sup>5</sup> «...в литературной работе Чехова „осколочного“ периода совершенно очевидно проявилось огромное мастерство. Шутки Чехова в таких рассказах, как... „Лошадиная фамилия“, получают чеканную форму... Явно усиливается бытовая струя рассказов, расширяется круг житейских наблюдений, тонко обыгрывается реалистическая деталь, выпукло подаются

житейские характеры, раскрываются навыки, поведение, душевное движение обыкновенных людей в повседневной действительности...

...Наряду с обычными композициями, в которых наличествуют все три необходимых элемента (...„Смерть чиновника“... „Лошадина фамилия“), он создал композиции лишь с двумя элементами — завязкой и развязкой („Толстый и тонкий“), или даже с одним элементом — серединой... („Злоумышленник“, „Хамелеон“, „Дочь Альбиона“), или только завязкой („Егерь“)...

...Мы найдем у него и юмор беззаботный, с откровенным использованием яркого анекдотического случая (...„Лошадина фамилия“...) ...сочный бытовой юмор („Хирургия“, „Налим“... беспощадную сатиру (...„Унтер Пришибеев“...)...

В 1885 г. ...Чехов окончательно закрепил бытовую линию своих рассказов, усилив реалистическую мотивировку комических ситуаций, дав ряд прямых бытописательных картин („Налим“, „Лошадина фамилия“, „Злоумышленник“...)» (*Балухатый 1990 [1959]*, с. 86–88, 108).

«У Чехова этих лет можно найти все основные новеллистические приемы: двойную развязку, нарушение традиций сюжетного штампа, финалы, „контрастно обернутые к началу рассказа“ [С. Балухатый], кольцевую композицию, типичный для комической новеллы „мотив неоправданного ожидания“ [Б. Дземидок] и др.» (*Чудаков 1986*, с. 82).

<sup>6</sup> «В фабульном плане рассказ построен на безуспешном поиске забывшейся спасительной фамилии и на том, что, когда она наконец вспомнилась, оказалась уже ненужной. Этот чисто новеллистический (или анекдотический) материал выстроен и рассказан у Чехова типично по-русски — *неумело*. Основное внимание направлено на перебор всевозможной лексики, связанной с семантемой *лошадь*, и на то, что фактическая искомая фамилия оказалась минимально сопричастной заданному полю...

Европейская же новелла... на первое место могла бы... выдвинуть факт, что найденная фамилия вспомнилась благодаря упорно избегаемому доктору, и, с другой стороны, позаботилась бы о семантической обратности финальной находки. Иначе — европейская конструкция создала бы и ввела в культурный оборот некую новую мифологему (культурему). Чеховский же рассказ сохранился в культуре *только анекдотической стороной* — как название ненадежной... памяти... т. е. парадоксальностью ее ассоциаций, родственных автореферентным загадкам: „то и там, да не совсем, а то и вовсе не то и не там“» (*Фарыно 1999*, с. 28–29).

<sup>7</sup> *Фарыно 1999*, с. 33.

<sup>8</sup> «— Знаете, как я пишу своим маленькие рассказы?.. Вот.

Он оглянул стол, взял в руки первую попавшуюся на глаза вещь — это оказалась пепельница, — поставил ее передо мною и сказал:

— Хотите — завтра будет рассказ... Заглавие „Пепельница“.

И глаза его засветились весельем. Казалось, над пепельницей начинают уже роиться какие-то неопределенные образы, положения, приключе-



ния, еще не нашедшие своих форм, но уже с готовым юмористическим настроением» (Короленко 1986 [1904], с. 37–38).

<sup>9</sup> «...бытовой и даже моральный круг повседневных явлений был обречен на неизбежную повторяемость, и выйти из этого однообразия писатель мог лишь... свежестью восприятия явления и новыми литературными приемами его раскрытия... На первых же порах... он принялся за *освоение уже выработанных и достаточно испытанных средств*... Журналы широко и неумолимо культивировали анекдоты... юмористические диалоги, пародии и стилизации...

Вот этим-то жанрам комических „мелочей“ на традиционной основе и отдал обильную дань... молодой Чехов. ...ощутило тяготение Чехова к бытовому юмору. Значительное место среди его „мелочей“ занимают... юморески-стилизации, подражания формам делового, канцелярского, практического письма или различным видам журнально-газетных статей. Здесь мы найдем ученические сочинения, задачи, вопросы — ответы, медицинские советы, объявления, рекламы, календари и т. д. и т. п. *Работая над стилизацией и пародированием разнообразных видов художественных форм письменности*, Чехов показал свое исключительное умение схватить стилистическую сущность этих образцов и использовать их для насыщения злостодневным комическим материалом...

...*Работая в традиционных формах и заимствуя кое-что из французских юмористических журналов*, Чехов... стремился не к созданию новых форм юмора, а лишь к наполнению образцов старых или ходовых новым, злостодневным и комическим материалом. Почти к каждой юмореске Чехова в юмористических журналах... можно было подыскать *соответствующий литературный прообраз*» (Балухатый 1990 [1959], с. 84–85).

<sup>10</sup> Об оригинальности трактовки «некоторых *постоянных* литературных типов» — таких как *животное, дитя, ученый, женщина, еврей* — зрелым Чеховым см.: Бицилли 2000 [1930], с. 412–414.

<sup>11</sup> Ср. зачин гоголевской «Шинели»: «В одном департаменте... Итак, в одном департаменте служил один чиновник...»

<sup>12</sup> Чехов 1974–1983, т. 2, с. 164.

<sup>13</sup> Помимо прозрачного намека на *балду*, Фарыно усматривает здесь и менее очевидный — на мужской детородный орган, что позволяет ему связать удаление зуба со страхом кастрации (Фарыно 1999, с. 30); его нахождение на архетипической интерпретации фабулы «Лошадиной фамилии» и на семантизации имен, отчеств и фамилий персонажей, на наш взгляд, несколько прямолинейно.

<sup>14</sup> См.: Жолковский, Щеглов 1996 [1981], с. 72–74.

<sup>15</sup> Можно, разумеется, представить себе и иные реализации мотива припоминания.

<sup>16</sup> О каталогическом мотиве, восходящем к гомеровскому списку кораблей, его разработке у Гоголя и Чехова, а также о чисто словесных каталогах см.: Жолковский 2014.

Анализ использования Чеховым еще одного готового словесного мотива — диктанта (на примерах из «Ивана Матвевича» и «Дома с мезонином», оба 1896 г.) см.: *Берковский 1969 [1966]*, с. 93–96.

<sup>17</sup> Кстати, и там мотив каталога иронически связывается с темой памяти, каковая, впрочем, героя не подводит. О «Свадьбе с генералом», а также «Полянке» (1887) как примерах использования «терминологического дискурса, непонятого для дилетантов», см.: *Первухина 1993*, с. 29, 45–48.

<sup>18</sup> *Жолковский 2014*, с. 587 и след.

<sup>19</sup> Ср. рассмотренную Лессингом нарративизацию щита Ахилла, живописный репертуар которого дан у Гомера не в виде готового перечня (как в аналогичном случае у Вергилия), а в виде истории его изготовления Гефестом («Илиада», XVII, 478–606):

«Гомер описывает щит не как вещь уже совсем готовую, законченную, но как *вещь создающуюся*... пользуется своим *прославленным приемом*, а именно: *превращает сосуществующее в пространстве в раскрывающееся во времени и из скучного живописания предмета создает живое изображение действия*. Мы видим у него не щит, а бога-мастера, делающего щит. Мы видим, как... [он] *на наших глазах начинает создавать украшения щита*, возникающие из металла под его мастерскими ударами... Нельзя того же сказать про щит Энея у Вергилия» (*Лессинг 1953*, с. 460–461).

Интересный опыт нарративизации списка являет рассказ Чехова «Сирена» (1887), где стержнем повествования становится меню (если не целая поваренная книга); о меню как одном из типов литературного каталога см.: *Жолковский 2014*, с. 644–646.

<sup>20</sup> Незаконный — с языковым вывертом — выход за заданные смысловые границы списка напоминает вставку Собакевичем в реестр покойных крестьян, продаваемых Чичикову, женского имени под видом мужского (*Елизавет Воробей*). «Лошадина» серия в «Лошадинай фамилии» вообще напоминает о гоголевских перечнях фамилий, героических в «Тарасе Бульбе», комических в «Мертвых душах» (о них см.: *Жолковский 2014*, с. 593–595).

<sup>21</sup> См.: *Фарыно 1999*, с. 33.

<sup>22</sup> Незбывное «Врачу исцелися сам» должно было навязнуть в зубах у доктора Чехова.

<sup>23</sup> Ср.: *Фарыно 1999*, с. 30. Заключительный жест сексуального торжества может восходить к аналогичной развязке гоголевского «Носа»:

«„Хорошо, хорошо, черт побери!“ — подумал про себя Ковалев. На дороге встретил он штаб-офицершу Подточину вместе с дочерью... и был встречен с радостными восклицаньями, стало быть, ничего, в нем нет никакого ущерба. Он разговаривал с ними очень долго и, нарочно вынувши табакерку, *набивал пред ними весьма долго свой нос с обоих подъездов*, приговаривая про себя: „вот, мол, вам, бабё, куриный народ! а на дочке *все-таки не женость. Так просто, ра атоур — изволь!*“» (*Гоголь 1976–1978*, с. 62–63).

<sup>24</sup> Что, впрочем, одно и то же. Ср. у Ларошфуко: «Все жалуются на свою память, никто не жалуется на свой ум».

<sup>25</sup> «...Рассказы Чехова... это скорее сцены, в которых гораздо важнее разговор персонажей или их мысли, чем сюжет... Его персонажи говорят иной раз очень много, он сам — очень мало. Тема и положение раскрываются... самими действующими (часто именно не действующими, а только разговаривающими) лицами» (*Эйхенбаум 1969 [1944]*, с. 366).

О чеховской технике подрыва речевых претензий персонажей см.: *Щеглов 2014 [1988]*. Ср., в частности:

«Инвариантом чеховской поэтики... можно считать систематический подрыв, развенчание... претензий человека на самоутверждение. ...его претенциозная активность оказывается самообманом, напоминающим детскую игру... Безжалостной девальвации подвергается, в частности, речевой аспект самоутверждения... смысл слов выхолащивается, высказывания... не имеют последствий... Этому... способствует огромное количество штампов — словесных, фразеологических, интонационных и иных... Слова... своих персонажей писатель часто воспроизводит в виде неких курьезов, гримас или тонко подмеченных штампов, которыми он приглашает полюбоваться и позабавиться, не обращая особенного внимания на вкладывавшийся в них смысл и пафос» (*Щеглов 2014 [1988]*, с. 395–398).

Ономастическая предсказуемость «лошадиной» серии подпадает под чеховскую установку на штампы, хотя и разнообразится периодическими отклонениями. О дискурсивном абсурдизме у Чехова см. также: *Первухина 1993*.

<sup>26</sup> Ср.: «— Черт ли в нем, в живце-то, ежели поверху плавать будет! Окунь, щука, налиим завсегда на донную идет, а которая ежели поверху плавает, то ту разве только *шилшипер* схватит, да и то редко... В нашей реке не живет *шилшипер*...» (*Чехов 1974–1983*, т. 4, с. 85).

<sup>27</sup> «Вегетарианец попадает в гости к людоеду... Людоед — любитель задушевных разговоров, он нуждается... в слушателе, перед которым можно бы длинно и косноязычно доказывать свою людоедскую правоту [*Примечание*: См. вариацию рассказа „Печенег“ — рассказ „В усадьбе“ (1894): хозяин усадьбы, старый ретроград, подвергает гостя пытке, заставляет его выслушивать длиннейшие политические рассуждения... громит разночинцев, гость — сам один из них...]. Гостя он утомляет общими местами, которые ему не терпится перед гостем высказать. Чехов не однажды изображал ужас общеизвестных истин» (*Берковский 1969 [1966]*, с. 62–63).

<sup>28</sup> Ср. принципиальное оправдание связи между лошадьё и овсом:

«Чехов — писатель предметный, слово у него предметно... Известный рассказ Чехова „Лошадиная фамилия“ так и построен: хотят вспомнить фамилию... и перебирают: Кобылин, Жеребцов, Жеребятников, Кобылицын, Кобылятников... Наконец нашли: фамилия врачаветеля — Овсов. Фамилия... и в самом деле лошадиная, наткнувшись на нее потому не умили, что искали по цени чисто словесных ассоциаций... а надо было... искать от предмета к предмету... „Лошадь“ и „овес“ — слова без родства друг с другом, предметная же близость между ними велика. И так всегда у Че-

хова... Цель его стилистики — обнажение природы вещей, приближение к ней через слово» (*Берковский 1969 [1966]*, с. 118).

То есть чисто словесный полет лошадиного каталога подрывается будничной, но фундаментальной, предметной реальностью лошадиного питания — так же, как упования на заговор заканчиваются удалением зуба.

Заметим, что овес представляет собой и очередной шаг вниз по эволюционной лестнице, будучи, в отличие от лошади, предметом неодушевленным. Если вначале человек (знахарь) символически снижается до животного, то теперь животное снижается до растения, вернее, некоей нерасчлененной массы, подлежащей потреблению. Да и на языковом уровне фамилия *Овсов* звучит подчеркнуто коротко, упрощенно, голо — особенно по сравнению с оргией морфологических изысков предшествующего каталога.

<sup>29</sup> «Е. К. Сахарова (Маркова)... писала, что этот рассказ Чехов передавал ей „в несколько другом виде...“

„Такая обыкновенная простая фамилия... ну птица еще такая, птичья фамилия!“ Его собеседник начинает перечислять всех птиц: „Соколов, Воробьев, Петухов, Синицын, Чижов...“ — „Нет, нет, не то, не то!“ — и наконец вспоминает: „Вербицкий...“ — „Позвольте, но ведь вы говорили — фамилия птичья!?“ — „Ну да, конечно, ведь птица же садится на вербу“.

Известен [соответствующий] фольклорный мотив... мужик забывает „птичью“ фамилию; оказывается, это — Вербицкий (*Андреев Н. П. Указатель сказочных сюжетов. Л., 1929. № 2081*)» (*Чехов 1974–1983*, т. 4, с. 473).

<sup>30</sup> Это занимает всего четыре неполных строки текста:

«Утром генерал опять послал за доктором.

— Пускай рвет! — решил он. — Нет больше сил терпеть...

Приехал доктор и вырвал большой зуб. Боль утихла тотчас же, и генерал успокоился. Сделав свое дело и получив что следует за труд, доктор сел в свою бричку и поехал домой».

Ирония, скрытая за возвращением к отвергнутой было услуге доктора, состоит в том, что, как часто у Чехова, взлет над будничной реальностью (здесь — в виде планов волшебного-безболезненного лечения заговором) оказывается пустой мечтой. Ср. соображения Берковского о признаках чеховской новеллы — «новеллы обращенной, отрицательной. Классическая новелла предполагает рост жизни, открытия, находки, взрывы новых жизненных качеств, радостные трансформации. У Чехова все это есть, но в обращенном смысле — *жизнь не растет, а деградирует*» (*Берковский 1969 [1966]*, с. 63–64).

<sup>31</sup> Наконец, соблазнительна связь со словом *жеребятина* в его теперешнем значении «несуразность, непристойность, похабщина»; см.: URL: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/seksolog/2082> (дата обращения: 02.09.2015), но неясно, бывало ли оно уже в эпоху Чехова.

<sup>32</sup> «Авторский» статус приказчика подкрепляется его типологической параллелью с Гефестом, изготовляющим щит Ахилла.

<sup>33</sup> «Скорей *думай!*»; «стал *припоминать*»; «почесывая лбы, *искали* фамилию»; «продолжал *думать вслух*»; «фамилия все еще *не была найдена*»; «*Надумал...* — закричал он радостно... — *Надумал...* Овсов!».

<sup>34</sup> У раннего Чехова есть множество рассказов и о том и о другом. С одной стороны, такие как «Хирургия», «Общее образование (Последние выводы зубоврачебной науки)», «Врачебные советы», с другой — «Писатель», «Мыслитель», «Восклицательный знак» (все — 1885 г.). О чеховском симбиозе медика и литератора уже писалось, ср.:

«Естественник, медик, биолог, анатом как бы составляют в Чехове тот коренной, прямолинейный, строго очерченный *стержень*, вокруг которого волнисто вьется душистая и многоцветная *флора его неподражаемой поэзии*. Ланцетом хирурга он систематически проводил первые глубокие надрезы в рыхлом житейском материале своей экспериментальной лаборатории, чтоб безотчетно отдаться затем всем очаровательным случайностям ее красок и оттенков, всей импровизации ее звуков, шорохов и полутонов... Чехов-врач неотделим от Чехова-писателя... Недаром он так *гордился своей профессией, постоянно называл медицину своей законной женой и часто забрасывал литературу для практической врачебной деятельности*» (Гроссман 2000 [1914], с. 181–183).

Ср. еще:

«Чехов был сам прикосновен к науке (только очень ученый врач мог бы написать „Палату № 6“). Он сам наблюдал жизнь как ученый, добросовестно, методически проверяя себя. Его „открытия“ ребенка, животного, ученого — подлинные научные открытия...» (Бицилли 2000 [1930], с. 413).

<sup>35</sup> Ср.: Фарьно 1999, с. 33.

<sup>36</sup> Кстати, *сезам* — название растения (кунжута), с чем сопоставима фамилия Овсов ≤ *овес*; кроме того, в «Али-Бабе» герой, забывший слово *сезам*, перебирает названия других растений. Согласно Томпсон 1955–1958, это распространенный у многих народов мира сказочный мотив D1552.2: волшебные слова, открывающие доступ внутрь горы.

<sup>37</sup> Афанасьев 1985, с. 246–248 (сказка из Примечаний Афанасьева, № 564).

<sup>38</sup> «...Старик свистнул-гаркнул богатырским посвистом... „Сивка-бурка, вещая каурка! Стань передо мной, как лист перед травой!“ Конь бежит, земля дрожит, из ушей дым столбом, а из ноздрей пламя пышет; и как прибежал, то и стал перед стариком как *вкопанный*. „Вот тебе конь, — сказал отец, — владей по смерть свою“...»

...Царь велел... поставить двенадцать венцов и кликать клич: кто *перескочит на коне* все двенадцать венцов, тот получит в жены прекрасную царевну... Дурак пошел в чистое поле... сам свистнул молодецким посвистом, гаркнул богатырским покриком: «Сивка-бурка, вещая каурка! Стань передо мной, как лист перед травой». Прибежал конь и стал как *вкопанный*.

Дурак в одно ушко коню влез, напился там, наелся, хорошенько нарядился, а в другое вылез и стал такой молодец, что... ни в сказке сказать, ни пером написать. Сел на коня... нагнал своих братьев... и начал их бить плетью, чтоб посторонились и дали ему дорогу. И как приехал... ударил коня по крутым бедрам. Его конь осержается, от земли отделяется, выше лесу стоячего, ниже облака ходячего, и перепрыгнул шесть венцов... Иванушка... ускакал в чистое поле, влез своему коню в одно ушко, разрядился, вылез в другое и стал по-прежнему дурак дураком...

...В другой раз Иванушка-дурачок перепрыгнул на своем коне десять венцов, а в третий раз и все двенадцать венцов...

...Услышал царь, что в его заповедных лугах бегают олени золоторогий, и приказывает зятям своим поймать его. Иванушка-дурачок взял вместо доброго коня коростовую кобылу, сел на нее задом к голове, а передом к хвосту, взялся за хвост и поехал с царского двора; выехал в чистое поле, содрал с лошади кожу, повесил на шест, а сам закричал: „Сбегайтесь, серые волки! Слетайтесь, сороки, вороны! Вот вам гостинец от царя“. Свистнул и призвал сивку-бурку, клал на коня седельцо черкасское, двенадцать подпруг шелку шемаханского: шелк не рвется, булат не трется, аравитское золото в грязи не ржавеет; поскакал, как птица, и добыл оленя золоторого» (Афанасьев 1985, с. 246–248).

<sup>39</sup> Ср. замечание Эйхенбаума по поводу готовности Чехова написать о пепельнице (см. примеч. 8):

«Это была своего рода полемика: Чехов демонстративно вводил в литературу „первые попавшиеся на глаза“ мелочи жизни, которые казались прежде стоящими вне литературы. Он осмысливал этот ввод пока только шуткой, смехом...» (Эйхенбаум 1969 [1944], с. 359).

<sup>40</sup> См.: Чудаков 1971, с. 146 и след. Ср. также:

«Во всем и везде царит самодержавный случай... дерзко бросающий вызов всем мировоззрениям. В этом... наибольшая оригинальность Чехова...» (Шестов 2002 [1908], с. 572).

«Люди у Чехова уязвимы со стороны случая. В классической новелле человек овладевал случаем. У Чехова, обратное, случай становится хозяином человека» (Берковский 1969 [1966], с. 89).

<sup>41</sup> «Пишет ли Чехов фабульные рассказы, пишет ли бесфабульные... главный интерес его — жизнь в ее обыденном течении... Правильность, здравость, честность повседневной жизни — такова, по Чехову, основа основ, фабула только выводит наружу, что же скрывается в повседневности — застой, болезнь или же там присутствуют и живые силы... [Л]итература позволяет увидеть в жизни „то, чего раньше не видели, не замечали: ее отклонение от нормы...“. Главный интерес — в норме, отклонения и открывают нам, в чем эта добрая норма. Поэзия, возвышенное, трогательное — все это у Чехова только тогда подлинно, когда возникает из нормы, опирается на обыкновенную жизнь людей... Когда речь идет о норме, то Чехов не простит ни малейшего ее убавления» (там же, с. 83–84).

«Легкое дыхание» Бунина — Выготского семьдесят лет спустя

Первая публикация: *Cultural Mythologies of Russian Modernism: From the Golden Age to the Silver Age* / Ed. by Boris Gasparov et al. Berkeley; Los Angeles; Oxford: University of California Press, 1992; статья вошла в первое и второе издания книги «Блуждающие сны» (1992, 1994).

<sup>1</sup> Написанный и опубликованный в 1916 г., рассказ появился в новой редакции в 1953 г.

<sup>2</sup> Гершензон, писавший одновременно с Буниным и формалистами, стал родоначальником целой серии трактовок «Станционного смотрителя» (см., в частности: *Бочаров 1974*, с. 157–174; *О’Тул 1982*, с. 99–112), исходящих из разделения фабулы и сюжета. Влиянием Выготского отмечены работы: *Котлолли 1982*; *Кучеровский 1980*; *Спейн 1978*; *Уэйлен 1986* и *Вудвард 1980*.

<sup>3</sup> Эпиграфом к сопоставлению прозы двух поэтов могла бы послужить их стихотворная переключка, бегло затрагиваемая в статье «„Я вас любил...“ Бродского» (см. в наст. изд.).

<sup>4</sup> В черновике далее следовало подробное описание поцелуя (включавшее «томные глаза, ее вдруг исчезнувшую улыбку.. теплоту ее дыхания [sic!] и свежее [sic!] напечатление губок»), от которого Пушкин отказался, намеренно или ненамеренно погасив живость впечатления.

<sup>5</sup> Таково обращение с эпиграфом из Вяземского, штампами путевого очерка, простонародной речью Вырина, идиличностью первого описания почтовой станции и всем репертуаром готовых образов нетерпеливых чиновников, высокомерных гусаров, немецких докторов, титулярных советников с литературными претензиями (*О’Тул 1982*, с. 106).

<sup>6</sup> Информация поступает к читателю от ямщика, доктора и мальчика через Вырина (причем внутри вставных рассказов есть дальнейшие членения), рассказчика и вымышленную иерархию редакторов и издателей «Повестей Белкина».

<sup>7</sup> Минский щедро платит зрителю за постой, подкупает доктора 25 рублями и откупается от зрителя, «сунув ему... за рукав... несколько пяти- и десятирублевых смятых ассигнаций», которые тот романтически выбрасывает и спохватывается, когда их уже подобрал «хорошо одетый молодой человек».

<sup>8</sup> Подготовка этого эффекта начинается уже в первом эпизоде, где рассказчик, выступая одновременно на рамке и внутри нее, «покупает» поцелуй Дуни.

<sup>9</sup> Ср. анализ Р. Бартом игры с нарративным договором в современном «Станционному смотрителю» рассказе Бальзака «Сарразин» (1830) (*Барт 1974*, с. 212–213).

<sup>10</sup> Еще незадолго до этого подобная повествовательная торопливость просилась бы в пародию, ср.: «Меж тем злодей, отняв на антресолях // У Дуни честь, — // Бежал в Тамбов, где был, как губернатор, // Весьма

любим. // Потом в Москве, как ревностный сенатор, // Был всеми чтим. // Потом...» (А. К. Толстой. «[Великодушные смягчают сердца]»; опубл. 1900).

<sup>11</sup> См.: *Выготский 1965*, с. 205; к этой фразе мы еще вернемся.

<sup>12</sup> Одни из ретроспективных кусков включают несколько временных планов, другие односоставны.

<sup>13</sup> В «Бедной Лизе» зачином служит «воспоминание о плачевной судьбе Лизы», но факт ее ранней смерти не выдается.

<sup>14</sup> Развивая эту мысль, Выготский набрасывает альтернативный «тугой» вариант изложения той же фабулы (*Выготский 1965*, с. 204).

<sup>15</sup> В «Станционном смотрителе» треугольник «гусар — Дуня — отец» функционирует очень напряженно. В «Бедной Лизе» борьбу Эраста за Лизу с ее матерью дополняет элемент соперничества с потенциальным женихом-крестьянином, драматически приуроченный к падению Лизы. В «Легком дыхании» заметно отсутствие родителей Оли, в частности на кладбище, посещаемом лишь фабульно посторонним персонажем (*Коннолли 1982*, с. 72). Особенно характерно отсутствие отца, посапав в кабинете которого Оля отдается его другу; ср., кстати, «Станционный смотритель», где смотритель уступает будущему любовнику дочери свою кровать.

<sup>16</sup> О «случайной» поэтике Чехова см.: *Чудаков 1971*; об отказе от эстетики детерминированности, господствовавшей в классической прозе XIX в., писал Пастернак (*Пастернак 1960*); одной из аналогий этому в живописи считается исчезновение линии у импрессионистов.

<sup>17</sup> Ср. программную склонность карамзинского рассказчика бродить «без плана, без цели — куда глаза глядят».

<sup>18</sup> Мотив социального неравенства роднит «Легкое дыхание» с «Бедной Лизой», где он поставлен, со «Станционным смотрителем», где он иронически разрешен, и с «Гранатовым браслетом», где он вновь эпигонски педалирован. «Легкое дыхание» опять подрывает его — как и фабулу вообще.

<sup>19</sup> Соблазнительно предположить, что это та же книга, что и фигурирующая в бунинской «Грамматике любви» (1915) современная «Повестям Белкина» «Грамматика любви, или Искусство любить и быть взаимно любимым» (перевод с фр. С. Ш. М., сочинение Г. Мольера, 1831); см.: *Кучеровский 1980*, с. 213; *Блум 1970*, с. 62.

<sup>20</sup> Кстати, она разделяет с ними их вампиризм: у могилы Оли «в глущине души маленькая женщина счастлива, как все преданные какой-нибудь страстной мечте люди».

<sup>21</sup> Ср. рассказчика «Гранатового браслета», с которым солидарны также домохозяйка Желткова (хранительница его трупа и завещания) и по-смертно оценившая его любовь княгиня Вера.

<sup>22</sup> Ср. также карикатурное изображение любви «ППЖ» к княгине в альбоме ее мужа в «Гранатовом браслете».

<sup>23</sup> Ср. сентиментализирующую события композицию купринского рассказа, где карикатура предпослана реальной смерти, а романтическая значительность последней всячески педалирована.



<sup>24</sup> Отмечено Выготским (*Выготский 1965*, с. 202, 206–207).

<sup>25</sup> В «Докторе Живаго» (2, XV, 15) такая эстетика формулируется Пастернаком в противоположность романтической концепции исключительной страсти. Ср. также в более раннем стихотворении образ любимой женщины, соотнесенный с «живой рекой голов, // Где и ты, вуаль зашили, // Шляпку шпилькой заколов, // Где и ты, моя забота, // Котик лайкой застегнув, // Темной рысью в серых ботах // Машешь муфтой в море муфт» («Ну, и надо ж было, тужась...», 1919).

<sup>26</sup> На первой же странице рассказа Оля начинает «расцветать», а на последней классная дама «вспоминает бледное личико Оли Мещерской в гробу, среди цветов»; ср. роль цветов как метонимии и метафоры бедной Лизы.

<sup>27</sup> Подобного поворота вполне можно было бы ожидать в традиционном повествовании; ср. «Портрет» Тоголя или оживающие статуи Пушкина.

<sup>28</sup> Напршивается сопоставление со стихотворением Фета «Только в мире и есть, что тенистый...» (1883), тоже построенным на постепенном сужении перспективы до пробора героини.

<sup>29</sup> Им в тексте 1953 г. заменен «полевой ветер».

<sup>30</sup> «...Все те формы, очарование которых еще никогда не выразило человеческое слово»; ср. у Жуковского: «Имя где для тебя? // Не сильно смертных искусство // Выразить прелесть твою!» («К ней»).

<sup>31</sup> В этом контексте рельефную поэтическую двузначность приобретает слово «ветрена» (описывающее репутацию Оли) — в духе тютчевской «ветреной Гебы», сочетающей антропоморфные и метеорологические черты («Весенняя гроза»).

<sup>32</sup> Среди них также: «хороший», «свежий», «чистый», «чистоплотный/грязный», «блестящий», «холодный/теплый», «ясный», «изящный», «(не) молодой», «большой», «просторный», «счастливый», «нравиться», «без/бес» [«забот», «усилий», «-заботный», «-печный», «-умный»], и, наконец, «этот» (часто в остенсивном значении, указывающем прямо на предметы, окружающие говорящего): о толпе на катке, кабинете, дорогих гребнях Оли, дневнике, венке, бугре, кресте, медальоне, взгляде Оли на портрете, дыхании, небе, ветре. Важность финального приравнивания «этого» дыхания «этому» ветру отмечает Выготский (*Выготский 1965*, с. 207).

<sup>33</sup> Если в судьбе зрителя такие стереотипы и демонстрируют свою силу, то оценивается это отрицательно.

<sup>34</sup> Фет был любимым поэтом Бунина. В «Жизни Арсеньева» (1927–1933) герой в споре с Ликой отстаивает фетовскую поэтику, говоря, «что нет никакой отдельной от нас природы, что каждое малейшее движение воздуха есть движение нашей собственной жизни» (!). «Жизнь Арсеньева» вообще богата свидетельствами, подкрепляющими наши наблюдения над стилистикой «Легкого дыхания».

<sup>35</sup> Оля не только полна жизни и кончает смертью, но и губительно действует на других (толкает Шеншина на самоубийство, офицера на

убийство, а классную даму на обращение в культ смерти), развивая фатальный потенциал бедной Лизы, из-за гроба «достающей» Эраста (о линии «Лиза — пушкинская русалка — Настасья Филипповна» см.: *Матич 1987*). Традиционны и сексуальная агрессивность героини (Лиза сама «бросилась в его объятия», а Дуня сразу же представлена как «маленькая кокетка»; ср. далее «Лолиту»), и ее убийство любовником (Эраст «почитал себя убийцею» Лизы; ср. убийство Настасьи Филипповны). Дж. Б. Вудвард усматривает мотив рока даже в жесте начальницы с вязальным клубком (Парки и нить жизни) (см.: *Вудвард 1980*, с. 152–153).

<sup>36</sup> Вплетение темы жизни в кладбищенский пейзаж (вопреки безжизненности, усматриваемой Вудвардом, — *там же*, с. 151) отличает «Легкое дыхание» от «Бедной Лизы» и в особенности от «Станционного смотрителя». «Памятники кладбища, просторного, уездного» («Легкое дыхание») напоминают скорее пушкинское позитивное сельское «кладбище родовое, где... неукрашенным могилам есть простор» («Когда за городом, задумчив, я брожу...»).

<sup>37</sup> Смежность играет центральную роль в поэтике Пастернака (см.: *Якобсон 1987б [1935]*); установка на синекдоху характерна для прозы Белого.

<sup>38</sup> В отличие, скажем, от фигуры Лизы, присутствующей в финале, так сказать, во весь рост («Там стонет бедная Лиза!»).

<sup>39</sup> Ср. такие разные, но объединенные этим мотивом рассказы о любви, как «Двадцать шесть и одна» Горького, «Апеллесова черта» Пастернака, «Гюи де Мопассан» и «Справка» Бабеля.

<sup>40</sup> Интересная параллель к «Легкому дыханию» — серовский портрет Ермоловой (1905), построенный, согласно С. М. Эйзенштейну, на кубистическом, а по существу кинематографическом укрупнении планов. «Всякое действительно великое произведение... — пишет Эйзенштейн, — содержит в себе в качестве частичного приема элементы того, что станет принципами... нового этапа... этого искусства» (*Эйзенштейн 1964–1971*, т. 2, с. 377).

<sup>41</sup> Ср., например, «Весну в Фиальте» Набокова, богатую параллелями с обоими текстами (см.: *Жолковский 1993*).

### **«В некотором царстве»: повествовательный тур де форс Бунина**

Первая публикация: Toronto Slavic Quarterly. 2014. № 50 // URL: [http://sites.utoronto.ca/tsq/50/tsq50\\_zholkovsky.pdf](http://sites.utoronto.ca/tsq/50/tsq50_zholkovsky.pdf) (дата обращения: 11.09.2015).

За указание на этот рассказ, за консультации по Бунину и обсуждение данной статьи я благодарен Е. В. Капинос. За замечания и подсказки я признателен также Михаилу Безродному, Ладде Пановой, Е. И. Погорельской и Елене Толстой.

<sup>1</sup> См.: *Бунин 1993–2000*, т. 4, с. 372–374, 515; URL: [http://az.lib.ru/b/bunin\\_i\\_a/text\\_2080.shtml](http://az.lib.ru/b/bunin_i_a/text_2080.shtml) (дата обращения: 11.09.2015).

<sup>2</sup> «Ивлевскому циклу» посвящена глава III («„Некто Ивлев“: возвращающийся персонаж Бунина») недавно вышедшей книги: *Капинос 2014* (с. 95–142), и я во многом опираюсь на это фундаментальное исследование. В рассказе «В некотором царстве» (см. раздел «Прозаическая баллада Бунина: „В некотором царстве“» — *там же*, с. 126–142) исследовательница подробно рассматривает разнообразные аспекты характерной для Бунина (и прежде всего для цикла, построенного вокруг «авторского персонажа») техники лирического нарратива, привлекая богатейший интертекстуальный — бунинский и общелитературный — фон рассказа. Мой подход сводится к попытке свести воедино, неизбежно упростив и огрубив, эти и некоторые другие стратегии маленького бунинского шедевра, в частности исходящие из мотивов импровизаторства и подражательного желания.

О псевдонимности фамилии Ивлев см.: *там же*, с. 96; *Бунин 1993–2000*, т. 7, с. 565 («Происхождение моих рассказов»).

<sup>3</sup> См. соответственно: *там же*, т. 4, с. 147–155; 291–293.

<sup>4</sup> О подражательном желании см.: *Жирав 1965*; также см. статью «Подражатели» в наст. изд.

<sup>5</sup> Согласно *Капинос 2014*, с. 131, двусмысленно и словосочетание «племяннице лошади» (М. Безродному оно даже напомнило поговорку «Кому и кобыла невеста»). Классический пример обыгрывания нелепых стыков слов в телеграфном тексте — эпизод с телеграммой о смерти первого мужа чеховской Душечки (*Жолковский 2010*, с. 313–314).

<sup>6</sup> Дополнительный — малозаметный — временной зигзаг состоит в том, что первое описание саней, в которых едут из Москвы тетка с племянницей, содержит упоминание о «покупках к свадьбе», то есть свадьба уже как бы назначена, однако парой абзацев ниже этот вопрос все еще обсуждается («дам знать... не хочется больше тянуть с вашей свадьбой»). Таким образом, сначала Ивлев мысленно держится документированной — телеграфной — версии («Иван Сергеевич женится») и признает реальной подготовку к свадьбе и лишь позднее полностью от нее отделяется.

<sup>7</sup> Об изощренных временных сдвигах и остановах времени у Бунина см.: *Выготский 1965*, а также статью «„Легкое дыхание“ Бунина — Выготского семьдесят лет спустя» в наст. изд. О переключках модернистского использования таких сдвигов (в частности, у Брэдбери и Искандера) с литературной традицией (в частности, Готорном) см.: *Жолковский 2011*.

<sup>8</sup> Е. В. Капинос обсуждает лошадиную упряжку Ивлева («Более того, сновидец Ивлев, *чьи лошади* незаметно исчезли, растворились за санями, в которых едут тетка и племянница...» — *Капинос 2014*, с. 133), но бунинский текст предельно уклончив: сообщается просто, что Ивлев «уже... в дороге», после чего он постепенно — за кадром — мысленно перемещается в сани к племяннице и тетке.

<sup>9</sup> Пушкин, «Прозаик и поэт».

<sup>10</sup> Из пушкинских сюжетов история с зимней подменой жениха больше всего напоминает «Метель», которая была написана, однако, не в Ми-

хайловском Псковской губернии, а в Болдине Нижегородской и в которой описываются события, реальной географической привязки не имеющие. Следующий предположительно пушкинский мотив в рассказе Бунина («снежной зимы никто не запомнит со времен Бориса Годунова») мотивирует введение зимнего антуража, но отсылает к Пушкину очень приблизительно, поскольку зима в трагедии Пушкина заметной роли не играет (хотя холода и голод 1601–1603 гг. отмечены в соответствующих главах «Истории» Карамзина, изучавшихся Пушкиным). Зато «псковский» элемент в трагедии косвенно присутствует — в сцене в корчме на литовской, а значит, псковско-литовской границе. И писался «Борис Годунов» в Михайловском, причем работа над ним началась зимой 1824 г. (закончена в ноябре 1825 г.). Наконец, в импровизаторстве Ивлева не исключена переключка с вдохновенным самозванством Григория, проявляющимся и в его ухаживании за Мариной Мнишек.

<sup>11</sup> Согласно Е. В. Капинос (*Капинос 2014*, с. 135), шведские лыжи обещают Ивлеву некую северную эскападу вместе с «племянницей» — по аналогии с его мечтаниями о поездке в Гренландию с желанной учительницей в «Зимнем сне».

<sup>12</sup> Опора бунинского рассказа на русскую прозаическую и поэтическую традицию исчерпывающе продемонстрирована в: *Капинос 2014*. О «спине кучера» как об одном из «готовых предметов» русской прозы см.: *Щеглов 2012 [1986]*, с. 231–232.

Конную езду и крупный план копыт в рассказе «В некотором царстве» можно сравнить с такими пассажами, как:

Пышет конь, земля дрожит;  
Брызжут искры от копыт.

(Жуковский. «Людмила»)

И дале, дале!.. конь летит,  
Под ним земля шумит, дрожит,  
С дороги вихри выются,  
От камней искры льются.

(Жуковский. «Ленора»)

<sup>13</sup> Ср. обнажение такой техники в бабелевской «Справке» (1922–1928; опубл. по-английски в 1937 г., по-русски только в 1960-е гг.): «Церковный староста... Это было украдено у какого-то писателя, выдумка ленивого сердца...»

<sup>14</sup> Ср.: *Капинос 2014*, с. 131; это общее место русского романа; ср. «Бесы», «Что делать?» и мн. др. тексты.

<sup>15</sup> Рассматривая эту сюжетную и словесную рифму, Е. В. Капинос пишет, что повтор «эпитетов „слабый и сладкий“ объединя[ет] предсмертный вскрик тетки и любовную истому племянницы» (*там же*, с. 136), по-видимому не решаясь подключить к этой оргазмической истоме Ивлева.

<sup>16</sup> Ср.: *там же*, с. 136 и след.

<sup>17</sup> Принцип «балладности» положен в основу разбора рассказа «В некотором царстве»: *там же*, с. 126–142, где он вынесен в заглавие раздела.

В балладной традиции разрабатывались и близкие к рассказу Бунина нарративные «перескоки на рамку», ср. внезапное отождествление персонажей вставного и обрамляемого сюжетов, например, в «Графе Гапсбургском» Шиллера — Жуковского, где в финале император Рудольф (а с ним и читатель) осознает, что в песне, пропетый ему певцом, «набожный граф» прозрачно проецируется на него, императора, а сам певец — на пастыря, которому граф даровал своего коня:

Задумавшись, голову кесарь склонил:  
 Минувшее в нем оживилось.  
 Вдруг быстрый он взор на певца устремил —  
 И таинство слов объяснилось:  
 Он пастыря видит в певце пред собой;  
 И слезы свои от толпы золотой  
 Порфирой закрыл в умиление...  
 Все смолкло, на кесаря очи подняв,  
 И всяк догадался, кто набожный граф,  
 И сердцем почтил провиденье.

<sup>18</sup> Или покойным женихом, являющимся за Людмилой — Светланой — Ленорой Жуковского.

<sup>19</sup> О соответствующей мотивике святочных рассказов см.: *Душечкина, Баран 1993*, с. 8–10, 12–13. Кстати, святочные и рождественские рассказы печатались «по сезону» — в последних и первых номерах периодических изданий, и рассказ «В некотором царстве» был опубликован в первом номере парижского журнала «Иллюстрированная Россия» за 1924 г. (см.: *Бунина 1993–2000*, т. 4, с. 515). Впрочем, Бунина как звезду эмигрантской русской литературы часто печатали именно в первых номерах и на самых почетных местах.

<sup>20</sup> Последовательно онейрическое прочтение рассказа, основанное, среди прочего, на аналогии с «Зимним сном», развито в: *Капинос 2014*, с. 129 и след. «„В некотором царстве“ — это многомерная композиция снов» (*там же*, с. 129). На наш взгляд, такое прочтение не только не доказательно фактически, но и не выигрышно эстетически, ибо не отдает должного эффекту совмещения фантазий Ивлева с правдоподобием их изложения — сон-то, конечно, все спит. Более адекватной представляется «импровизаторская» доминанта повествования, хотя некая квазисновиденческая аура над рассказом, конечно, витает.

<sup>21</sup> Рассказ из книги Кортасара «Конец игры» (пер. В. Спасской; URL: [http://www.lib.ru/INPROZ/KORTASAR/hk\\_aksol.txt](http://www.lib.ru/INPROZ/KORTASAR/hk_aksol.txt), дата обращения: 13.09.2015).

<sup>22</sup> Ср. финал «Легкого дыхания» (1916), где объективный рассказчик подхватывает — наполовину как свои — слова Оли Мещерской, вычитанные ею в одной из «старинных смешных книг» отца, повторенные «любимой подруге» и запомнившиеся ее сентиментальной классной наставнице:

«...но главное, знаешь ли что? — *Легкое дыхание!* А ведь оно у меня есть, — *ты послушай, как я вздыхаю*, — ведь правда, есть?»

Теперь *это легкое дыхание* снова рассеялось в мире, в этом облачном небе, в этом холодном весеннем ветре» (Бунин 1993–2000, т. 4, с. 202).

См.: *Выготский 1965*, с. 202, 206–207.

<sup>23</sup> Ср. отчасти сходные соображения в: *Капинос 2014*, с. 134; о двойственном отношении Бунина к его соотносению с Тургеневым см.: *там же*, с. 98, 134; *Сливицкая 2004*, с. 190–198.

В развитие идеи о предположительной полемике автора с Тургеневым можно указать на еще один возможный претекст — «После смерти (Клара Милич)» (1882). Там, часто в иных комбинациях, есть творчески настроенный герой-мечтатель; черноглазая героиня (цыганистая и разнообразно соотносимая с Полиной Виардо!); недовольная их связью тетка; смерть героини, а затем и героя; их мистическое общение до и особенно после смерти; внезапная поездка героя куда-то «туда», за сведениями о героине (и обретение странички из ее дневника, фотографии и пряди волос, ср. еще и «Грамматику любви»). На этом фоне печальная судьба «какого-то Ивана Сергеевича» в рассказе Бунина читается как пуант иронической — и в 25 раз более краткой (670 слов вместо 17 000) — перелицовки тургеневской повести.

### Искусство приспособления

Первая публикация: Грани. 1985. № 38. Статья также печаталась в журнале «Литературное обозрение» (1990. № 6), а также в первом и втором изданиях книги «Блуждающие сны» (1992, 1994).

<sup>1</sup> Образцы семиотического анализа текстов массовой культуры, в частности рекламы, были заданы еще Шпитцером (*Шпитцер 1962*) и Бартом (*Барт 1957, 1964*).

<sup>2</sup> См.: *Кларк 1981*, с. 189–209; *Данэм 1976*.

<sup>3</sup> См.: *Лосев 1984*. Кстати, эта техника не является привилегией искусства: она характерна и для подцензурной публицистики и мало изменилась за сто лет, разделяющих таких шестидесятников, как Добролюбов и Лакшин.

<sup>4</sup> О синтезе футуризма с большевизмом см.: *Карабчиевский 1985*, а также статью «О гении и злодействе, о бабе и о всероссийском масштабе (Прогулки по Маяковскому)» в наст. изд. О компромиссах Олеси см.: *Белингов 1976*.

<sup>5</sup> О Пастернаке речь еще пойдет ниже. О сталинской оде см.: *Мандельштам 1970*, с. 216–220; *Фрейдлин 1987*, с. 250–271. О мандельштамовском

‘заигрывании с уродством и злом’ см.: *Левин 1978* и мою статью «„Я пью за военные астры...“ — поэтический автопортрет Мандельштама» (*Жолковский, Щеглов 1986*, с. 204–227, особенно с. 207).

<sup>6</sup> См.: *Чудакова 1979*, с. 104 и след.

<sup>7</sup> Подробнее о зоценковском герое см.: *Щеглов Ю. К.* Энциклопедия некультуры (Зоценко: рассказы 20-х годов и «Голубая книга») // *Жолковский, Щеглов 1986*, с. 53–84.

<sup>8</sup> К феномену Зоценко мы будем возвращаться на страницах этой книги еще не раз; см. статьи «Зеркало и зазеркалье», «Влюбленно-бледные нарциссы о времени и о себе» в наст. изд., а также статью «Труп, любовь и культура» (*Жолковский 1994*, с. 192–204; *Жолковский 2014*, с. 369–385).

<sup>9</sup> См.: *Курдюмов 1983*, с. 14–26. Автор демонстрирует также (с. 20–25) гротескное слияние обеих точек зрения в книге О. Михайлова «Верность» (М., 1974), где Ильфу и Петрову инкриминируется «моральный релятивизм».

<sup>10</sup> См.: *Щеглов 1975, 1990–1991*, а также его статью «Три фрагмента поэтики Ильфа и Петрова (мир социализма; образ Бендера; мифологизм романов)» (*Жолковский, Щеглов 1986*, с. 85–117).

<sup>11</sup> Эпизод с монархистом Хворобьевым подробно разбирается в статье «Замятин, Оруэлл и Хворобьев: о снах нового типа» (см.: *Жолковский 1994*, с. 166–190; *Жолковский 2014*, с. 487–513).

<sup>12</sup> Об игре Ильфа и Петрова с клише и культурной традицией см.: *Щеглов 1975* и *Каганская, Бар-Селла 1984*.

<sup>13</sup> Сближение Бендера с Воляндом намечено Каганской и Бар-Селлой (*Каганская, Бар-Селла 1984*).

<sup>14</sup> Подробнее см. в моей статье «Победа Лузина, или Аксенов в 1965 году» (*Жолковский, Щеглов 1986*, с. 151–171).

<sup>15</sup> Подробнее см. в моей статье «„Рай, замаскированный под двор“: заметки о поэтическом мире Окуджавы» (*там же*, с. 279–308).

<sup>16</sup> Подробнее см.: *Жолковский 1985a*.

<sup>17</sup> О них см. рецензию: *Жолковский 1987*.

### Зеркало и зазеркалье: Лев Толстой и Михаил Зоценко

Первая публикация: Синтаксис. 1986. № 16. Статья печаталась в журнале «Вопросы литературы» (1990. № 4), а также в первом и втором изданиях книги «Блуждающие сны» (1992, 1994).

<sup>1</sup> С Тургеневым у Зоценко были свои счеты еще с гимназической скамьи — из-за «единицы по русскому сочинению... на тургеневскую тему „Лиза Калитина“», приведшей к попытке самоубийства. «Кроме единицы, под сочинением была надпись красными чернилами: „Чепуха“». Травма, нанесенная изящной словесностью, не заживала долго: много позже, когда

редактор «Современника» отвергает «пять самых лучших маленьких рассказов» как неподходящих к стилю толстого журнала, «в моем мозгу загорается надпись под гимназическим сочинением — „Чепуха“» («Перед восходом солнца»).

<sup>2</sup> Это частая ситуация у Толстого. Так же чувствует и ведет себя Пьер в эпизоде с мозаиковым портфелем («Война и мир», I, 1, XVIII–XXI) и герой-рассказчик «После бала».

<sup>3</sup> Я отвлекаюсь от всей сложности эпизода, в котором измена Наташи носит характер аморального, но естественного бунта против рационализма отца и сына Болконских.

<sup>4</sup> По воспоминаниям Крупской, в конце 1915 г. в Берне «ставили пьесу Л. Толстого „Живой труп“... Ильича, который ненавидел до глубины души всякое мещанство, условность, эта пьеса чрезвычайно разволновала» (Ленин 1969, с. 90). Кстати, неприятие Лениным оперы, в частности Большого театра («А все-таки это кусок чисто помещичьей культуры...»), имело важное продолжение — в полемике о закрытии Большого театра (ноябрь 1921 г.); Ленин был за, Луначарский — против. А, скажем, «для Булгакова этот „помпезный“ тип оперы был неотъемлемой частью родной, с детства впитанной культуры» (Чудакова 1988, с. 133–134); ср. ниже о «Собачьем сердце».

<sup>5</sup> Как показывает К. Поморска, для Толстого «желательна такая коммуникация, когда знак точно соответствует „вещи“, а в идеале — когда знаков вообще нет» (Поморска 1982, с. 387). Особенно не любил Толстой самые произвольные знаки — символы (где обозначение связано с содержанием чисто условно) и индексы (где знаковая связь основана на смежности означаемого и означающего); он мирился с иконическими знаками (где означаемое по сходству наводит на мысль об означаемом) и остенсивными обозначениями (то есть прямыми указаниями на означаемое) (там же, с. 385–388).

<sup>6</sup> Последний, согласно Пушкину (а также его собственной «Исповеди»), «не мог понять, как важный Грим смел чистить ногти перед ним», пудриться, румяниться, белиться и вообще всячески фальсифицировать свою природу. О физически и ценностно напряженном «труде над ногтями» толстовского героя идет речь в главе 31 «Юности» («Comme il faut»); см. также примеч. 25.

<sup>7</sup> См.: Щеглов Ю. К. Энциклопедия некультурности (Зошенко: рассказы 20-х годов и «Голубая книга»)» (Жолковский, Щеглов 1986, с. 58–84).

<sup>8</sup> О том, что для Толстого «подлинную аристократию» представляли такие «сквайры», как Левин (а не Вронский) и Ростовы, о близости позиции Толстого к взглядам «женщины-самки» (Наташи) и лошади (Холстомера) — вопреки либерально-западнической критике этой позиции И. С. Тургеневым — см. у В. Фриче, который подчеркивал также сложность соотношения между идейными исканиями Толстого и эволюцией интересов русского крестьянина (Фриче 1929, с. 83–84; см. также: Зонин 1930).



<sup>9</sup> Это комический вариант литературного мотива, который ставит происходящее на сцене на службу сюжету, развертывающемуся среди зрителей; ср. «мышеловку» в «Гамлете» или дуэль героев, играющих Гамлета и Лаэрта в фильме «Берегись автомобиля».

<sup>10</sup> О технике повествования в этих двух рассказах см.: *Чудаков 1971*, с. 88–92.

<sup>11</sup> См.: *Щеглов Ю. К.* Молодой человек в дряхлеющем мире (*Жолковский, Щеглов 1986*, с. 21–52).

<sup>12</sup> Напрашивается сопоставление этих проделок обезьяны с похождениями Бегемота и Коровьева в Торгсине («Мастер и Маргарита», гл. 28).

<sup>13</sup> По словам К. Чуковского, Зоценко имел «озорную привычку давать вещам те заглавия, какие уже есть в литературе. У Гёте [он взял] заглавие „Страдания молодого Вертера“, у Дюма — „Двадцать лет спустя“, у Розанова — „Опавшие листья“, у Блока — „Возмездие“, у Чехова — „Нервные люди“, у Мопассана — „Сильнее смерти“. Мне чудится здесь сатирический — очень действенный — прием...» (*Зоценко в воспоминаниях 1981*, с. 66).

Что касается «оригинала» данного текста Зоценко — рассказа Толстого «Много ли человеку земли нужно», то, по мнению большинства критиков (ср., впрочем: *Скафтымов 1972*, с. 401–402), он вызвал полемический отклик Чехова (точнее, его рассказчика Иван Иваныча в «Крыжовнике»): «...три аршина нужны трупу... Человеку нужно не три аршина земли... а весь земной шар... где на просторе он мог бы проявить все свойства и особенности своего свободного духа». Это возражение, соответствующее прокультурной и антипрощенческой позиции Чехова, помогает разглядеть за толстовским ригоризмом эмбриональную форму «этики нигилизма» (см. примеч. 38) и уклонения от «культурного вызова».

<sup>14</sup> В вопросе о собственности различия состоят прежде всего в том, что в своем обличении жадности собственников, особенно в рассказах об арестах и экспроприации нэпманов и «бывших», Зоценко рискует слиться с жестоким «смехом победителей».

<sup>15</sup> «Зоценко... сказал мне в середине 30-х годов, что его увлекают народные рассказы Льва Толстого, — писал А. Дымшиц. — Он говорил об их точной форме, об их необыкновенном языковом совершенстве. Но полагаю, что и их назидательность была ему интересна и близка» (*Зоценко в воспоминаниях 1981*, с. 234). Кстати, к мартышке из толстовского «Прыжка» может восходить зоценковская обезьяна.

<sup>16</sup> *Шкловский 1963*, с. 89; см. также с. 278.

<sup>17</sup> Ряд главок «Перед восходом солнца» перекликается с ситуациями «Детства», «Отрочества» и «Юности», а также с детскими рассказами Толстого — в трактовке таких тем, как: дети и опасность («На берегу», «Гроза», «Бешеная собака» — ср. у Толстого «Акула», «Прыжок», «Как мальчик рассказывал про то, как его в лесу застала гроза», «Бешеная собака»); ребенок и правила поведения («Пятичасовой чай», «Замечание», «Я больше не буду» — ср. у Толстого мотивы *comme il faut* в трилогии и рассказ «Виш-

невая косточка»); сложные отношения отца и матери, увиденные глазами ребенка («Мама плачет», «Мама нашла билеты» и некоторые другие — ср. «Детство»).

Перекликается с Толстым (см. его «Первые воспоминания», 1878–1892) и центральная тема последней книги Зоценко — поиски мучительного комплекса, сложившегося в раннем младенчестве, и даже его конкретные составляющие, ср. негативные образы воды, руки, груди, удара (грома) у Зоценко с негативной связанностью (пеленками) и позитивными водой (в корыте) и рукой (няни) у Толстого.

О сходстве с Толстым, в том числе жанровом, пишет американский переводчик «Перед восходом солнца»: «[Зоценко] отвергал толстовскую религиозность, но... он восхищался тем, что Толстой сумел разработать систему, которая... соответствовала его потребностям. Более того, в „Перед восходом солнца“ он создал современную параллель к „Исповеди“ Толстого (1882). Последняя [тоже] начинается с описания юности автора, его поисков самосовершенствования и непонятного отчаяния на вершине славы... Но далее пути расходятся... Толстой использует разум для того, чтобы погасить его и зажечь огонь веры, тогда как Зоценко... остается последовательным сторонником разума» (*Керн 1974*, с. 355).

<sup>18</sup> Об этом писал Чуковский: «Проповедник в его книге [„Перед восходом солнца“] взял верх над художником — знакомая судьба типичных русских талантов начиная с Гоголя и Толстого, отказавшихся от очарований искусства во имя непосредственного служения людям... [Зоценко] принадлежал именно к этой породе писателей» (*Зоценко в воспоминаниях 1981*, с. 64).

<sup>19</sup> Ср. у Ильфа и Петрова в «Литературном трамвае»: «Он даже обижается, когда ему говорят, что он опять написал смешное. Ему теперь надо говорить так: „Вы, Михаил Михайлович, по своему трагическому дарованию просто Великий Инквизитор“».

<sup>20</sup> В 1898 г. Толстой обрушивается на поэзию Бодлера, Верлена, Малларме — за два десятка лет до того, как Зоценко придет к отрицанию их последователей — русских символистов (позиция, от которой он не откажется и в книге «Перед восходом солнца»).

<sup>21</sup> Проблема эвристического вырастания идеологии из стиля (затронутая еще Шкловским), особенно в поздних текстах таких писателей, как Гоголь, Толстой и Зоценко, в сущности, сводится к вопросу, где кончается остранение, сказ и т. п. и начинается «плохопись» и странная философия всерьез (см. статьи «Графоманство как прием» и «Перечитываем избранные описки Гоголя» в наст. изд.).

<sup>22</sup> Мысль о намеренности толстовского «искусства писать плохо» пришла в голову уже Горькому: «Горький... говорил Николаю Эрдману о Толстом: „Вы думаете, ему легко давалась его корявость? Он очень хорошо умел писать. Он по девять раз перемарывал — и на десятый получалось наконец коряво“» (*Гинзбург 1989*, с. 11–12).

<sup>23</sup> О зощенковской «недопустимой форме» как нежелании «попасть... в компрометирующий стилистический ряд», благодаря чему «рождается какое-то новое, еще неизвестное художественное слово», см.: *Чудакова 1979*, с. 88.

<sup>24</sup> В том числе параллели биографические: оба были храбрыми боевыми офицерами; оба были близки к дуэли с коллегой (Толстой — с Тургеневым, Зоценко — с Каверинным, см.: *Зоценко в воспоминаниях 1981*, с. 98–101); оба много думали и писали о жизни и смерти и связывали экзистенциальные проблемы с системой питания (ср. вегетарианство Толстого и анорексию Зоценко, впрочем больше напоминающую Гоголя).

<sup>25</sup> И даже терроризма — если вспомнить похвальное слово «дубине народной войны» в противовес войне по правилам фехтовального искусства («Война и мир», IV, 3, I). О «полуодобрении террористических убийств» Толстым начала 1900-х гг. свидетельствует Короленко: «Когда ему передали... о последнем покушении... он сделал нетерпеливое движение и сказал с досадой: „И наверное, опять промахнулся... Не могу не сказать: это целесообразно... Мужик борется прямо за то, что для него важнее“... Толстой рассуждал... как максималист. Справедливо и нравственно, чтобы земля принадлежала трудящимся... а какими средствами, для Толстого (непротивленца, отрицающего даже физическую защиту!) — все равно» (см.: *Короленко 1978*, с. 244–246). Ср. также если не одобрение, то объяснение террористических актов как реакции на гораздо более жестокое и несправедливое насилие со стороны власть имущих в статье Толстого «Не убий» (1900). Добавим к этому неверие в прогресс западного типа — ироническое изображение реформаторства Сперанского в «Войне и мире», дворянских выборов и земства в «Анне Карениной» и правил *comme il faut* в автобиографической трилогии.

Поучительна, в частности, эволюция образа балльных перчаток от «Детства» (1852) и «Юности» (1857) к «После бала» (1903). Кстати, история с рваной перчаткой в «Детстве» интересно перекликается с главкой «Стоило ли вешаться» из «Перед восходом солнца» Зоценко, где герой, дореволюционный студент, собирается на бал («Руки ему не захотелось мыть. Он торопился. Он сунул пальцы в пудреницу и забелил под ногтями черноту...»), а в более широком плане — с рассказами типа «Операции» (где герой «рубашку переменял, а другое, извиняюсь, не трогал», поскольку «болезнь глазная, верхняя», так что «носочки» у него оказываются «неинтересные, если не сказать хуже»).

<sup>26</sup> О Толстом как «аллегории советской власти» — особенно по контрасту с «плюралистом» Достоевским в эзоповском восприятии «Проблем поэтики Достоевского» Бахтина оппозиционной интеллигенцией 1960-х гг. — см. замечание М. Каганской (*Каганская 1984*, с.152).

<sup>27</sup> См. также: *Маклаков 1921*, где подчеркивается антиполитичность Толстого, град которого вообще не от мира сего.

<sup>28</sup> В связи с собачье-лошадиными мотивами Маяковского следовало бы коснуться его варианта антикультурной революции и, соответственно,

проблемы «Шариков-Маяковский?» (см. статью «Попытки „Зависти“ у Мандельштама и Булгакова» в наст. изд., примеч. 44). Здесь упомяну лишь о напряженном интересе Зощенко к Маяковскому как стилисту (ср. также ниже, примеч. 30).

<sup>29</sup> В постсоцреалистической поэтике Аксенова делается следующий виток этой эволюционной спирали: чугу́н производственного романа демифологизируется — разжалуется в убогие деревянные отходы («затоваренную бочкотару»), каковые, в свою очередь, ремифологизируются, представляя как нечто теплое, близкое природе (дерево) и людям, вроде пастернаковской лодки, уключины которой ивы целуют наряду с ключицами влюбленных («Сложа весла»).

У истоков русского сюрреализма и в этом отношении стоял Гоголь, который сочувствие (пусть амбивалентное) к маленькому человеку в его противостоянии как сильным мира сего, так и абсурдным мелочам парадоксально сочетал с повышением этих мелочей в эстетическом ранге. Идейно он был, так сказать, «за» Акакия Акакиевича против «значительного лица» и шинели, а стилистически — «за» шинель, башмак, нос и т. д. и «против» (маленького) человека.

<sup>30</sup> Двойственное отношение к Блоку проявилось уже в раннем реферате Зощенко о «Скифах» и «Двенадцати» в студии К. И. Чуковского (1919), сделанном, по словам последнего, «слогом заядлого пошляка Вовки Чу-челова». Комментируя этот эпизод, М. О. Чудакова приводит заметки Зощенко о разных писателях, содержащие слово «нарочно» (например, о Маяковском: «футурист он или это нарочно?»), которое свидетельствует об интересе к проблеме маски (*Чудакова 1979*, с. 17–33). Со своей стороны, Ю. К. Щеглов отмечает слово «нарочно» как повторяющийся мотив в произведениях самого Зощенко (типа «Идет-то как! Гляди, братцы, как переступает нарочно» — реакция публики на походку писателя, принимаемого за эксцентрика-трансформатора): «Примеры с „нарочно“ показывают, что зощенковский персонаж, глядя на искусство свежим взглядом дикаря... обладает обостренным чутьем к любого рода художественным моментам в окружающей жизни» и в искусстве (*Жолковский, Щеглов 1986*, с. 80, 79). Продолжая эту мысль, можно сказать, что реакция типа «нарочно» есть не что иное, как отстранение, но не разоблачительное, а восхищенное.

<sup>31</sup> Ленин о неудавшемся опыте военного коммунизма — «кавалерийской атаке на капитал».

<sup>32</sup> Ленин о Сталине в связи с его работой о национальном вопросе (1913).

<sup>33</sup> Ленин о Сталине в связи с его назначением на пост генсека (1922; свидетельство Троцкого).

<sup>34</sup> Не откажу себе в удовольствии процитировать, в pendant к пародии Петра Пильского на Толстого, пародию на Сталина, имевшую устное хождение в Москве в 1960-е гг. (грузинский акцент опускаю): «Международные авантюристы потому и являются международными авантюристами, что они пускаются во всевозможные авантюры международного масштаба.

Спрашивается: почему они пускаются во всевозможные авантюры? Они пускаются во всевозможные международные авантюры потому, что, будучи авантюристами по своей природе, они не могут не пускаться в авантюры».

<sup>35</sup> Уравнение «зощенковский персонаж — Шариков — Жданов» сформулировано и обыграно Аксеновым в «Ожоге» (см. главу «Эволюция типа, открытого Зоценко»).

<sup>36</sup> О классицизме советского искусства см.: *Синяевский-Терц 1988 [1957]*, а о его ритуальности — *Кларк 1981* (с характерным подзаголовком «История как ритуал»).

<sup>37</sup> О рационализме Зоценко см. также: *Керн 1974*, с. 355, 357.

<sup>38</sup> Марксистский взгляд на проблему использования старой культуры еще в 1930-е гг. рассматривался Мих. Лифшицем, который ссылаясь на рассуждение Канта о « пороках культуры» («Чем более развиваются люди, тем более они актеры, говорили в XVIII веке»), на взгляды Руссо и Маркса, на критику Энгельсом «плебейского аскетизма» и на полемику между Лениным и Кларой Цеткин, отстаивавшей пользу безграмотности, каковая «предохранила мозги рабочего и крестьянина от того, чтобы быть напичканными буржуазными понятиями и воззрениями» (*Лифшиц 1934*, с. 43, 47). В связи с понятием плебейского аскетизма стоит указать на статью С. Л. Франка в «Вехах» о том, что он назвал «этикой нигилизма» (*Франк 1909*, с. 200 и след.). Его анализ неприятия левой русской интеллигенцией объективной ценности духовного, культурного и материального богатства поражает своей пронизательностью и актуальностью и в наши дни. Кстати, морализаторско-нигилистическое отрицание богатства сродни неспособности зощенковских героев ответить на «культурный вызов» (см. выше).

### **Подражатели: к интертекстам «Гюи де Мопассана» Бабеля**

Первая публикация: Звезда. 2014. № 10 (краткий вариант статьи «Белая кляча судьбы, рыцарь Галеот и наука страсти нежной: Еще раз об интертекстах к „Гюи де Мопассану“ Бабеля»; см.: Исаак Бабель в историческом и литературном контексте: XXI век: Сб. материалов конф. / Сост. и ред. Е. Погорельская. М., 2015. С. 204–231).

За советы и подсказки я признателен В. В. Андерсену, Л. Г. Пановой, Е. И. Погорельской, Г. Толмену и Г. Фрейдину.

<sup>1</sup> После публикации совместной книги (*Жолковский, Ямпольский 1994*) я обнаружил неучтенный подтекст к «Справке» у Шолом-Алейхема («Мой первый роман»), см.: *Жолковский 2006*, с. 149–167. Еще одним дополнением, опять-таки к разбору «Справки», стала статья о мотиве литературного дебюта у Бабеля и его интертекстуальном фоне (*Жолковский 2009*).

<sup>2</sup> Женщина как книга и любовь как ее чтение — целый особый топос, классическим образцом которого является «Песнь песней» Генриха Гейне (1854):

*Женское тело — те же стихи!.. // Эту поэму вписал Господь // В книгу судеб мироздания... // Воистину женское тело — песнь, // Высокая песнь песней! // ...А груди! Задорней любых эпиграмм // Бутоны их роз на вершине. // И как восхитительно к месту пришла // Цезура посредине!.. // Губы — как рифмы, но могут притом // Шутить, целовать и смеяться. // ...Господь, я славлю гений твой... // Сам изучал я песнь твою, // Читал ее снова и снова... // Да только высохли ноги мои // От такой науки.*

Ср., кстати, в «Улице Данте»: «Mon vieux, за тысячу лет нашей истории мы сделали женщину, обед и книгу».

<sup>3</sup> «Дон Кихот» в «Гюи де Мопассане» фигурирует в качестве любимой книги Казанцева — персонажа, от которого по линии взаимодействия литературы и жизни так отличается бабелевский герой-рассказчик.

<sup>4</sup> *Данте 1961*, с. 46–48.

<sup>5</sup> Разжевывать в энный раз смысл этих бабелевских рифм — не столь избыточное занудство, как хотелось бы думать. На бабелевской конференции в Москве (июнь 2014 г.) С. Н. Поварцов резюмировал амурную коллизию «Гюи де Мопассана» примерно такими словами: «Герой не прочь позабавиться с хозяйкой, но уже поздно, пора уходить...» В кулуарах я переспросил его, действительно ли он считает, что любовный поединок так и не состоялся, — а как же тогда быть с фразой о белой кляче судьбы?! И в ответ услышал, что мысль оригинальная, — он подумает.

<sup>6</sup> Сходно и орудие убийства — нож (в истории Паоло и Франчески — меч, см. примеч. 11); отстраненное восхищение мастерской работой: «Он был зарезан, мой друг Бьеналь, и хорошо зарезан», — типично бабелевское, ср.: «Кудря правой рукой вытащил кинжал и осторожно зарезал старика, не забрызгавшись» («Берестечко»).

<sup>7</sup> Подсказано Григорием Фрейдиным (устно). А согласно Погорельской (*Погорельская 2010*, с. 295), слова синьоры Рокки перекликаются со строками Песни пятнадцатой «Рая»:

По праву должен без конца страдать  
Тот, кто, прельщен любовью недостойной,  
Такой любви отринул благодать.

<sup>8</sup> Сходство по линии такой «антикнижности» с «Мопассаном», рассказчик которого отказывается от «сидения за конторкой часов по десяти в день», ибо «мы рождены для наслаждения трудом, дракой, любовью... и ни для чего другого», уже отмечалось (*там же*, с. 294). Можно добавить, что фраза про «книги, которые я прочитал, и города, которые я видел» развивает контраст рассказчика с книжным червем Казанцевым: тот «и проездом не бывал в Испании, но любовь к этой стране заполняла его существо — он знал в Испании все замки, сады и реки».

<sup>9</sup> Слово «мастера» появляется уже во второй фразе рассказа: «В номерах орудовали *мастера*» (*Бабель 2014*, с. 484). Рассказчик называет Бьенала и «учителем», а так как тот является к тому же его гидом по Франции, то в свете названия рассказа неизбежно возникает переключка, пусть ироническая, с парой Данте/Вергилий.

<sup>10</sup> Как показано Е. И. Погорельской, за банальным сюжетом просматриваются великие фигуры Дантона и Данте, связанные аллитерацией, троекратным повтором в тексте и даже намеренным искажением парижской исторической топографии: Дантон не жил на будущей улице Данте; зато Данте там бывал. Таким образом на Мопассана проецируются и Бьеналь, и Дантон/Данте. Мотив самоидентификации рассказчика не только с Бьеналем и с Данте-изгнанником, но и с Дантоном, заданный уже проживанием рассказчика в (якобы) некогда принадлежавшем тому доме, был еще более четко прописан в машинописных версиях рассказа, где Дантон (якобы) видел замок Консьержери не из «своего окна», а из «*моего окна*» (*Погорельская 2010*, с. 301; *Бабель 2014*, с. 490).

<sup>11</sup> Вот она в изложении Боккаччо:

«Франческа была дочь мессера Гвидо Веккио да Полента, синьора Равенны и Червии. После того как была долгая и истребительная вражда между ним и синьорами Малатеста из Римини, случилось, что через верных посредников был заключен между ними мир. Этот мир, чтобы имел он больше прочности, хотелось обеим сторонам укрепить родством. ...мессер Гвидо должен был дать в супружество свою юную и прекрасную дочь, по имени мадонна Франческа, Джанни, сыну мессера Малатеста. И когда это стало известно кое-кому из друзей мессера Гвидо, один из них сказал мессеру Гвидо: „Смотрите... если она увидит Джанни, прежде чем брак будет совершен, ни вы, ни другие не в силах будут сделать, чтобы она согласилась взять его в мужья. Поэтому... [надо, чтобы] один из его братьев... женился бы на ней именем Джанни“. Был Джанни человек очень умный, и предстояло ему по смерти отца остаться синьором; поэтому, хотя был он безобразен лицом и хром, мессер Гвидо желал его в зятя более, чем кого-либо из его братьев... Поэтому в назначенное время явился в Равенну Паоло, брат Джанни, с полномочием вступить в брак с мадонной Франческой. Был Паоло красивый и привлекательный человек и в высшей степени благовоспитан... одна из тамошних девушек, которая его знала, показала на него в отверстие окна мадонне Франческе, говоря ей: „Мадонна, вот тот, кто должен стать вашим мужем“. ...после чего мадонна Франческа тотчас отдала ему свою душу и любовь. После был заключен искусственно брачный договор, Франческа отправилась в Римини и не прежде узнала о коварстве, как когда увидела наутро после первой ночи, что встает около нее Джанни. *Должно думать*, что она, видя себя обманутой, возненавидела его, но поэтому она не выкинула из души уже существовавшей любви к Паоло. *О том, как она после с ним сблизилась, я ничего не слышал, кроме того, что говорит поэт (Данте), и возможно, что так оно было. Но*

я думаю, что это скорее вымысел, образованный вокруг того, что могло случиться, ибо я не думаю, чтобы поэт мог знать, как это произошло.

Паоло и мадонна Франческа упорствовали в своей страсти и, когда Джанни отправился в одну соседнюю местность как подеста, начали проводить время вместе без всякой предосторожности. Заметив это, один из служителей Джанни... рассказал ему то... пообещав ему, когда он пожелает, дать их увидеть собственными глазами. Джанни, страшно пораженный этим, тайно вернулся в Римини и... был тотчас приведен к двери в эту комнату. ...она была заперта изнутри, но он извне окликнул жену и стал грудью ломиться в дверь. ...Паоло надеялся совсем или частью скрыть свой грех, убежав немедленно через опускающую дверь, через которую был проход из той комнаты в другую... говоря Франческе, чтобы она пошла и отперла. Но... пола одежды, бывшей на нем, зацепилась за железный крюк... Между тем Франческа уже отперла Джанни... и Джанни вошел внутрь; он вдруг заметил, что Паоло удерживает пола его одежды, и с мечом в руке бросился, чтобы убить его. А Франческа... быстро подбежала и стала между Паоло и Джанни. Джанни уже замахнулся рукой с мечом и весь устремился с этим ударом, — и случилось то, чего он не желал бы, так как раньше меч рассек грудь Франчески, чем он приблизился к Паоло. Пораженный этим событием, Джанни, так как он любил жену больше самого себя, вырвав меч, поразил вторым ударом Паоло и убил его» (цит. по: Брюсов 2010).

<sup>12</sup> Возможно, к Пушкину (мигу *последних содроганий* в «Нет, я не дорожу мятежным наслаждением...») восходит у Лозинского и *содроганье* в строке 131, отсутствующее в оригинале: *букв.* «Много раз заставляло наши глаза встретиться это чтение, а лицо — обесцветиться (= побледнеть)» (130–131).

<sup>13</sup> С Гвиницелли Данте встретится в «Чистилище» (XXVI), где тот искупает свой грех чрезмерно животной, «скотской» любви, и одно место этой Песни: *Но мы забыли о людском законе, // Спеша насытить страсть, как скот спешит* (83–84; Данте 1961, с. 383) — переключается со строками из «Ада»: *...Для тех, кого земная плоть звала, // Кто предал разум власти вожделений* (V, 38–39; с. 44). В то же время Данте продолжает по-сыновнему восхищаться искусством этого образцового для него поэта и еще одного мэтра любовной лирики, провансальца Арнаута Даньеля, опять заостряя конфликт между жизненной моралью и литературой.

<sup>14</sup> См.: Андреев 2008 [1997], с. 25–26.

<sup>15</sup> «Жил с ним по соседству землевладелец, по имени Хромис, уже в преклонных годах; привел он к себе из города бабенку, молодую, цветущую, гораздо более изящную, чем поселянки. Звали ее Ликэнион. Видя, как Дафнис каждое утро гнал своих коз на пастбище, а к ночи обратно с пастбища, она загорелась желаньем его своим любовником сделать... Но сказать ему что-либо прямо она опасалась, поняв, что любит он Хлоу... как-то... незаметно пошла она следом за ними и, спрятавшись в чаще... все услышала, о чем они говорили, *все увидала, что делали*. Не ускользнули от взоров ее и слезы Дафниса. ...решив, что ей представился *случай удобный*



*сделать сразу два дела — им дать от мук избавление, свое ж удовлетворить вожделение, — такую придумала хитрость.*

На следующий день... открыто идет Ликэнион к дубу, где сидели Дафнис и Хлоя, и... говорит: „Спаси, Дафнис, меня, злополучную! Из моих двадцати гусей самого лучшего орел утащил... Пойди ты со мною туда, — одна я идти боюсь, — спаси моего гуся... Тем временем стадо твоё сторожить будет Хлоя...“

...когда они оказались в чаще густой близ ручья, она велела ему присесть и сказала: „Любишь Хлою ты, Дафнис: это узнала я ночью от нимф; явившись во сне, они мне... приказали спасти тебя, *научивши делам любовным*... Так вот, если хочешь избавиться от мук и испытать те радости, которых ты ищешь, то... радостно стань моим *учеником*; я же, в угоду нимфам, всему тебя *научу*“.

Не в силах сдержать своего восторга, Дафнис... пал к ногам Ликэнион, моля возможно скорее *искусству этому его обучить, которое ему поможет с Хлоей совершить то, чего ему так хочется*... стала Ликэнион Дафниса *делу любви обучать*. Она приказала ему, не думая долго, сесть поближе к себе, целовать ее такими поцелуями и столько раз, как вошло у него в привычку, а целуя, обнять ее и лечь на землю. Когда юноша сел, ее поцеловал и лег с нею рядом, она, увидав, что он в силе к делу уже приступить и весь полон желанья, приподнявши его, — ведь он лежал на боку, — ловко легла под него и *навела его на ту дорогу*, которую он до сих пор отыскивал. А потом уже все оказалось простым и понятным: природа сама научила всему остальному.

Лишь только окончился этот *любовный урок*, Дафнис... стал порываться к Хлое бежать и тотчас же сделать с ней то, чему здесь *научился*, как будто боясь, что если промедлит, то все *позабудет*. Но Ликэнион, его удержавши, сказала: „Вот что еще *нужно тебе, Дафнис, узнать*. Я ведь женщина, и теперь я ничуть от всего этого не пострадала... Хлоя ж, когда вступит с тобой в эту битву, будет кричать, будет плакать, будет кровью облита, словно убитая. Но ты не бойся той крови, а когда убедишь ее отдаться тебе, приведи сюда: здесь, если и будет кричать, никто не услышит“... *Преподав ему указанья такие*, Ликэнион ушла // URL: <http://ancientrome.ru/antlitrg/long/long3.htm> (дата обращения: 24.08.2015).

Ср. аналогичное преподавание в «Справке»: «В ту ночь тридцатилетняя женщина *обучила* меня немудрой своей *науке*».

<sup>16</sup> Это характерный для латинской и европейской поэзии прием метафорического применения грамматических и поэтических категорий к любовным ситуациям (см.: *Курциус 1973*, с. 414–416).

<sup>17</sup> Ориентация эта, впрочем, носила во многом характер типологического родства. Согласно В. В. Андерсену (устно), не все упомянутые тексты могли быть известны Данте: наследие Катулла оставалось недоступным в Европе до XV в., Апулея открыл лишь Боккаччо, а Горация Данте в русле средневековой традиции воспринимал скорее как сурового моралиста, чем автора более легкомысленных «Од», а роман «Дафнис и Хлоя» был

переведен с греческого вообще только в XVI в.; бесспорно влиятельным классиком (в частности, для Абельяра и Данте) был в Средние века Овидий.

<sup>18</sup> О вуайеризме Бабеля см. главу М. Ямпольского «Структуры зрения и телесность» (*Жолковский, Ямпольский 1994*, с. 285–316).

### Попытки «Зависти» у Мандельштама и Булгакова

Первая публикация: Синтаксис. 1987. № 20; расширенный вариант — в первом и втором изданиях книги «Блуждающие сны» (1992, 1994).

<sup>1</sup> Термин, введенный Белинковым (*Белинков 1976*). В «Зависти» (1927) Олеша одним из первых создал фигуру образованного коммуниста-индустриализатора (Андрея Бабичева), превзойдя модели образца 1925 г., заданные в «Машинах и волках» Пильняка и «Цементе» Гладкова, где коммунисты еще вынуждены перетягивать на свою сторону иностранных спецов — Форста и Клейста. А для того чтобы осудить своего диссидента (Кавалерова), он демагогически использовал вечные проблемы человеческого существования, присвоив их авторитет, но отбросив сложность. Если вспомнить популярные в 1920-е гг. суды над литературными персонажами, то Кавалеров как бы проходит сразу по нескольким делам: он сочетает черты лишнего человека (типа Обломова), маленького человека (вроде Акакия Акакиевича), подпольного (по Достоевскому), балзаковского индивидуалиста и многие другие, дискредитирующие его претензии на роль романтического художника. Иной раз Олеша подтасовывает карты, делая Кавалерова слабее и хуже, чем он мог бы быть по логике вещей.

<sup>2</sup> «Стадионы» отсылают к «Зависти», новаторски введшей футбол в высокую прозу (ср. в поэзии «Футбол» Мандельштама, 1913), а «стеклянные дворцы» — к Корбюзье и утопическому «хрустальному дворцу» Чернышевского — Достоевского — Замятина — Олеша (у последнего эту роль играет идеальная общепитовская столовая «Четвертак» — детище Андрея Бабичева).

<sup>3</sup> См.: *Жолковский А. К.* «„Я пью за военные астры...“ — поэтический автопортрет Мандельштама» (*Жолковский, Шеглов 1986*, с. 212). Ср. в том же стихотворении: «Я, кажется, в грядущее вхожу, // И, кажется, его я не увижу» — со словами Ивана Бабичева в «Зависти»: «Мы завидуем грядущей эпохе... зависть старости... впервые состарившегося человеческого поколения».

<sup>4</sup> О месте этих «чувств-поз» в поэтическом мире Мандельштама см.: *там же*, с. 211.

<sup>5</sup> Ср. также в стихотворении «Ламарк» (1932): «Кто за честь природы фехтовальщик?»

<sup>6</sup> В «Зависти» эта тема проходит вторым планом: Андрей Бабичев — щеголь, Кавалеров и Иван — старомодные оборванцы и т. д.; ср. также сцену из детства Ивана с программно ‘завистливым’ осквернением платья девочки-соперницы.

<sup>7</sup> В «Египетской марке» из Бальзака цитируется мотив обещающей успех мыльной пены, который перерастает затем в амбивалентное, приятно-мучительное бритье Парнока в парикмахерской (ср. «парикмахера Франсуа» из стихотворения «Довольно кукситься...», 1931). У Олеси этому соответствует щегольство Андрея Бабичева и его пристрастие к утреннему туалету, мылу и одеколону (имеющим и полуотечественный источник в лице «западника» Чичикова).

<sup>8</sup> Об этой стратегии обезвреживания см.: *Божур 1970*, с. 53.

<sup>9</sup> Дата может отсылать к убийству Александра II — в параллель к самосуду; о коннотациях 'пятна' в «Египетской марке» см.: *Айзенберг 1986*, с. 111 и след.; вынос зеркала на улицу подготовлен на первой же странице плывущим по лестнице трюмо; о зеркалах Олеси, их параллелях с Грином, Кавериным, Набоковым, Пастернаком и др. см.: *Чудакова 1972*, с. 14, а также статью «Влюбленно-бледные нарциссы о времени и о себе» в наст. изд.

<sup>10</sup> Ср. также в «Египетской марке» картинку, где «изображены... голландцы на ходулях, журавлиным маршем пробегающие свою маленькую страну», с записью Олеси («Ни дня без строчки») о привлекательности Европы с ее близостью столиц, расположенных друг от друга на расстоянии короткого наполеоновского марша.

<sup>11</sup> Ср. зеркальную временную перспективу Дзиги Вертова, в частности воскрешение коровы из мясопродуктов техникой обратного монтажа.

<sup>12</sup> В той же главке «Зависти» (II, 5) темы пространства и времени совмещаются: Макаров во сне смотрит в телескоп на луну, а кончается главка сном Андрея о том, что Кавалеров «повесился на телескопе».

<sup>13</sup> Ср. совмещение времени и пространства в уличном зеркале у Олеси.

<sup>14</sup> Инфантилизм характерен и для Ивана Бабичева (который тоже именуется «человечком»), особенно в эпизодах, посвященных его детским обидам и конфликтам с отцом. 'Детьми' в «Зависти» предстают даже Володя (видящий в Андрее «маму») и Валя (подросток, а не зрелая женщина) и сам всеобщий усыновитель Андрей («похожий на большого мальчика-толстяка»).

<sup>15</sup> Он сравнивается с рыцарем в доспехах; ср. в «Зависти» детей, облаченных наподобие римского папы.

<sup>16</sup> Ср. «ужо тебе!» пушкинского Евгения.

<sup>17</sup> Детскими чертами наделена и умирающая певица Бозио: «Она поднялась и пропела... грудным необработанным тембром пятнадцатилетней девочки-подростка... за который ее так бранил профессор Каттанео» (отцовская фигура).

<sup>18</sup> Ср. замаятинское «мы» и ироническое «мы» в «Египетской марке» в сцене самосуда.

<sup>19</sup> Этот прообраз многих сцен советской литературы восходит к «Запискам из подполья».

<sup>20</sup> Ср. в «Золотом теленке» подчеркнутое аутсайдерство Бендера, в частности в сцене открытия магистрали, где ему приходится ждать Корейко «за оградой».

<sup>21</sup> Иван называет себя «королем пошляков»; термин «король в изгнании» будет создан Бендером применительно к наследнику Ивана — Паниковскому.

<sup>22</sup> Напротив, Андрея любят и вещи, и женщины, а Володя Макаров «всем нравится».

<sup>23</sup> Ср. аналогичные обращения Кавалерова к Андрею и Вале.

<sup>24</sup> Ср. Ивана-«короля» и Кавалерова — подобранного богачом нищего; «Принц и нищий» Марка Твена — один из известных подтекстов «Зависти».

<sup>25</sup> «Скандалом называется бес, открытый русской прозой... Люди, живущие под звездой скандала, никогда не умеют вовремя уходить... тычась в чужие галоши». Ср. призыв «сапогами стучать» («Квартира тиха, как бумага...», 1933) и «Для того ли разночинцы // Рассохлые топтали сапоги, чтоб я теперь их предал?» («Полночь в Москве», 1931).

<sup>26</sup> Смерть Бозио восходит к фрагменту 4 «Крещенские морозы», а образ пожарного обоза, с которым эта смерть ассоциирована в «Египетской марке» метафорически, — к фрагменту 5 «Кому холодно, а кому жарко» (см.: *Ронен 1983*, с. 274).

<sup>27</sup> Наоборот, Андрей представлен как жрец, идол, монумент, Будда (в последнем с ним сходна вдова Прокопович); жрецом называет себя и Иван, пожирающий раков.

<sup>28</sup> Смешению способствует также отсылка к типичным мандельштамовским образам (Прозерпина, Персефона) и к биографической подоплеке эпизода; о Мандельштаме, спасающем приговоренных от Блюмкина, см.: *Браун К. 1965*, с. 49–51; об историческом фоне фабулы «Египетской марки» см.: *Сегал 1981, 1987*.

<sup>29</sup> Ср. воротник Акакия Акакиевича из кошки под куницу; ср. также в «Египетской марке» другие синекдохи à la Гоголь.

<sup>30</sup> Ср. статью «Морфология и исторические корни „После бала“» (*Жолковский 1994*, с. 87–102; *Жолковский 2014*, с. 348–368) о толстовском рассказе, где наказание тоже носит массово-военный характер, наблюдатель сочувствует жертве, а нерадивый исполнитель избивается.

<sup>31</sup> Вчерашний день, часу в шестом,  
Зашел я на Сенную;  
Там били женщину кнутом,  
Крестьянку молодую.

Ни звука из ее груди,  
Лишь бич свистал, играя...  
И Музе я сказал: «Гляди!  
Сестра твоя родная!»

(«Вчерашний день, часу в шестом...»)

<sup>32</sup> Сам казнимый человечек «походил в баньку» — именно так выражена мысль, что он отжил свое; в число отождествляемых с ним козлов

отпущения включен и портной Мервис, который «мечется, как каторжанин, сорвавшийся с нар, избитый товарищами, как запарившийся банщик, как базарный вор, готовый крикнуть последнее неотразимо убедительное слово. В моем восприятии Мервиса просвечивают образы: греческого сатира, несчастного певца-кифареда...».

<sup>33</sup> Ср., например, «После бала» и «Мастера и Маргариту».

<sup>34</sup> Еще один возможный источник — стихи и проза Гюго; см.: *Бейбел-Браун 1978*, с. 77–91.

<sup>35</sup> Отсюда нити тянутся ко всем лейтмотивам «Египетской марки»: к итальянской певице Бозио, погибающей в морозном Петербурге; к сходству с веткой и Бозио самого Парнока — лимонной косточки, проглываемой петербургским гранитом; к мотиву мерзлого льда и мерзлых дров — библиотеки города; к теме победоносцевского «государственного льда»; к Греции и мировой культуре.

<sup>36</sup> Таковы: «китаец, обвешанный дамскими сумочками, как ожерельем из рябчиков»; американские континенты, как «два зеленых ягдташа»; опасность быть выпитым «с черным турецким кофе»; «цветные карандаши» Авроры, валяющиеся, «как птенчики с пустыми разинутыми клювами»; рассказчик, который в финале «смело шагает... обвешанный придаточными предложениями, как случайными покупками... и летят в подставленный мешок поджаристые жаворонки», из чего видно, что он успешно овладел угрожающим материалом.

<sup>37</sup> Ср. рассказ Пильняка «Мать сыра-земля» (1925), герой которого разлюбил героиню, застав ее на бойне: «Арина заговорила деловито... „Кожка идет на обделку, жировые вещества идут на мыло, белками мы откармливаем свиней. Сухожилия и кости идут на клееварню... У нас все используется“. Руки Арины были в крови, земля была залита кровью, рабочие обдирали лошадь, другие конские трупы валялись уже ободранные, — лошадь подвесили за ноги, на блоке, к виселице. Некульев понял: здесь пахнет так же, как всегда от Арины, и он почувствовал, что горло его сжала тошнотворная судорога...» Живодействием венчается и сюжетная линия Ариного «волчонка»: подобрав его, близкий к природе мужик Кузя соображает, что это лисица, и обдирает ее себе на трех.

Кстати, пародируя Бабичева, Кавалеров говорит «использовывать» — возможная отсылка к Пильняку. Полемически положительным прототипом живодейского комплекса является посмертная судьба Холстомера, «мясо и кости» которого пригодились в пищу людям и волкам и на другие хозяйственные надобности (в отличие от бесполезного тела его хозяина).

<sup>38</sup> «Зависть» пронизана растительными тропами. Женщин прошлого Иван уподобляет цветению папоротника, а уходящие чувства — лютикам. У самого Ивана вены на руке «расположились в форме дерева», «кисть... цветет деревом», но это «дерево жизни... дряхло... и трухляво», «ломаются ветки, появились дупла»; в петлице он носит «цветок... остававшийся там чуть ли не до превращения в плод», что символизирует зрелость, то есть

жизненную исчерпанность (ср. автометафору Кавалерова: «перезревший, ленивый, шмякающий при падении плод»). На пояснице у Андрея Кавалеров «увидел родинку... нежную штучку, отстающую от тела на стебельке», а на груди — шрам, «как будто в этом месте росла ветвь и ее отрубили». В растительную символику включены и творения братьев-антагонистов Бабичевых: «Четвертак» весь в лесах и растет, а «Офелия» настагает Ивана, «срывая на ходу одуванчики». Лишь абсолютно новый человек-машина Макаров никак не вписывается в растительный код.

В «Египетской марке» тема ветки менее вездесуща, но и здесь есть свой папоротник, связанный с культурой: «[Из книги] выпала готическая елочка папоротника, приплюснутая и слезавшаяся, иногда — превращенный в мумию безымянный северный цветок».

<sup>39</sup> В этом коде они выражают: завидное здоровье и быт Андрея Бабичева (рядом с информацией о прекрасной работе его кишечника); жалкость Кавалерова и улучшение его быта при Андрее; обтрепанность Ивана (хвостики от пуговиц); заброшенность металитературного пустыря. Ср. роль кода одежды в «Египетской марке».

<sup>40</sup> Ср. проглатывание Парнока петербургской ночью.

<sup>41</sup> «Собачье сердце» (1925, опубл. на Западе 1968, в СССР 1987) — «Зависть» (1927) — «Мастер и Маргарита» (1928–1940; опубл. 1967–1973).

<sup>42</sup> Или — по меньшей мере «квазидialog», диктуемый общими законами интертекстуальности и тем более вероятный между такими соседями-попутчиками, как Олеша и Булгаков. Хотя «Собачье сердце» в свое время не было опубликовано, оно широко читалось в Москве, и вряд ли Олеша мог быть с ним незнаком. «Зависть» же была, конечно, хорошо известна Булгакову, и ее ассимиляция в «Мастере и Маргарите» представляется естественной. Олеша не дожил до опубликования «Мастера и Маргариты», и вопрос о его последней реакции тоже остается открытым. Л. Е. Белозерская-Булгакова в своих мемуарах объясняет неупоминание Булгакова в посмертной книге Олеша «Ни дня без строчки» (1965) «умыслом ретивого редактора»: «Кому-кому, а уж Олеше логикой взаимного расположения было положено вспомнить М. А.» (*Белозерская-Булгакова 1979*, с. 106).

<sup>43</sup> Он восходит к Лукиану и Сервантесу и попал к Булгакову через Гофмана, Гоголя и Чехова, см.: *Зиолковски 1983*.

<sup>44</sup> Одним из интертекстуальных приводных ремней такого рода служит в «Собачем сердце» Маяковский, с которым перекликается уже сам 'собачий' мотив; см.: *Чудакова 1987; Фуссо 1989*; см. также статью «О гении и злодействе, о бабе и о всероссийском масштабе (Прогулки по Маяковскому)» в наст. изд. Подобно лирическому герою Маяковского, Шарик «обучается азбуке с вывесок» — с надписи «Главрыба»; ср. программное «На чешуе гигантской рыбы // Прочел я зовы новых губ...» («А вы могли бы?»). Сходств так много, что и потоп, учиненный Шариковым в ванной, хотелось бы счесть откликом на «Рассказ литейщика Ивана Козырева

о вселении в новую квартиру» (1928); несомненная полемика с «Собачьим сердцем» есть в «Клопе» (1928–1929).

<sup>45</sup> Ср. поправление профессором речи и манер членов домкома, его настенные обращения к Шарикову по вопросам культуры («Игра на музыкальных инструментах от 5 часов дня до 7 часов утра воспрещается»); комментарии о вредности советских газет для пищеварения и пользе профессионализма в вокальном искусстве; дискуссии о первой прочитанной Шариковым книге — переписке Энгельса с Каутским (а не «Робинзоне Крузо», как ожидал бы профессор) и художественных вкусах (опера/цирк и балалайка); фрагменты из «Аиды»; цитаты из газет, распространяющих слухи о происходящем; шариковский донос на профессора; охранную грамоту, устроенную Преображенскому его высокопоставленным (à la Евграф Живаго) пациентом; выдачу Шарикову документов, вовлекающую мотивы давания имени и сжигания книг; разнообразные цитаты и подтексты из литературной классики и другие «текстовые» объекты.

<sup>46</sup> Связь скифских метелей Пильняка с Блоком общеизвестна; в свою очередь, шариковские «У-у-гу-гу-гуу... Вьюга», «гау-гау... га...строномия» и «Главрыба — Абырвалг» явно вырастают из пильняковского «Метель... Гвиу, гвау... Гла-вбум!». В игре с «Главрыбой» слышатся также футуристические языковые мотивы из «Петербурга» Андрея Белого (перевертень «енфраншиш-Шишнарфнэ» и рассуждение о «татарщине» звука «ы», в частности, в слове «р-ы-ы-ы-б-а»), устойчиво связанные там с двойственной темой революции-провокации.

<sup>47</sup> Ср. сюжеты и стилистику «Крошки Цахеса», «Доктора Джекилла и мистера Хайда», «Носа», «Двойника», «Тени».

<sup>48</sup> Профессор известен в Европе, он похож на «французского рыцаря» и «древнего короля», подчеркивает российскую отсталость на 200 лет от Европы и т. п.

<sup>49</sup> Кстати, это редкий случай лоботомии в анти тоталитарных целях. Обычно операции подвергается представитель антиистеблишмента; ср. «Мы» Замятина и другие антиутопии, операцию-убийство командарма в «Повести непогашенной луны» Пильняка и помещение Присыпкина в клетку в «Клопе», перекликающееся, в свою очередь, с «Машинами и волками» Пильняка, где воплощающий скифское начало волк заключен в клетку и «стал, как машина».

<sup>50</sup> «Лаской-с. Единственным способом, который возможен в обращении с живым существом. Террором ничего нельзя поделывать с животным, на какой бы ступени развития оно ни стояло».

<sup>51</sup> Ср. мотив Евграфа Живаго у Пастернака.

<sup>52</sup> Еще недавно он наставлял Борменталья: «На преступление не идите никогда, против кого бы оно ни было направлено. Доживите до старости с чистыми руками»; ср. почитание Остапом Бендером Уголовного кодекса.

<sup>53</sup> Образ провокатора сложился в попутнической литературе из скрещения Мефистофеля с традиционными шутами и пикаро, а также с интел-

лектуалами типа Шерлока Холмса, дав династию таких персонажей, как Хулио Хуренито, Бенья Крик, Иван Бабичев, Остап Бендер, Воланд и его свита; см. статью «Замятин, Оруэлл и Хворобьев: о снах нового типа» (*Жолковский 1994*, с. 166–190; *Жолковский 2014*, с. 487–513).

<sup>54</sup> Обед равно интересует профессора и собаку и подается сразу после копошения профессора в извилинах человеческих мозгов и непосредственно перед прибытием «дурно пахнущего чемодана» с трупом Чугункина, вслед за чем начинается операция.

<sup>55</sup> Толстовские обертоны вряд ли случайны, ср. одобрение Шариком повара графов Толстых и релевантность холстомеровского подтекста (см. ниже).

<sup>56</sup> «Медный всадник», «Шинель», «Обломов», «Записки из подполья»; евангельская легенда; «Гулливер», «Дон Кихот», «Фауст», «Принц и нищий»; Растиньяк, Квазимодо, Дик Уиттингтон; «Калитка в стене» и «Война миров» Уэллса; «Хулио Хуренито», «Мы», «Цемент», Пильняк, утилитаризм Маяковского и Гастева, ленинская иконография. См.: *Бэррэтт 1981*.

<sup>57</sup> Текст включает также полуфантастические рассказы Ивана Бабичева, письма, сны, фрагмент из переводимого Кавалеровым технического пособия, «ленинские» записки Андрея Бабичева, куплеты Кавалерова и Ивана и целый ансамбль литературных аллюзий.

<sup>58</sup> «Вещи не любят» Кавалерова, а Макаров подозревает, что он и «вшей напустит»; ср. разруху, вносимую Шариковым, и его блох.

<sup>59</sup> Покровительствует он и своей племяннице Вале, которую спасает от вредного влияния Кавалерова и Ивана; ср. спасение профессором машинистки от брака с Шариковым.

<sup>60</sup> Последнее по-своему варьирует мотив ‘гибридных созданий’ из «Собачьего сердца»: Шариков — полусобака-получеловек, Макаров — на полпути к превращению в бесчувственный автомат, а Иван свою идеальную машину Офелию, наоборот, «развратил, нарочно... наделил пошлейшими человеческими чувствами» (в духе «Сна смешного человека» Достоевского), в результате чего она в конце концов убивает его (в соответствии с легендой о Франкенштейне и в стиле уэллсовского марсианина, пригвождающего человека к стене ужасной иглой). По линии полумашинных гибридов, вдувания в машину «колдуньиной души» и убийства человека машиной «Зависть» переключается также с «Машинами и волками» Пильняка.

<sup>61</sup> Ср. опасность Шарикова для Швондера.

<sup>62</sup> Лишь по рифме и смеху собеседников он догадывается, что Андрей, говоривший с немцами, «кончил пословицей». Ср., напротив, Борментала и Преображенского, для конспирации от Шарикова прибегающих к немецким словам «vorsichtig», «später» и «gut».

<sup>63</sup> Ср. «Мы», а также «Машины и волки», где Юрий Росчиславский, помешанный на анархической (волчьей) свободе, гибнет в сумасшедшем доме.



<sup>64</sup> Ранее Иван предрекает гибель от Офелии Андрею, а незадолго до снявшегося Кавалеру убийства Валины ключицы кажутся ему кинжалами — параллель, поддерживающая важное уравнение Валя—Офелия.

<sup>65</sup> Ср. человека из подполья и идейных самоубийц типа Кириллова.

<sup>66</sup> Преображенский произносит свои провокационные речи в домашнем кругу и лишь вынужденно — перед вторгающейся в квартиру общественностью.

<sup>67</sup> Впрочем, элементы шутовства есть и в фигуре толстяка Андрея, что обыграно в «Сказке о встрече двух братьев».

<sup>68</sup> Ср. глаза Преображенского, похожие на «золотые обода его очков», в сцене операции, где он «неузнаваемо страшен». На аэродроме слепое лицо Бабичева поворачивается к Кавалеру на неподвижном туловище, а в сцене погони Кавалеров видит только ноздри Бабичева, пронсящего над ним, как «монумент». Это обращение погони из «Медного всадника» (маленький человек тщетно преследует идола) сродни «Прозаседавшимся» Маяковского и погоне майора Ковалева за собственным носом — статским советником (ср. «Дьяволиаду» Булгакова) и предвещает охоту Бендера за Скумбриевичем по коридорам «Геркулеса». Ср. в «Собачем сердце» упор на разделение труда: «Успевает всюду тот, кто никуда не торопится... Конечно, если бы я начал прыгать по заседаниям и распевать целый день... вместо того чтобы заниматься прямым своим делом, я бы никуда не поспел...»

<sup>69</sup> Ср. «подругу жизни» Акакия Акакиевича — новую шинель.

<sup>70</sup> Эти локти — от тоже связанной с кухней вдовы Пшеницыной из «Обломова».

<sup>71</sup> Ср. дирюльника в «Носе»; ср. также в «Собачем сердце» запах колбасы, который, по словам Шарикова, омолаживает его.

<sup>72</sup> Ср. воспоминания Ивана о девочке, которая «хороводила на... балу... была королевой» и «затерла» его, так что он, сам «привыкший к восторгам», поколотил соперницу и изорвал ее ленты (в отличие от сходного эпизода из пушкинского «Выстрела» — первой ссоры Сильвио с графом, у Ивана зависть/ревность возникает к женщине, а не *из-за* нее); ср. также Кавалерова, ассоциирующего Валу с кинжалами (гоголевский мотив) и приписывающего смертоносность ее двойнику — Офелии.

<sup>73</sup> Здесь слышатся «Хулио Хуренито» и Замятин.

<sup>74</sup> В черновике Иван называет себя «гастролером, приехавшим в провинцию» устроить «спектакль-гала», а Кавалеров является босым и завернутым в одеяло, в виде пародийного Христа (*Ингдаль 1984*); ср. туалет Воланда — «одну ночную длинную рубашку, грязную и заплатанную», а также полуодетость Бездомного.

Отмечу, кстати, что возражения Андрея против реальности Офелии («Кто это „она“?.. Просто ветром толкнуло фонарь о балку... Это тень!..») напоминают успокоительные реплики отца в «Лесном царе» Гёте.

<sup>75</sup> Евангелие, римская история, «Фауст», Пушкин, Достоевский, Грибоедов, Маяковский, Берлиоз, Стравинский...

<sup>76</sup> Московские и ершалаимские эпизоды повествуются разными головами, ироническим и более объективным; роман включает бытовой, исторический и фантастический слои; используются сны, вставные новеллы и спектакли, воспоминания персонажей, телеграммы, стихи, песни и т. д. Персонажи буквально расщепляются на два голоса (Азazelло в сцене с Аннушкой на лестнице; Бездомный в клинике, когда внутри него происходит спор между «прежним» и «новым» Иванами); говорят двойным текстом (Пилат, скрыто приказывающий Афранию казнить Иуду); претерпевают резкие превращения, внешние и/или внутренние (Воланд и сопровождающие его фольклорно-мифологические «трикстеры», Иван, Маргарита, Варенуха). Разные пласты романа связаны текстуальными перекличками и намеками на двойничество персонажей (Мастер и Иешуа, Иван и Левий Матвей, Воланд и Афраний). Одни и те же переживания разделяются разными персонажами (например, Понтием Пилатом и Левием Матвеем), тропы материализуются (особенно упоминания о нечистой силе), мысли подслушиваются и угадываются (демонами, Иешуа, Маргаритой; ср. соотношение между Кавалеровым и Иваном Бабичевым; впрочем, техника эта восходит к Достоевскому), да и вся ершалаимская линия представляет собой то ли коллективный, то ли анонимный Абсолютный Текст, принадлежащий Воланду, мастеру («О, как я все угадал!»), Ивану, Истине, автору и в конце концов прочитываемый его божественным героем (Иешуа).

<sup>77</sup> Этот мотив полемически перекликается с соцреалистическим перевоспитанием, в свою очередь приспособленным из традиции *Bildungsroman*'а.

<sup>78</sup> В «Зависти» халтурщиками, напротив, представлены Кавалеров и индивидуалист-художник немецкого футбола Гецкэ (имя которого звучит как уничижительный вариант Гёте).

<sup>79</sup> Ср. примус Бегемота с подушкой Ивана, а жест, которым он разрушает пирамидку шоколадных плиток, — с раскачиванием Ивана на веревке ограждения.

<sup>80</sup> Так Шариков хотел «разъяснить» сову; кстати, с совой расправляется теперь Бегемот.

<sup>81</sup> И не на словах или на «десять дней», как в «Зависти», а всерьез и надолго.

<sup>82</sup> Эзоповская замена соответствующего звена в судьбе мастера?

<sup>83</sup> Ср. безумие Гамлета и Чацкого, «Мы», а также диссидентов-симулянтов из «Золотого теленка».

<sup>84</sup> Кстати, успокоение Маргаритой потревоженного во сне мальчика («я тебе снюсь») интересно перекликается с «Лесным царем» Гёте (ср. примеч. 74).

<sup>85</sup> Ср. историю со сном о битве при Фарсале из детства Ивана.

<sup>86</sup> Валя уходит от Ивана к людям дела — вослед целой династии русских героинь (начиная с Татьяны, вышедшей за генерала) и в пример по-

следующей галерее советских женщин (см.: «День второй», «Золотой теленок» и многое другое).

<sup>87</sup> В обоих случаях встреча происходит в переулке около Тверской (у Олеси он «суставчат» и ведет к Никитской, а у Булгакова — «кривой», и герои оказываются «у Кремлевской стены на набережной»); героини застигнуты в переходный момент; а цветы предлагаются и отвергаются, предвещая будущую беду; ср. также ключицы Вали, кажущиеся «кинжалами», и любовь мастера и Маргариты, которая «выскочила... как финский нож».

<sup>88</sup> Вспомним сервированный Воландом для Лиходеева завтрак, включающий «сосиски в томате» (которые оценил бы Андрей Бабичев), и «бесплатный» заграничный магазин на сеансе магии.

<sup>89</sup> Ср. идею Ивана Бабичева о том, где следует искать современного романтического героя — «в больнице Склифосовского».

<sup>90</sup> В числе таких приемов: роль внефабульных элементов — снов, воспоминаний, вставных вымышленных фрагментов; разветвленная сеть лейтмотивов, со- и противопоставляющих персонажей, эпизоды, отступления; игра с точками зрения, в частности частичное отождествление рассказчика с одним или несколькими персонажами; систематическая опора на литературные подтексты, часто общие, в обрисовке характеров (обнаженная Мандельштамом в пассаже о родословной Парнока). Подробнее см.: *Сегал 1983; Айзенберг 1986*, гл. 3.

<sup>91</sup> В этом смысле «Египетская марка» соответствует теоретическим положениям, развитым Мандельштамом в статье «Конец романа».

<sup>92</sup> Таким образом, «Египетская марка» — еще один случай художественного новаторства по принципу «персонажи пишут» (см. статью «Графоманство как прием» в наст. изд.).

<sup>93</sup> Интересно, что в зачаточной форме ахронический монтаж фабульно не связанных событий из разных эпох есть в «Египетской марке», где эпизод жизни и смерти Бозио (XIX в.) связывается с описываемыми событиями (лето 1917 г.) лишь лейтмотивными ассоциациями. Ср. также исторический монтаж в «Египетских [!] ночах» Пушкина (современность и эпоха Клеопатры).

<sup>94</sup> И мифологизм, и фабульность соответствуют общему термидорианскому духу 1930-х гг., в частности поэтике соцреализма, современной позднему Булгакову.

### **«Летним днем»: эзоповский шедевр Фазиля Искандера**

Первая публикация: Новый мир. 2015. № 4.

За замечания и подсказки автор признателен Михаилу Безродному.

<sup>1</sup> Об эзоповском письме см. пионерскую работу: *Лосев 1984*; о «Победе» — *Жолковский 2014*, с. 411–437; ранний набросок настоящего разбора — *Жолковский 2010 [1998]*, с. 318–321.

<sup>2</sup> О центральном для литературного анализа соотношении поверхностного значения (meaning) и глубинного смысла (significance) см.: *Риффатерр 1978*.

<sup>3</sup> «Единственная официантка, опершись спиной о стойку буфета, стояла рядом со мной и ела мороженое... Официантка и ухом не повела на мой заказ... Официантка спокойно продолжала есть мороженое... В ней угадывалось повышенное чувство независимости. Кроме того, скрытая ирония по отношению ко всем клиентам. Особенно это угадывалось, когда она удалялась, покачивая широкими бедрами, но в меру, для собственного удовольствия, а не для кого-то там».

<sup>4</sup> Таковы стратегии широкого круга эзоповских текстов, начиная с Басен и кончая научной фантастикой, например романами братьев Стругацких.

<sup>5</sup> Ср. творчество Евг. Шварца, в особенности «Дракон» (1943); «В круге первом» Солженицына (1955–1968), в особенности эпизод, где заключенный Бобынин говорит в лицо министру госбезопасности Абакумову, что не видит разницы между ним и нацистскими руководителями вроде маршала Геринга; а также такие исследования, как: *Арендт 1996 [1951]*; *Голомшток 1994 [1990]*.

<sup>6</sup> Аналогичный прагматический аргумент мне приходится применять при разборе рассказа Солженицына «Случай на станции Кочетовка [Кречетовка]» (1963), когда американские первокурсники почти единогласно соглашались с лейтенантом Зотовым, что немного странный рядовой Тверитинов — немецкий шпион.

<sup>7</sup> Естественно предположить, что за вымышленным «институт[ом] знаменитого профессора Гарца» скрываются центры, где работали Вернер фон Браун или Вернер Гейзенберг.

<sup>8</sup> Единственное исключение составляет друг рассказчика Эмиль, имя которого широко распространено в Германии. Однако на русский слух оно воспринимается не как типично и исключительно немецкое, а как преимущественно французское, но достаточно международное, возможное и в СССР, в частности среди евреев.

<sup>9</sup> «У нас это не положено, — сказал я, чувствуя некоторый прилив великодушной спеси».

<sup>10</sup> О Сталине как писателе см.: *Вайскопф 2000*.

<sup>11</sup> Примеры эзоповского поведения персонажей — игра старого рабочего Кордубайло с лейтенантом Зотовым в спор по принципу «да, но...» в «Случае на станции Кочетовка» Солженицына и аргументация Шарлеманя в разговоре с Драконом в пьесе Шварца:

«Шарлемань. Нашелся человек, который пробует спасти мою девочку. Любовь к ребенку — ведь это же ничего. Это можно. А кроме того, гостеприимство — это ведь тоже вполне можно. Зачем же вы смотрите на меня так страшно?» // URL: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Fiction/shvarc/drak.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Fiction/shvarc/drak.php) (дата обращения: 27.08.2015).

<sup>12</sup> Жолковский 2011 [2010], с. 323–324.

<sup>13</sup> Театральная тема получает интересное развитие еще в одном месте рассказа:

«Мода — удивительная вещь, — вдруг произнес мой собеседник... — в двадцатые годы в Германии был популярен киноактер, который играл в маске Гитлера... Он почувствовал или предугадал тот внешний облик, который должен полюбить широкая мещанская публика... А через несколько лет его актерский образ оказался натуральной внешностью Гитлера».

Имеется в виду, вероятно, Чаплин, в 1920-е гг. популярный в Германии (подсказано М. Безродным), а в 1940-м поставивший «Великого диктатора», в котором сыграл роли двойников — простого цирюльника и диктатора Аденоида Хинкеля. Идея фильма родилась из портретного сходства чаплиновского Бродяги с Гитлером. В советском прокате фильме появился лишь в 1989 г., но в период оттепели был известен полуофициально.

В более общем плане не исключена отсылка как минимум к трем знаменитым немецким антифашистским текстам: новелле Томаса Манна «Марио и волшебник» (1930), роману «Братья Лаутензак» Лиона Фейхтвангера (1943) и «Мефистофель. История одной карьеры» Клауса Манна (1936). В первом фигурирует итальянский гипнозист, демонстрирующий тотальную власть над публикой и вызывающий ассоциации с Муссолини; во втором — ясновидящий, становящийся приближенным Гитлера; в третьем — актер и режиссер, делающий карьеру путем соучастия в преступлениях нацизма. Томас Манн широко переводился на русский начиная с 1930-х гг., «Братья Лаутензак» появились по-русски в 1957 г. (в «Иностранной литературе»), а «Мефистофель» — лишь в 1970-м, но мог быть так или иначе знаком Искандеру, поскольку переводился он (диссидентом Константином Богатыревым) более или менее одновременно с созданием рассказа «Летним днем».

<sup>14</sup> Техника подобного монтажа опирается на богатую традицию, восходящую к сценам типа «мышеловки» в «Гамлете» Шекспира, а также к его комедиям, например «Сон в летнюю ночь», к комедиям Мольера, «Житейским воззрениям Кота Мурра» Гофмана, «Запискам сумасшедшего» Гоголя, к знаменитой сцене ухаживания Родольфа за героиней «Госпожи Бовари» Флобера, перемежающейся речами на открытии сельскохозяйственной выставки (ч. II, гл. 8; подсказано М. Безродным), а в современной Искандеру поэтике кинематографа напоминает принцип параллельного монтажа, так называемый принцип «Meanwhile back on the farm...» [«А тем временем дома, на ферме...»] и комические наложения-наплывы в таких фильмах, как «Фанфан-Тюльпан» (1952) и «Айболит-66» (1966).

<sup>15</sup> Монтаж дается в шесть приемов: (1) три страницы разговора автора с рассказчиком с немцем; (2) две страницы разговора пенсионера с женщиной; (3) две страницы разговора рассказчика с немцем; (4) одна страница пофразного чередования двух диалогов; (5) 16 страниц разговора

с немцем и его пересказа разговоров с двумя гестаповцами и со старым другом; (6) одна страница разговора авторского рассказчика с пенсионером.

<sup>16</sup> О «сталинизме» розового пенсионера, даже «в чистом чесучовом кителе» которого виден сталинский покрой, см.: *Иванова 1990*, с. 203–205.

<sup>17</sup> Кизингер Курт Георг (1904–1988) — канцлер ФРГ (1966–1969).

<sup>18</sup> «В данном случае в Красной армии оказался выход, — сказал он, улыбнувшись своей асимметричной улыбкой»; «Не верю! — вдруг воскликнул он и встал во весь свой внушительный рост».

<sup>19</sup> *Жолковский 2008 [2000]*, с. 63–64; сходство простиралось вплоть до мотивировки отказа сотрудничать.

<sup>20</sup> *Рассадин 1990*.

<sup>21</sup> *Рассадин 2009 [2004]*.

### Графоманство как прием

(Лебядкин, Хлебников, Лимонов и другие)

Первая публикация: Velimir Chlebnikov: Myth and Reality. 1885–1985 / Ed. by Willem Westteijn. Amsterdam: Rodopi, 1986; статья вошла в первое и второе издания книги «Блуждающие сны» (1992, 1994).

<sup>1</sup> В последнее время этот вопрос привлек внимание ряда исследователей; см., например: *Дуганов 1976*; *Григорьев 1983*; *Баран 1985*; *Вестстейн 1986*.

<sup>2</sup> См.: *Синявский-Терц 19756*; *Карабчиевский 1985*; *Фрейдлин 1987*.

<sup>3</sup> Его классическую монографию (*Марков 1962*) я использую (без страничных ссылок) и как свод разнообразных оценок Хлебникова.

<sup>4</sup> Впрочем, В. Григорьев, рассматривая этот фрагмент, утверждает, что «дорози» привлечены не для рифмы, а в гораздо более глубокомысленных целях (*Григорьев 1983*, с. 100–103).

<sup>5</sup> В. Григорьев отмечает установку Хлебникова на слово и фонему, а не на «длинную речь» (*там же*, с. 71).

<sup>6</sup> В авангардистском альманахе «Мулета» Лимонов писал: «Когда-то в поэтической юности, восхищенный открытым мной Хлебниковым, я переписал три тома степановского издания от руки. Потом задумался, помню, над тем, что я переписал Хлебникова, а он до меня „списал“ все с невидимого мне, но видимого ему подстрочника» (*Лимонов 1985*, с. 156).

<sup>7</sup> Богатые наблюдения над «графоманской традицией» в русской поэзии, в частности соображения о «хлебниковских чертах» поэтической техники «Ганца Кюхельгартена», о стихах Достоевского «в образе» капитана Лебядкина и о самом Хлебникове как «гиганте-самоучке», есть в работах: *Марков 1954, 1960*.

<sup>8</sup> Об этом см. подробнее в статье «Зеркало и зазеркалье» в наст. изд.

<sup>9</sup> По-видимому, недаром именно он был злым гимназическим гением будущего мастера сказа — Зощенко; см. статью «Зеркало и зазеркалье»

в наст. изд. и статью «Труп, любовь и культура» (*Жолковский 1994*, с. 192–204; *Жолковский 2014*, с. 369–385).

<sup>10</sup> Не случайно Фет был одним из признанных источников новаторского — «высокого», но тоже косноязычного — поэтического стиля Пастернака. Например, характерные пастернаковские строчки «Сиренью мою подоконник // Продрогший абрис ледника» («Из поэмы», 2) или «Бывало, раздвинется запад... // И примется хлопьями цапать, // Чтоб под буфера не попал» («Вокзал») построены путем конденсации в единый густок отдельных ситуаций контакта; см.: *Лотман 1969*, а также: *Жолковский А. К. «Инварианты и структура поэтического текста. Пастернак» (Жолковский, Щеглов 1980, с. 227–228)*. В первом случае к физическому контакту между сиренью и окном добавляется зрительная перспектива ‘наблюдатель — окно — сирень — ледник’; во втором — на соприкосновение между человеком и хлопьями снега накладывается опять-таки вид на горизонт, откуда как бы летит снег.

В менее явном виде подобная конструкция есть уже у Фета. Так, хрестоматийные строчки о солнце, которое «горячим светом по листьям затрепетало» («Я пришел к тебе с приветом...»), построены по тому же принципу нагнетания участников. Реальная ситуация состоит из нескольких основных предикатов: ‘солнце освещает листья’, ‘солнце согревает листья и воздух’, отчего ‘поднимается ветер’ и ‘на ветру трепещут листья’. Фет совершенно по-пастернаковски сплавляет все это в единое, грамматически неправильное предложение, где ‘солнце горячим светом трепещет на листьях’ (подробнее см.: *Жолковский 1985б*).

<sup>11</sup> См. знаменитую демифологизацию Пушкина Синявским-Терцем (*Синявский-Терц 1975б*).

<sup>12</sup> Эти примеры разбираются в статье: *Успенский 1973*.

<sup>13</sup> Григорьев соотносит «идиотизм» Хлебникова с «идиотом» князем Мышкиным — персонажем (!) Достоевского (*Григорьев 1983*, с. 178).

<sup>14</sup> О бутафорском характере грандиозных построеный символистов писал Манделштам, который, как показал О. Ронен, «эхидно намекнул, что „космическая поэзия“ Вячеслава Иванова напоминает лирико-драматическую аллегорию Степана Трофимовича Верховенского: „даже минерал произносит несколько слов“ („даже, если припомню, пропел о чем-то один минерал, то есть предмет вовсе неодушевленный“ — „Бесы“, I, 1, I» (*Ронен 1983*, с. 79). Кстати, это еще один пример «поэзии персонажей» Достоевского.

<sup>15</sup> Обращает на себя внимание внешнее сходство Хлебникова, в особенности на рисунке Митурича, с «официальным», хотя и вымышленным, портретом Козьмы Прутков; похожи на обоих и некоторые из фотопортретов Лимонова.

<sup>16</sup> Кстати, с манией величия и нарциссизмом можно связать отмеченную Успенским установку текстов Хлебникова на автокоммуникацию (*Успенский 1973*). О мегаломании и нарциссизме, в частности у героев Ли-

монова и Соколова, см. статью «Влюбленно-бледные нарциссы о времени и о себе» в наст. изд.; о нарциссизме Лимонова см. также: *Смирнов 1983; Карден 1984; Матич 1986а*; о Соколове см.: *Матич 1986б и Джонсон ред. 1987*.

<sup>17</sup> О правомерности подобных параллелей см. в статье «Перечитывая избранные описки Гоголя» в наст. изд., а также: *Гройс 1987, 1988*.

<sup>18</sup> О соцреализме как сталинском корреляте классицизма см. подробнее в статье «Перечитывая избранные описки Гоголя» в наст. изд.

## О гении и злодействе, о бабе и о всероссийском масштабе

(Прогулки по Маяковскому)

Первая публикация: *Жолковский, Щеглов 1986*; статья вошла во второе издание книги «Блуждающие сны» (1994).

<sup>1</sup> См.: *Синявский-Терц 1975а, 1975б; Карабчиевский 1985; Фрейдин 1987*.

<sup>2</sup> Разграничение затруднено установкой Маяковского на поэтическую мифологизацию своей биографии.

<sup>3</sup> Ср., с одной стороны, неодоухотворенную *мякоть* (см. 1.2), а с другой — лирические пассажи типа *для себя неважно // и то, что бронзовый, // и то, что сердце — холодной железкою. // Ночью хочется звон свой // спрятать в мягкое, // в женское*.

<sup>4</sup> Мысль о бедности содержания, толкавшей «М» в погоню за ошеломляющим гиперболизмом и новаторством, была сформулирована в важной и в целом доброжелательной статье Чуковского (*Чуковский 1921*). Развитие ходасевичевской модели можно считать и книгу Ю. Карабчиевского (*Карабчиевский 1985*).

<sup>5</sup> Еще одно исследование в духе яacobсоновской модели (*Поморска 1985*) посвящено теме гигантомании и космической утопии «М», в частности, в их связи с богоборчеством Ницше и идеей Федорова о воскрешении предков.

<sup>6</sup> Ср. в статье о Блоке: «Существует стандартная хвала для великого писателя: „выразитель дум и чаяний своего поколения...“ Предполагается, что эти думы и чаяния непременно позитивны и благородно-хороши. Почему? Неизвестно... А чаялось и думалось — злобно, ненавистно, безжалостно и мстительно...» (*Милославский 1981*).

<sup>7</sup> Несмотря на свою советскость (посмертно канонизированную), Маяковский остался «своим» и для свободомыслящей интеллигенции. Самоубийство акцентировало в нем мученика и оставило его непричастным к террору 1930-х гг. И вообще, он как бы завещан нам авангардом; в частности, классическая статья Яacobсона (преданная в СССР анафеме) написана как о «своем» и к тому же магистральном явлении эпохи — с общей у критика с поэтом футуристической позиции.

<sup>8</sup> Полнота этого революционного арсенала напоминает эпизод выбора оружия в фильме «Taxi-driver» (1976, реж. Мартин Скорсезе), кончающийся тем, что сходный с «М» герой-маньяк (Роберт де Ниро) покупает



сразу *все* предложенные марки (включая магнум, изобретенный после 1930 г.).

<sup>9</sup> Собственные имена — объекты десакрализации — образовали бы еще один богатый каталог.

<sup>10</sup> Особенно по сравнению с более ранними призывами бросить его с парохода современности или *атаковать* наряду с другими *генералами классики*.

<sup>11</sup> Любовь «М» к чинам и приказам — особая тема; ср. ниже о его приверженности к коллективным действиям.

<sup>12</sup> 'Плевание', вероятно, один из факторов, определяющих (наряду с 'лошадностью', 'трудолюбием', 'исключительностью') настойчивый интерес «М» к образу верблюда.

<sup>13</sup> В этих мазохистских сценах заметна также знакомая нам претензия на всеобщее внимание.

<sup>14</sup> Высокая символическая роль револьвера в системе ценностей «М» видна из «нацистского» стихотворения «Дачный случай» (1928), где к «М» приходят растолстевшие и размякшие гости — переродившиеся «товарищи». Но когда они *достаю*т из кармана из заднего // *брауинги и маузера* и начинают палить по деревьям, «М» успокаивается — *знаю: революция еще не седа*.

<sup>15</sup> Чуковский предсказывал полноправное укоренение в языке огромному количеству неологизмов «М» и, как теперь ясно, ошибался. Но он же справедливо указывал на опасность самоисчерпания, подстерегавшую «М»-новатора (ср. примеч. 4).

<sup>16</sup> Схематическую упрощенность приемов «М» отмечал уже Чуковский (*Чуковский 1921*); она же, в сущности, вскрывается и пропагандируется самим поэтом в его статье «Как делать стихи». В связи с постановкой схемы на службу идеологии ср. апологию асеевской рифмы *хороши лова // Ворошилова* в том смысле, что, надо будет, зарифмуем и товарища Орджоникидзе (ЛЕФ 1924), а также рифму Маяковского *сделать бы жизнь с ко-го // Дзержинского*.

<sup>17</sup> Здесь «М» добровольно делает себя адресатом поучений, обычно обращаемых к другим; ср. аналогичную трансформацию садизм → мазохизм в п. 4.4.

<sup>18</sup> Кстати, о собаках. Согласно Столбергеру, «М» отождествляет себя с животными, в частности с собакой, как с жертвами, ритуальными козлами отпущения. Но это опять-таки благородная сторона мифа. 'Собачий' мотив у «М» имеет и явно агрессивные обертоны (во множестве текстов, начиная с «Вот так я сделался собакой»). Не исключено, между прочим, что «М» — один из прототипов Шарикова, героя «Собачьего сердца» Булгакова; но это особая тема.

<sup>19</sup> 'Достижение одним прыжком' и некоторые другие черты облика «М» метко схвачены в пастернаковском некрологе — стихотворении «Смерть поэта» (ср. у «М»: *Довольно шагать, футуристы! // В будущее прыжок*).

**Экстатические мотивы Пастернака в свете его личной мифологии**  
(Комплекс Иакова/Актеона/Геракла)

Первая публикация: Boris Pasternak. 1890–1990 / Ed. by Lev Loseff. Northfield, VT: The Russian School of Norwich University, 1991; краткий вариант: Литературное обозрение. 1991. № 11; статья вошла во второе издание книги «Блуждающие сны» (1994).

<sup>1</sup> Ср.: «Он вне себя. Он внес с собой // Дворовый шум» (о Новом годе, вылечивающем тоску лирического субъекта; «Январь 1919 года»); «...скачивается // По кровле, за желоб и через» («Плачущий сад»).

<sup>2</sup> Ср.: «На побежденной мостовой // Устало тополя толпяты // ...От взятых только что препятствий // ...За полдень поскорей усестыся // ... Вписать в него твое соседство» («Ты здесь, мы в воздухе одном...»). Напрашивается мысль, не из общего ли с Пастернаком источника происходит и метафора проекции парадигматики в синтагматику, основополагающая для научной мифологии Р. Якобсона (см.: *Якобсон 1975a [1961]*), не говоря о его трактовке пастернаковской тропики (*Якобсон 1987b [1935]*)?

<sup>3</sup> О теме 'великолепия' как одной из центральных у Пастернака см.: *Нильссон 1978 [1959]*; *Жолковский 1978, 1980*. Ниже общие утверждения о пастернаковских инвариантах, опирающиеся на эти работы, будут делаться без специальных отсылок.

<sup>4</sup> «Он приехал, и сразу же пошли репетиции „[Поэмы] Экстаза“. Как бы мне хотелось теперь заменить это название, отдающее тугою мыльной оберткой, каким-нибудь более подходящим!» («Охранная грамота», I, 3).

<sup>5</sup> Ср. еще: «...Лучше, выиграв, уйти // ...Так рождался победитель...» («Смелость»); «Своею жертвой путь прочертишь» («Смерть сапера»); «Я ими всеми побежден, // И только в том моя победа» («Рассвет»); «Теряют власть, роняют честь, // Когда у них есть петь причина...» («Косых картин, летящих ливня...»).

<sup>6</sup> Ср., в частности, мотив 'спуска до нуля' у Льва Толстого (о нем см.: *Жолковский, Щеглов 1982*); важность личного, литературного и идейного имиджа Толстого для Пастернака известна. О славянофильско-русском, а также «феминистско-зеленом» аспекте Пастернака см.: *Парамонов 1990*.

<sup>7</sup> Приведу важнейшие из соответствующих фрагментов.

«...Как весной девятьсот первого года в Зоологическом саду показывали отряд дагомейских амазонок. Как первое ощущение женщины связалось у меня с ощущением обнаженного строя, сомкнутого страдания, тропического парада под барабан. Как раньше, чем надо, стал я невольником форм, потому что слишком рано увидел на них форму невольниц. Как летом девятьсот третьего года в Оболенском... тонула воспитанница знакомых, живших за Протвией. Как погиб студент, бросившийся к ней на помощь, и она затем сошла с ума, после нескольких покушений на самоубийство с того же обрыва. Как потом, когда я сломал себе ногу, в один вечер выбывши из двух будущих войн, и лежал без движенья в гипсе, горели за

рекой эти знакомые, и юродствовал, трясясь в лихорадке, тоненький сельский набат. Как, натягиваясь, точно запущенный змей, колотилось косоугольное зарево и вдруг, свернув трубою лучинный переплет, кувырком ныряло в кулебячные слои серо-малинового дыма.

Как, скача в ту ночь с врачом из Малоярославца, поседел мой отец при виде клубившегося отблеска, облаком вставшего со второй версты над лесною дорогой и вселявшего убеждение, что это горит близкая ему женщина с тремя детьми и трехпудовой глыбой гипса, которой не поднять, не боясь навсегда ее искалечить» («Охранная грамота», I, 2).

«В ту осень возвращение наше в город было задержано несчастным случаем со мной. Отец задумал картину „В ночное“. На ней изображались девушки из села Бочарова, на закате верхом во весь опор гнавшие табун в болотистые луга под нашим холмом. Увязавшись однажды за ними, я на прыжке через широкий ручей свалился с разомчавшейся лошади и сломал себе ногу, сросшуюся с укорочением, что освобождало меня впоследствии от военной службы при всех призывах» («Люди и положения», гл. «Скрябин», 3).

«„[В] ночное“ воспринималось отцом... в характере скифского наследия. Особенно... когда он впервые увидел... кавальеру из крестьянских девок, поразивших его своей смелостью; они... не без особого ухарства, вихрем мчались на неоседланных... лошадях... вот такие „валькирии“... Зрелище... было... красочным, а нам — мне и Боре — ...увлекательно завидным; ...задорное молодечество молодых амазонок... весь дух этой предстоящей гонки по бездорожью... был настолько фееричен... что эту радость молодости только и можно было назвать — поэмой огня...

Мы часто втроем, отец со своими неразлучными альбомчиками, я с братом... зрителями... и подносчиками мольберта... были на месте, когда еще подготавливался выезд за околицу. Молодые, веселые, задиристые — и не без кокетства — девицы и молодайки были с нами уже знакомы... Разбирая лошадей... они перекидывались шутками и какими-то им ясными намеками, отчего та или иная, конфузясь, прикрывала рот кончиком платка, под грохот общего гогота во все горло. Перекидывая свои легкие и гибкие тела, вмиг уже сидя верхом, они еще какое-то время болтали и языками, и черно-загорелыми ногами; лошади же, переступая с ноги на ногу, не знали, с какой из них пускаться в рысь.

От вихревой скачки их... волосы, заплетенные в косы, взметывались горгоньими змеями... Их широченные юбки... задранные верховым сиденьем, надувались пузырем от ветра и вились за хозяйкой вымпелами, как и головные платки. Все плыло и пылало в огне последних лучей солнца... Зрелище скачущих по полям амазонок становилось волнующе-тревожным — дикостью экспрессии в движении — коней, рук и ног всадниц...

Мой брат с детства отличался неодолимой страстью овладеть тем, что явно ему было не под силу или что совершенно не соответствовало складу его мыслей и характера. ...Ежедневно глядя на выезды наездниц, он решил

испытать себя в этой трудности. Тут никакие уговоры не могли... отклонить его от исполнения задуманного... Наездница решила изменить обычный путь. Когда табун подходил уже к речке, где-то раздалось призывное ржанье чужой лошади... Резко повернув за жоаком, табун бросился к ржавшей лошади... кобылка, на которой скакал потерявший управление и равновесие, растерявшийся Боря, стала подкидывать задом, и Боря... стал заваливаться... В конце концов он не удержался и упал на бок, скрывшись с наших глаз за табуном, который... помчался дальше...

Боря был жив... Ногой шевелить он не мог... Дома доктор вправил разбитую в бедре ногу; под утро отец поехал в Малоярославец за хирургом и сиделкой. Уже одной этой встряски было достаточно, чтобы отвратить отца от продолжения работы по картине... Для отца это была потеря, ничем не возместимая...» (*Пастернак А. 1983*, с. 97–100).

<sup>8</sup> Поздние воспоминания Б. Л. Пастернака содержат признание в автотомифологизации (см.: *Флейшман 1990*, с. 9–14), ответственность за которую он ранее перелагал на читателя. Ср.: «Я не буду этого описывать, это сделает за меня читатель. Он любит фабулы и страхи и смотрит на историю как на рассказ с непрекращающимся продолженьем» («Охранная грамота», I, 2) — и: «Я... с малых лет был склонен к мистике и суеверию и охвачен тягой к провиденциальному... верил в существование высшего героического мира, которому надо служить восхищенно, хотя он приносит страдания... Я подозревал вокруг себя всевозможные тайны... То на заре жизни, когда только и мыслимы такие нелепости, может быть, по воспоминаниям о первых сарафанчиках, в которые меня наряжали еще раньше, мне мерещилось, что когда-то в прежние времена я был девочкой и что эту более обаятельную и прелестную сущность надо вернуть, перетягиваясь поясом до обморока. То я воображал, что я не сын своих родителей, а найденный и усыновленный ими приемный» («Люди и положения», гл. «Скрябин», 3).

<sup>9</sup> Ср. также тонувшую девушку, которая жила «за Протвой», и ее дом, горевший «за рекой».

<sup>10</sup> См. примеч. 8; здесь, кстати, возможны аналогии и с эдиповым комплексом, тем более что Oedipus значит ‘вздутая нога’. Впрочем, ‘чудесное рождение’ (не от своих родителей) характерно и для Моисея, Христа и других основателей религий. Ср. также соображения Раевской-Хьюз о роли «разрыва-отказа» в творческой биографии Пастернака.

<sup>11</sup> Ср. единственное упоминание о валькириях у Пастернака: в стихотворении «Музыка», пронизанном триумфально-героическим — «вагнеровским» — восприятием искусства (см. ниже).

<sup>12</sup> Поэтические отражения этого отмечены у Флейшмана и Барнса.

<sup>13</sup> Ср. также неоконченную поэму «Зарево» (1943).

<sup>14</sup> См. примеч. 8; ср. соображения Б. Парамонова (*Парамонов 1990, 1991*) об андрогинности Пастернака и далеко идущем отождествлении революции с «девочкой в чулане» и разработку Пастернаком повествования с женской точки зрения (в «Детстве Люверс»).

<sup>15</sup> «Щебет женщин сносить словно бич» («Женщины в детстве»); «Навек ребенку в сердце вкован // Облитый мукой облик женщины // В руках поклонников Баркова» («Лейтенант Шмидт»).

<sup>16</sup> «Скрябин любил, разбежавшись, продолжать бег как бы силою инерции вприпрыжку, как скользит по воде пущенный рикошетом камень, точно немногого недоставало, и он отделился бы от земли и поплыл бы по воздуху. Он вообще воспитывал в себе разные виды одухотворенной легкости и неотягощенного движения на грани полета... Он... напал на Толстого, проповедовал сверхчеловека... нищезанятие...» («Люди и положения», гл. «Скрябин», 3). В связи с толстовским — *avant la lettre* — отношением к суперменству отметим сходство этого портрета Скрябина со сценой награждения русских солдат Наполеоном, уверенным, что ордена окажутся магически прикрепленными к груди.

<sup>17</sup> Ср., кстати, полуреалистическую мотивировку чуда, прямо переключающегося со скрябинской походкой, в «Дурных днях»: «И море, которым в тумане // Он к лодке, как посуху, шел».

<sup>18</sup> Эта связь отмечена Б. Гаспаровым (*Гаспаров Б. 1990*).

<sup>19</sup> «Когда б мы поддались напору // Стихии, ищущей простора, // Мы выросли бы во сто раз. // Все, что мы побеждаем, — малость, // Нас унижает наш успех. // Необычайность, небывалость // Зовет борцов совсем не тех. // Так ангел Ветхого завета // Нашел соперника под стать. // Как арфу, он сжимал атлета, // Которого любая жила // Струною ангелу служила, // Чтоб схваткой гимн на нем сыграть. // Кого тот ангел победил, // Тот правым, не гордясь собою, // Выходит из такого боя // В сознание и расцвет сил. // Не станет он искать побед. // Он ждет, чтоб высшее начало // Его все чаще побеждало, // Чтобы расти ему в ответ» («Созерцание» — «Люди и положения», гл. «Девятисотые годы», 9). Очевидно сходство (в том числе метрическое) этого фрагмента с «Быть знаменитым некрасиво...».

<sup>20</sup> «Иаков... сказал: умиловителю его дарами, которые идут предо мною, и потом увижу лице его; может быть, и примет меня. // ...И встал в ту ночь, и, взяв двух жен своих, и двух рабынь своих и одиннадцать сынов своих, перешел через Иавок вброд; // И... перевел чрез поток... все, что у него [было]. // И остался Иаков один. И боролся Некто с ним, до появления зари; // И, увидев, что не одолевает его... повредил состав бедра у Иакова... // И сказал: отпусти Меня, ибо взошла заря. [Иаков] сказал: не отпущу Тебя, пока не благословишь Меня... // И сказал: как имя твое? Он сказал: Иаков. // И сказал: отныне имя тебе будет не Иаков, а Израиль, ибо ты боролся с Богом, и человеков одолевать будешь. // Спросил и Иаков, говоря: скажи имя Твое. И Он сказал: на что ты спрашиваешь о имени Моем? И благословил его там. // И нарек Иаков имя месту тому: Пенуэл; ибо [говорил он]: я видел Бога лицом к лицу, и сохранилась душа моя. // И взошло солнце... И хромал он на бедро свое. // Поэтому и доныне сыны Из-

раилевы не едят жилы, котор[ой... боровшийся] коснулся... на составе бедра Иакова» (Быт. 32: 20–32).

«Взглянул Иаков, и увидел, и вот, идет Исав... // И поставил служанок и детей их впереди, Лию и детей ее за ними, а Рахиль и Иосифа позади. // А сам пошел пред ними, и поклонился до земли семь раз, подходя к брату своему. // И побежал Исав к нему навстречу, и обнял его... и целовал его, и плакали. // ...И сказал Исав: для чего у тебя это множество?... И сказал Иаков: дабы приобрести благоволение в очах господина моего. // ...Иаков сказал: ...прими дар мой от руки моей; ибо я увидел лице твое, как бы кто увидел лице Божие, и ты был благосклонен ко мне. // ...Бог даровал мне, и есть у меня все. ...И тот взял» (Быт. 33: 1–11).

О тематике и структуре этого эпизода см.: *Фоккельман 1975*, гл. 5.

<sup>21</sup> Ср., кстати, провиденциальную роль Евграфа в судьбе Юрия Живаго.

<sup>22</sup> А ранее (Быт. 25: 26; 27: 36) — на пятке: Иаков появляется на свет, уцепившись за пятку Исава, откуда и получает свое первое имя.

<sup>23</sup> Ср. в пастернаковских стихах образы лица грозы, сорвавшей маску, потери власти и чести, срывания налета недомолвок, приводящего на архетипический пир; о последнем см. ниже, в связи со стихотворением «Лето».

<sup>24</sup> У Пастернака безымянность опущена, зато добавлена (по сравнению с рилькевским оригиналом) арфа. В связи с ‘безымянностью’ стоит отметить роль среднего рода в этом стихотворении Рильке, а также среднего рода и безличных конструкций в его поэзии вообще, что характерно и для поэтической грамматики Пастернака. Ср. также игру с неназываемостью ветхозаветного Бога в строчке «Ягайлов и Ядвиг» («Давай ронять слова...»), анаграммирующую имя Ягве (*Жолковский 1976*, с. 72).

<sup>25</sup> На другой берег (ср. ручей, реку, обрыв и т. п. в эпизоде падения с лошади) Иаков выходит на следующее утро, под другим именем, хромая, то есть в каком-то смысле мертвым и воскресшим. Это типичный предхристианский мотив, справедливо переосмысляемый у Пастернака как христианский. Возможна также параллель с Дионисом — хрым бог, дважды рожденным и выношенным Зевсом в собственном бедре, после его убийства Герой. Дионис воспитывался как девочка, был полуженствен, а в дальнейшем воевал с амазонками.

Заслуживает упоминания, хотя бы в качестве интертекстуально-биографической виньетки, тот факт, что еврейское имя Леонида Осиповича Пастернака было Исаак, то есть то же, что у отца Иакова (*Барнс 1990a*, с. 3)!

<sup>26</sup> Особенно — для стихов о войне, в значительной степени дежурных идейно и инерционных поэтически.

<sup>27</sup> Этот мотив соседствует в пастернаковском мире с образами ‘измельчения, крошения’; его глубинная связь с комплексом жертвы, в частности христианской (и значит, ‘пораженческого экстаза’), проявлена в формуле «топтать — распинать»: «Женщины в дешевом затрапезе // Так же ночью

топчут башмаки. // Их потом на кровельном железе // Так же распинают чердаки» («Объяснение»).

<sup>28</sup> «Словно в бурю смерч, над головою // Будет к небу рваться этот крест. // Брошусь на землю у ног распятыя, // ...Слишком многим руки для объятья // Ты раскинешь по концам креста. // ...Но... // И столкнут в такую пустоту, // Что... // Я до воскресенья дорасту» («Магдалина», 2).

<sup>29</sup> Кстати, последняя изображена стоящей в дверях, то есть ‘сбоку’, — еще одна типовая медиация верх/низ у Пастернака: вместо вертикали — горизонталь, вместо романтического ‘возвышения над’ — ‘соседство»; ср. характерную для «романтического футуриста» Маяковского стратегию снижения всего возвышенного с целью самовозвышения за его счет (см. статью о Маяковском в наст. изд.).

<sup>30</sup> «Дом высился... // ...Несли рояль... // Как колокол на колокольню. // ...Над ширью городского моря, // Как с заповедями скрижаль // На каменное плоскогорье. // ...И город... // Как под водой на дне легенд, // Внизу остался под ногами. // Жилец шестого этажа // На землю посмотрел с балкона, // Как бы ее в руках держа // И ею властвуя законно...» Следуют три строфы, описывающие процесс творчества в духе очевидного самоотожествления поэта с изображаемым артистом, и далее: «Или, опередивши мир // На поколения четыре, // По крышам городских квартир // Грозой гремел полет валькирий» («Музыка»).

<sup>31</sup> «Как конский глаз, с подушек, жаркий, искоса // Гляжу, страшась бессонницы огромной. // ...Как просят пить, как пламенны // Глаза капсуль и пузырьков лечебных!» («Мне в сумерки ты все — пансионеркою...», цикл «Болезнь»). Ср. замечания Парамоновой о маскулинизирующем понимании Пастернака Цветаевой (*Парамонов 1990*).

<sup>32</sup> Ср. характерные обороты: «Я в ряд их не попал. // Но и не ради форса // С шеренгой прихлебал // В родню чужую втерся» («Счастлив, кто...»).

<sup>33</sup> Отметим, кстати, что программное ‘приятие упряжи’ в стихотворении «Мне хочется домой, в огромность...» (см.: *Жолковский 1985a*) выражает «коллаборационистскую» тему через лошадиный код; во многих других случаях хомуты, наоборот, сбрасываются, повода рвется и т. п.

<sup>34</sup> Ср. также строки из «Вакханалии»: «И своей балерине, // Перетянутой так, // Точно стан на пружине, // Он шнурует башмак...»; «Это ведь двойники, // ...Точно брат и сестра».

<sup>35</sup> «Она пламенела, как стог, в стороне // От неба и Бога, // Как отблеск поджога, // Как хутор в огне и пожар на гумне. // Она возвышалась горячей скирдой // Соломы и сена // Средь целой вселенной, // Встревоженной этою новой звездой» («Рождественская звезда»).

<sup>36</sup> Ср. в поздних стихах: «О боже, волнения слезы // Мешают мне видеть тебя, // ...Ты удержишь меня, как изделие, // И прядешь, как перстень, в футляр» («В больнице»).

<sup>37</sup> «И этим гением поступка // Так поглощен другой, поэт, // Что тягелеет, словно губка, // Любую из его примет. // Как в этой двухголосой

фуге // Он сам ни бесконечно мал, // Он верит в знание друг о друге // Предельно крайних двух начал» («Художник», конец полного варианта; *Пастернак 1990б*, т. 2, с. 273); налицо характерная фигура самоуменьшения поэта (осложненная здесь еще и мотивом символической женственности) по сравнению с величием его 'божественного' партнера.

<sup>38</sup> Во всяком случае — чаще, чем следовало бы из формулировки Синявского, что у Пастернака мир увиден глазами «первого поэта на земле» (*Пастернак 1965*, с. 24), а также из сопоставления с открытым мифологизмом Манделштама.

<sup>39</sup> «О беззаконьях, о грехах. // Бегах, погонях, // Нечаянностях впопыхах, // Локтях, ладонях. // Я вывел бы ее закон, // Ее начало, // И поворачивал ее имен // Инициалы» («Во всем мне хочется дойти...», 1956).

<sup>40</sup> Комментаторы Пастернака по-разному отреагировали на его мифологическую новинку: согласно Л. А. Озерову, Актею гонится за Аталантой в Калидоне (*Пастернак 1965*, с. 643); В. С. Баевский и Е. Б. Пастернак отмечают преследование Актеем Артемиды, мифологическим эквивалентом которой является Аталанта (*Пастернак 1990б*, т. 1, с. 471); Е. Б. и Е. В. Пастернаки упоминают и роковое подсматривание Актеона за Артемидой и связь с ней Аталанты (*Пастернак 1985*, т. 1, с. 558), а Е. В. Пастернак и К. М. Поливанов прямо констатируют «контаминацию нескольких сюжетов греческой мифологии» (*Пастернак 1989*, т. 1, с. 676). В последующем изложении и анализе греческих мифов я опираюсь на: *Аполлодор 1989* и *Грейвз 1983*. Критический пересмотр моего анализа пастернаковской версии каледонской охоты см. в: *Долинин 2006*.

<sup>41</sup> Он учился у профессора А. Грушки (*Флейшман 1990*, с. 27); в «Охранной грамоте» античному взгляду на жизнь отведено важное место (*Раевская-Хьюз 1989*); и наконец, мастерская и квартира отца поэта были полны античного материала. Как хорошо известно (и наглядно показано в воспоминаниях А. Л. Пастернака, отчасти приводимых в примеч. 46), вся эпоха рубежа веков была сознательно ориентирована на классику, и семья Пастернаков никак не была исключением.

<sup>42</sup> О вуайеристских мотивах у Пастернака см.: *Матич 1990*; *Жолковский 1984б*.

<sup>43</sup> В одном из мифов в оленьем облике гибнет Орфей — одновременно царь и поэт (!).

<sup>44</sup> Кстати, об Артемиде и Аполлоне говорилось, что Латона родила Зевсу женоподобного мужчину и мужеподобную женщину.

<sup>45</sup> Так, ланью Артемиды подменила Ифигению, принесенную в жертву в Авлиде, — той самой ланью, которую ей посвятила Тайгета, в свое время сама превращенная Артемидой в лань во избежание (безуспешное) любовных посягательств Зевса. В другой раз Артемиды сама ненадолго превратилась в лань, с тем чтобы два претендовавших на нее близнеца, От и Эфиальт, поразили друг друга, выстрелив в нее с двух противоположных сторон (ритуальный смысл этого эпизода — все то же принесение охотника в жертву матриархальной жрице).



<sup>46</sup> «Вот стоит на сцене изваяние Артемиды-охотницы... Изваяние... начинает оживать — в движениях... Айседоры Дункан! Артистка... разворачивает... целый *рассказ об охоте*. Вот Артемиды гонит крупную дичь — оленя... Дункан делает длинные, красивые прыжки, взволнованная азартом бега, крупной рысью, с прискоками... она показывает нам на ограниченной сцене театра — ничем не ограниченную сущность погони: в жизни — в природе лугов и предлесий... Вот Артемиды бросает свое тяжелое копье с человеческой силой... мы даже слышим свист летящего копья, воображаемого нами, — оно летит за убегающим оленем... По внезапной и бурной Артеминой радости, выраженной фигурой Дункан, мы понимаем, почти что видим, что олень загнан, что копье поразило его; она, Артемиды, кружится в танце, скачет, топает ногами... Ее движения экзотично резки и быстры; за ее спиной... в полете развеваются, как флаги на ветру, концы ее воздушной одежды; такое „реяние“ мы не раз видели... на вазах или барельефах... Снова та же Артемиды... в диком возбуждении вопит, кричит, поет — и над притихшими полями мы ясно слышим и песнь чудного пеана, и отдаленный лай собак, терзающих добычу...

Или... вот амазонка, только что сражавшаяся с наседающим греком... Вот она, жестоко раненная в грудь, от боли закидывает руку за голову, стискивая зубы, и на миг замирает — такой ее увидел когда-то Поликлет... она приходит в себя, медленно опускает... руку, поправляет... хитон — снова пускается в бой... А вот знакомые всем барельефы — с фризис храма Бескрылой Победы — самой Нике; по одним только торсам... и складкам... ткани... читается движение фигуры барельефа... и вся фигура божественно медленно и плавно продвигается к жертвеннику...

Необычайной красотой всего виденного было, конечно, — *преображение»* (Пастернак А. 1983, с. 233–235).

<sup>47</sup> Геракл гнался за ней целый год, желая поймать ее живьем, в чем в конце концов преуспел, как и в умиротворении недовольной этим Артемиды. В одном из вариантов сюжета стрела Геракла бескровно ранит лань в ногу (ср. личный миф Пастернака); есть и более эротический вариант — с поимкой спящей лани.

<sup>48</sup> Интересная дополнительная параллель состоит в том, что Эрманф, на которого был наслан этот вепрь, также подвергся ослеплению за созерцание купающейся богини (правда, в этом случае Афродиты).

<sup>49</sup> Вспомним, что Дионис тоже воевал с амазонками, а вырос в женском платье; ср. пастернаковский миф о собственном младенчестве; ср. также женскую одежду таких бесспорно мужественных героев, как Ахилл и Геракл (в частности, одежду и подчиненную роль домохозяйки, отведенную Гераклу в его браке с Омфалой). Возможно, что здесь имеет место мифологизация переходной эпохи от матриархата к патриархату, когда жрица могла передавать свои функции мужчине-жрецу, но он должен был при этом облачаться в ее одежду (Грейвз 1983, т. 2, с. 167).

<sup>50</sup> Растерзанию или принесению в жертву Артеминой/Артемидой подвергаются также Орест и спартанский мальчик с лисой, пожирающей его

внутренности. Один из вариантов той же мифологемы — ритуальная порка мужчины, вызывающая эякуляцию, призванную оплодотворить землю (ср. христианизированное, но в целом сходное изображение любви в «Любить, — идти...», см. выше). В свою очередь, растерзание и пожирание Диониса, венчаемое в классической мифологии его спасением/воскрешением, знаменует символическую отмену жертвоприношения мужчины-царя жрицей.

<sup>51</sup> О перестановках см.: *Якобсон 1987б [1935]*, а также *Жолковский 1985б*. Образец коллажа цитат по-пастернаковски — наложение платоновского «Пира» на пушкинский: «...и поняли мы, // Что мы на пиру в вековом прототипе — // На пире Платона во время чумы» («Лето»); ср. также суперпозицию «Пастернак — Живаго — Гамлет — Христос» в «Гамлете».

<sup>52</sup> Так, во фрагменте «Рояль дрожащий пену с губ оближет...» к поискам выхода наряду с прямо упомянутым самоубийцей Вертером дважды подспудно привлекается Пушкин: в концовке многообразно слышится «Я вас любил...» («Я не держу. Иди, благотвори. // Ступай к другим. Уже написан Вертер, // А в наши дни и воздух пахнет смертью: // Открыть окно, что жилы отворить»), а в середине — знаменитое «При мертвом?» из «Каменного гостя» («Ты скажешь: — милый! — Нет, — вскричу я, — Нет! // При музыке?! Но можно ли быть ближе...»).

<sup>53</sup> «В „Разрыве“... Пастернак сблизается с „Флейтой[-позвоночником]“. Он негодует, осуждает, ведет себя резко, „по-мужски“... „зуб за зуб“... Не случайно Пастернак... именно Маяковскому отказался читать „Разрыв“: он должен был чувствовать вновь возникшее сходство, которое он так упорно преодолевал» (*Альфонсов 1990*, с. 127). О «трагическом развитии» образа «амазонки Аталанты... в стихотворении „Маргарита“ 1919 года», в котором «рисуеться страшная победа грубой мужской силы над женской... неискушенностью», пишет Е. Пастернак (*Пастернак Е. 1989*, с. 343).

<sup>54</sup> Отсылка к «Трущобам» тем вероятнее, что та же самая игра на слове «трогать», с почти тождественной — семантически и фонетически — рифмой «ноготь» (у Хлебникова «коготь»), есть в стихотворении «Здесь прошелся загадки таинственный ноготь...». Заметим, что в соседнем цикле фигурирует львица («...Рубцуй! // По когтям узнаю тебя, львица»; «Я их мог позабыть?..» из одноименного цикла), которая тоже была атрибутом Артемиды; а также что у льва и львицу были превращены Аталанта и Меланион, чем был «аннулирован» их брак (считалось, что львицы могут сочетаться только с леопардами).

<sup>55</sup> Не следует исключать и возможного влияния одноактной пьесы-поэмы Гумилева «Актеон» (1913), в которой разработан миф о гибели Актеона, подсмотревшего за Дианой (Артемидой), и фигурируют лани, охотницы, лунный мотив, олень и собаки.

<sup>56</sup> Ср. сказанное выше об 'измельчении', 'попирании' и т. п. у Пастернака; см. также: *Жолковский 1984б*.

<sup>57</sup> «“What could be done *with* and *for* Algernon?“, his friends were wondering. In 1867 Rossetti endeavoured to entangle Swinburne in a liaison with

a lady of athletic accomplishments, the circus-rider Adah Menken with a view to setting him straight. Swinburne's eagerness in advertising his liaison (he rather unwisely circulated photographs of Menken and himself taken together, with the consequence that they were publicly exhibited for sale in the windows of several shops) was not matched with a proportionate success in the actual love-affair, notwithstanding the very active part assumed by the lady. (It is said that she returned to Rossetti, as unearned, the ten pounds he had given her to conquer Swinburne's affections)» (*Праздник* 1970, с. 246–247).

<sup>58</sup> Соотнесение Ольги Бухтеевой с мифологемой 'амазонок' намечено у Б. Парамонова (*Парамонов* 1991).

<sup>59</sup> «Когда ж потом трепещущую самку // Раздел горячий ветер двух кистей, // И сердца два качнулись ямка в ямку, // И в перекрестный стук грудных костей // Вмешалось два осатанелых вала, // И, задыхаясь, собственная грудь // Ей голову едва не оторвала // В стремленьи шеи любящим свернуть. // И страсть устала гривую бросаться, // И обожания бурное русло // Измученную всадницу матраца // Уже по стрезню выпрямив несло. // По-прежнему ее, как и в начале, // Уже почти остывшую, как труп, // Движенья губ каких-то восхищали, // К стыду прегорько прикусивших губ» (гл. 2, фрагмент между строфами 42 и 43, не вошедший в основную текст; *Пастернак* 1990б, т. 1, с. 420).

Походя укажу на ряд бросающихся в глаза интертекстов к этому фрагменту. Связь обнажения женщины с «кистями» есть в позднем стихотворении «Осень» («Ты так же сбрасываешь платье, // Как роща сбрасывает листья, // Когда ты падаешь в объятье // В халате с шелковой кистью»). Ветер, трепетанье, «грива» и «собственная грудь», сворачивающая шеи любящим, напоминают образы сельских валькирий и номера Айседоры Дункан (и предвосхищают гибель последней — удушение собственным шарфом, зацепившимся за колесо автомобиля, — спустя два года после публикации этих строф в «Круге» [1925]), а также Лаокоона (классическую скульптуру и ее метафорическое использование в «Девятьсот пятом годе», отраженное затем в ахматовском стихотворении «Борис Пастернак»). Интересно, что сходные мотивы использованы Солженицыным в «Октябре Шестнадцатого» в любовной сцене между Воротынцевым и Ольдой (!) (гл. 28, подглавка «Амазонка»; подсказано Львом Лосевым).

<sup>60</sup> Не исключена параллель со Стенькой Разиным из народной песни, выплывающим «на стрезень» и бросающим прекрасную персиянку «в набежавшую волну», демонстрируя сначала эротическое овладение женщиной, а затем мужественное (военно-гомосексуальное) пренебрежение к ней.

<sup>61</sup> «С полу, звездами облитого, // К месяцу, вдоль по ограде, // Тянется волос раKITовый, // Дыбятся клочья и пряди. // Жутко ведь, вея, окутывать // Дымами Кассиопею! // Наутро куколкой тутовой // Церковь свернуться успеет. // Что это? Лавры ли Киева // Спят купола или Эдду // Север взлелеял и выявил // Перлом предвечного бреда? // Так это было.

Тогда-то я, // Дикий, скользкий, растущий, // Встал среди сада рогато-го // Призраком тени пастушьей. // Был он как лось. До колен ему // Снег доходил, и сквозь ветви // Виделась взору оленьему // На полночь легшая четверть. // Замер загадкой, как вкопанный, // Глядя на поле ленное: // В звездную стужу, как сноп, оно // Белой плескало копною. // До снегу гнулса. Подхватывал // С полу, всей мукой извилин, // Звезды и ночь. У сохатого // Хаос веков был не спилен».

<sup>62</sup> В «Болезни», как мы помним, фигурируют «конский глаз» (см. выше), бессонница и попытка заменить любимую бромом.

<sup>63</sup> 'Дым/вздымание' — параномастический комплекс, повторяющийся у Пастернака, ср., например, серию горных зарисовок в «Волнах»: «Горшком отравленного блюда // Внутри дымился Дагестан. // Он к нам катил свои вершины // ... Предупреждением о Дарьяле // Со дна оврага вырос Ларс. // ...Все громкой тишиной дымилось // ...Он правильно, как автомат, // Вздымал, как залпы перестрелки, // Злорадство ледяных громад»; или пейзаж с паровозом в «Поездке»: «Машина испускает вздохи, // В дыму, как в шапке набекрень // ...Вздымая каменные кубы // Лежащих друг на друге глыб» (то есть домов); ср. также дым-Лаокоон, упомянутый в примеч. 59.

<sup>64</sup> «В дни съезда шесть женщин топтали дуга. // Лениво паслись облака в отдалении. // Смеркалось, и сумерек хитрый маневр // Сводил с полутьмою зажженный репейник, // С землю — саженные тени ирпенек // И с небом — пожар полосатых панев. // Смеркалось, и, ставя простор на колени, // Загон горизонта смыкал полукруг. // Зарницы вздымали рога по-оленьи, // И с сена вставали и ели из рук // Подруг, по приходе домой, тем не мене // От жуликов дверь запиравших на крюк» («Лето»).

<sup>65</sup> Ср. арфу, введенную Пастернаком в его перевод «Созерцания» Рильке.

<sup>66</sup> Ср. «крик», который «женщиною оскорбленной, // Быть может, издан был вдали», в то время как «Большой канал с косою ухмылкой // Оглядывался, как беглец» («Венеция»); и «В конце ж, как женщина, отпрянув, // И еле сдерживая прыть // Впотьмах приставших горлопанов, // Распятым фортепьян застыть...» («Опять Шопен не ищет выгод...») (см.: *Жолковский 1984б*, с. 123).

<sup>67</sup> «Пронизан солнцем лес насквозь. // Лучи стоят столбами пыли. // Отсюда, уверяют, лось // Выходит на дорог развиле. // В лесу молчанье, тишина, // Как будто жизнь в глухой лощине // Не солнцем заморожена, // А по совсем другой причине. // Действительно, невдалеке // Среди заросли стоит лосиха. // Пред ней деревья в столбняке. // Вот отчего в лесу так тихо. // Лосиха ест лесной подсед, // Хрустя обглаживает молодь. // Задевши за ее хребет, // Болтается на ветке желудь. // Иван-да-марья, зверобой, // Ромашка, иван-чай, татарник, // Опутанные ворожкой, // Глазееют, обступив кустарник...» («Тишина»).

Мифологическую параллель между этим стихотворением и «С полу, звездами облитого...» проводит В. Баевский (*Баевский 1980*, с. 126).

<sup>68</sup> Ср. характерный иконоподобный образ преображения Юрия Живаго, включающий, помимо картин леса и огня, также андрогинные мотивы крыльев и мальчика-девочки (см.: *Матич 1990*; ср. также мотивы девочки и зарева в личном мифе): «Огонь костра был разложен так, что приходился против солнца. Оно просвечивало сквозь прозрачное пламя, как сквозь зелень леса... Там и сям лес пестрел всякого рода спелыми ягодами... Юрий Андреевич с детства любил сквозящий огнем зари вечерний лес. В такие минуты точно и он пропускал сквозь себя эти столбы света. Точно дар живого духа потоком входил в его грудь, пересекал все его существо и парой крыльев выходил из-под лопаток наружу. Тот юношеский первообраз, который... потом навсегда служит и кажется [каждому] его внутренним лицом... во всей первоначальной силе пробуждался в нем и заставлял природу, лес, вечернюю зарю и все видимое преобразиться в такое же первоначальное и всеохватывающее подобие девочки. „Лара!“ — закрыв глаза, полушептал или мысленно обращался он ко всей своей жизни, ко всей Божьей Земле...» («Доктор Живаго», XI, 7).

<sup>69</sup> См.: *Жолковский 1984б*, с. 129 — о вытеснении зловещих мотивов в мир растений и метафор.

<sup>70</sup> Это соответствует общей вялости последнего цикла, констатированной в работе: *Ливингстон 1978*. Отмечу, что (независимо от оленьей темы) мотив ‘пораженья как победы’ четко формулируется именно в поздний период — в «Быть знаменитым...», «Рассвете», переводах из Рильке в «Людях и положениях». Особенно богаты совмещениями тем творчества, Бога, любви, женственности и экстаза/пораженья «Стихотворения Юрия Живаго», в частности «Магдалина», но это особая тема. Добавлю, кстати, что охотничьим мотивом пронизано также «Посвященье» (акростих МАРИНЕ ЦВЕТАЕВОЙ) из поэмы «Лейтенант Шмидт» (*Пастернак 1990б*, т. 1, с. 411; подсказано Ольгой Раевской-Хьюз).

<sup>71</sup> См.: *Баевский 1980*; *Барнс 1990б*; *Гаспаров Б. 1990*; *Магомедова 1990*; *Мазинг-Делли 1990*; *Матич 1990*; *О’Коннор 1990*; *Парамонов 1990, 1991*; *Раевская-Хьюз 1989*; *Рогачевский 1990*; *Флейшман 1977*; см. также: *Жолковский 1984б*.

### «Я вас любил...» Бродского

Первая публикация по-английски: *Slavic and East European Journal*. 1986. Vol. 30. № 3; на русском: *Поэтика Бродского* / Ed. Lev Losev. Tenaflly, NJ: Hermitage, 1986; статья вошла в первое и второе издания книги «Блуждающие сны» (1992, 1994).

<sup>1</sup> Здесь и далее структура пушкинского «Я вас любил...» рассматривается согласно работам: *Жолковский 1977, 1979г, 1984а*, с. 179–194, опирающимся на: *Якобсон 1983 [1961]*.

<sup>2</sup> Ср. «О, быть покинутым — какое счастье!..» Кузмина, «Пусть голова органа снова грянут...» Ахматовой, «Мне нравится, что вы больны не

мною...» Цветаевой. Об интертекстуальном контексте и потомстве «Я вас любил...» см.: *Жолковский 1985в*, где рассматривается около сотни стихотворений, связанных с «Я вас любил...» комплексом структурных и тематических признаков (но не обязательно метром и ритмом, как в работах Тарановского и М. Гаспарова; см. статью «Чужих певцов блуждающие сны» в наст. изд.).

<sup>3</sup> См.: *Якобсон 1987а [1937]; Жолковский 1979а, 1979б, 1984а*, с. 69–75, 159–178.

<sup>4</sup> В частности: к Данте («Земной свой путь пройдя до середины»), Шиллеру (автору «Марии Стюарт»), стихам самой Марии Стюарт, Пушкину, Гоголю, Ахматовой («Во избежанье роковой черты...») и разнообразным русским клише — пословицам, романсам и т. д.; к Моцарту («айне кляйне нахт мужик»), Мане («Завтрак на траве»), фильму «Дорога на эшафот» с Сарой Леандр; к парижской архитектуре и топографии и многому другому.

<sup>5</sup> Сонетная транспозиция пушкинского восьмистишия подсказывает ся как тематикой ('возвышенная любовь'), так и метрикой стихотворения (пятистопный ямб — один из двух основных размеров русского сонета). В рифмовке Бродский следует принятой уже у Пушкина свободе сочетания опоясывающих рифм с перекрестными (AbbAbAbAccDeDe, как в пушкинской «Мадонне»), далеко, впрочем, не достигая вольности ряда других «Сонетов» (5, 8, 9, 11, 15); ср. примеч. 40. Кстати, пушкинский текст отмечен влиянием ряда стихов Делорма (Сент-Бева), в том числе двух сонетов (*Викери 1972*).

<sup>6</sup> Ср. у Ахматовой: «Отчего все у нас не так?» («Мы не умеем прощаться...») и «По мне, в стихах все быть должно некстати, // Не так, как у людей» («Тайны ремесла», 2).

<sup>7</sup> Ср. в 5-м сонете: «Число твоих любовников, Мари, // превысило собою цифру три, // четыре, десять, двадцать, двадцать пять...» Среди интертекстуального потомства «Я вас любил...» множество 'других' встречается у И. Анненского: «...А потому, что я томлюсь с другими» («Среди миров», 1901); Пастернака: «...Иди, благотвори. // Ступай к другим...» («Разрыв», 6, 1918); Ахматовой: «Сказал, что у меня соперниц нет...», 1921 (под отрицанием).

<sup>8</sup> Расщепление авторского 'я' представлено уже в «Я вас любил...» Пушкина, являясь одним из воплощений оппозиции 'страсть/бесстрастие'; см.: *Жолковский 1977, 1979б, 1979г*, а также: *Жолковский А. К.* «'Превосходительный покой': об одном инвариантном мотиве Пушкина» (*Жолковский, Щеглов 1980*, с. 87–114).

<sup>9</sup> Иногда он не только кончает, но и начинает тирадой строк на пять-восемь, а то и на все четырнадцать (см. сонеты 4, 8, 15, 20-й и в особенности 17-й).

<sup>10</sup> Последнее сочетает эффекты сдерживающих пауз и страстной разорванности синтаксиса.

<sup>11</sup> Эта клаузула сочетает две черты, характерные для Бродского: перенос на служебном слове и составную каламбурную рифму (см.: *Крепс 1984*, с. 7–11, 190–193).

<sup>12</sup> Об этой технике вообще и в «Я вас любил...» в частности см.: *Жолковский 1979в*; ср. также: *Штокмар 1958*; *Херрштайн-Смит 1968*.

<sup>13</sup> Ср. его знаменитое «морозы/(риф)мы розы».

<sup>14</sup> Ср. еще: «Разве ты знала о смерти больше // нежели мы? Лишь о боли. Боль же // учит не смерти, а жизни».

<sup>15</sup> Ср. также: «И вкус во рту от жизни в этом мире // ...И мозг под током!.. // В мозгу горчит...»; «...пляска замерзших розг. // И как сплошной ожог — // не удержавший мозг».

<sup>16</sup> Ср. также: «...трезвость // мысли снижается. Мозг в суповой кости // тает»; «Безумье дня по мозжечку стекло // в затылок, где образовало лужу. // Чуть шевельнись — и ощутит нутро, // как некто в эту ледяную жижу // обмакивает острое перо // и медленно выводит „ненавижу“».

<sup>17</sup> Ср. у Ахматовой: «И сердце рвется от любви на части» («Есть в близости...»); см. статью «Чужих певцов блуждающие сны».

<sup>18</sup> Ср. также: «Вещь можно грохнуть, сжечь, // распотрошить, сломать. // Бросить. При этом вещь // не крикнет: „Ебёна мать“».

<sup>19</sup> Ср. также: «То-то крови тесна // вена: только что взрежь — // море ринется в брешь // ...вход в бессмертие врозь» (ср. пастернаковское «Открыть окно — что жилы отворить»); «Застегни же зубчатую пасть. Ибо если лежать на столе, // то не все ли равно, ошибиться крючком или морем»; «И если резко // шагнуть с дебаркадера вбок, вовне // будешь долгот падать, руки по швам; но не // воспоследует всплеска».

<sup>20</sup> Ср. еще: «Здесь это связано с риском // быть подстреленным с ходу»; «...и где у черепа в кустах всегда три глаза // и в каждом пышный пучок травы», ср. также ясно воображаемый «продырявленный кумпол» и беззвучное «всех клеток: „пли“, стирающее с лица земли все живое».

<sup>21</sup> Ср. еще: страх перед смертным часом, пришиваемый сердцу, как «вырванное с мясом»; холод, трясущий сердце, «мне в грудь понав»; зависть к вещи, не знающей ужаса, «даже если вещица при смерти»; статью о человеке, попавшем под колесо («с облегченьем подумать: это не про меня»); уготованность смертного жребия, «как мяса с кровью»; сознание, что глаза «скормить суждено воронам»; войну, как расползание смерти по карте; ночного мотылька, подобно пуле, посланного природой из невидимого куста; мостовую, которую пересекаешь «с риском быть заклеванным насмерть».

<sup>22</sup> Ср. также: «Лязг ножниц, ощущение озноба, // Рок, жадный до каракуля с овцы, // что брачные, что царские венцы // снимает с нас. И головы особо». Оба примера — из «Сонетов» и потому акцентируют обезглавливание. В других случаях выпячиваются кастрационные обертоны всей этой группы мотивов. Смерть нависает над жизнью, любовью, способным к любви телом: «Речь о саване // еще не идет. Но уже те самые, // кто

тебя вынесут, входят в двери // ...чую дыханье смертной темени // фибрами всеми и жмусь к подстилке. // Боязно! То-то и есть, что боязно. // Даже когда все колеса поезда // прокатятся с грохотом ниже пояса, // не замирает полет фантазии»; «Я прошел сквозь строй янычар в зеленом, // чуя яйцами холод их злых секир, // как при входе в воду, // ...я пересек черту» (ср. воображаемое «серпом по яйцам» в другом стихотворении); «Состоя из любви, грязных снов, страха смерти, праха, // осязая хрупкость кости, уязвимость паха, // тело...».

<sup>23</sup> Ср. также: «Одну ли, две ли // проживаешь жизни, смотря по вере»; «этих лучей за глаза б хватило // на вторую вселенную» (о римской жарре); «Пускай художник, паразит, // другой пейзаж изобразит»: описание языка индейцев майя как «не знавшего слова „или“».

<sup>24</sup> Очевидна цитата из пушкинского «Пророка».

<sup>25</sup> В связи с Гераклитом ср. еще: «Там всегда протекает река под шестью мостами» — в контексте уст, невозвратности и творчества. Что касается Парменида, то ссылку на него можно понимать и прямо противоположным образом: мир един, неизменен и несотворим, все существует раз и навсегда, а не дважды. Эта парадоксальная синонимия Парменида и Гераклита возможна благодаря синтаксической неоднозначности связей, идущих от глагола с отрицанием.

<sup>26</sup> Ср. в особенности: «Перемена империи связана с гулом слов, // с выделением слюны в результате речи, // с Лобачевской суммой чужих углов, // с возрастанием исподволь шансов встречи // параллельных линий... // ...с затвердевающим под орех // мозгом... // ...С большой десной // ...И здесь перо // рвется поведать про // ...» и т. д. и т. п. Как и в 6-м сонете, мотивы разлуки, мечты о встрече и «мир по Иксу» сочетаются с образами мозга, слюны, гула слов, пишущего пера.

<sup>27</sup> Ср. еще: «...я, скрывающий во рту // развалины почище Парфенона»; «Средиземное море шевелится за огрызком колоннады, // как соленый язык за выбитыми зубами. // Одичавшее сердце все еще бьется за два. // За сегодняшним днем стоит неподвижно завтра, // как сказуемое за подлежащим»; ср. также «большую десну» и зубчатую пасть, появляющиеся в контексте тем творчества, эмиграции и самоубийства; и рифму «пасть/ часть (речи)» в контексте зубов, жизни и смерти, разлуки, творчества и шуршания, раздающегося в мозгу «вместо неземного „до“» (откуда недалеко до мозга и вычеркивания в 6-м сонете). Есть и обратное сравнение — домов с зубами: «Тело в плаще, // ныряя в сырую полость // рта, по ломаным, обветшалым // плоским зубам поднимается к воспаленному небу». Весь этот мотив можно соотносить с мандельштамовским описанием Парижа: «И тесные дома — зубов молочных ряд // На деснах старческих — как близнецы стоят» («Язык бульжника мне голубя понятней...»).

<sup>28</sup> Ср. повторяющийся образ ног на плечах; «иди на», «жэ», «переспать» и «блядь» в «Сонетах»; «ебёна мать», «ох ты бля» и т. п.



<sup>29</sup> Ср. также: «и волны, которых нельзя сомкнуть, // в которых бы я предпочел тонуть» (то есть груди); «и слово сие писати // в tempі следует нам passati» (что звучит как ‘...нам нужно срочно помочиться’).

<sup>30</sup> Ср. также: «жизнь позволяет поставить „либо“»; «написав „куда“, // не ставлю вопросительного знака»; «и хочется, уста // слегка разжав, произнести „не надо“»; «едва могу произнести „жила“»; «На Севере — плантации, ковбой, // переходящие невольню в США, // что позволяет перейти к торговле»; «ежась, число округляешь до „ох ты бя“».

<sup>31</sup> Ср. еще более точный прообраз этой концовки во фрагменте, посвященном выбору рифмы, вернее — ее несостоявшемуся применению в контексте несостоявшейся смерти: «Генерал! Я вас взял для рифмы к слову // „умирал“, что было со мною, но // Бог до конца от зерна полосу // не отделил, и сейчас ее // употреблять — вранье» («Письмо генералу Z.»).

<sup>32</sup> Об этом жесте в «Астрах» в связи с инвариантами Мандельштама см.: *Жолковский А. К.* «„Я пью за военные астры...“ — поэтический автопортрет Мандельштама» (*Жолковский, Щеглов 1986*, с 204–227); о мотиве произвольного жеста (у Олеси и Булгакова) см. также статью «Попытки „Зависти“ у Мандельштама и Булгакова» в наст. изд.

<sup>33</sup> Сам переход от книги к поцелуям тоже интертекстуален, восходя к дантовским Паоло и Франческе, возможно, через «Осень» Пастернака («Я с книгою, ты с вышиваньем // ...И на рассвете не заметим, // Как целоваться перестанем») и «Она пришла с мороза...» Блока, где отсылка к Данте дана впрямую и вдобавок к книге есть и кот: «Оказалось, что большой пестрый кот // С трудом лепится по краю крыши, // Подстерегая целующихся голубей».

Ср. также «оставались лишь губы» с «чтобы были одни сплошные губы» в «Облаке в штанах» (с одним местом из этой поэмы Маяковского перекликается и частое у Бродского сжимание/разжимание уст: «...пришел поэт, // легко разжал уста...»).

<sup>34</sup> Кстати, в нашем сонете сочетание «коснуться... уст» управляется словом «жажды» — первым существительным первой строки «Пророка» («Духовной жаждою томим...»); ср. очевидную отсылку к этой строчке в приведившемся выше фрагменте с рифмой «жажды/дважды».

<sup>35</sup> Связующим звеном между этими двумя подтекстами, вовлекаемыми таким образом в квазидialog друг с другом (о квазидialoge см.: *Смирнов 1985*; см. также: *Жолковский 1988б*), могло послужить общее слово «томим».

В перекличке 6-го сонета с «Пророком» не исключено участие пастернаковской вариации «Мчались звезды...» («Плыли свечи. И казалось, стынет // Кровь колосса. Заплывали губы // ...Море тронул ветерок с Марокко...») с ее образами оплывания (ср. «плавильсь» у Бродского), касания («тронул»), губ, крови, страсти колосса (ср. «пасть» и общий гиперболизм предпоследней строки сонета), творчества. Между прочим, у Пастернака

встречается и рифма «уст/бюст» в контексте быстро хлынувшей крови, рта, гипсовости и вдохновения («Весенний дождь»).

Возвращаясь к пушкинскому «коснуться» в его связи с темой вдохновения, отмечу, что то же самое есть и в «Поэте» («Но лишь божественный глагол // До слуха чуткого коснется»), кончающемся творческим бегством «в широкошумные дубровы», то есть возможным интертекстом к оригинальному эпитету Бродского «ширококостный».

Вообще, весь мотивный комплекс 6-го сонета оставляет ощущение глубокой интертекстуальной укорененности в русской поэзии. Назову некоторые возможные интертексты из двух любимых поэтов Бродского, релевантные если не генетически, то, во всяком случае, типологически.

Из Мандельштама (номера по Собранию сочинений в трех томах. Т. 1. Вашингтон, 1967): «нежные губы + крови сухая возня» (№ 119); «Не утоляет слово // Мне пересохших уст // ...На дикую, чужую // Мне подменили кровь. // Меня к тебе влечет // ...Вишневый нежный рот» (№ 122); «Холодок щекочет темя // ...Как ты прежде шелестела, // Кровь, как нынче шелестишь. // ...Шевеленье этих губ» (№ 129); «Не своей чешуей шуршим, // Против шерсти мира поем // ...Чтобы розовой крови связь // И травы сухорукий звон...» (№ 132); «Пень-кипень крови // Слышу и быстро хмелею» (№ 156); рифма «в хруст/наизусть» (№ 228); «Чтоб [!] губы перетрескались, как розовая глина, // ...Не табачною кровью заката пишу, // Не костяшками дева стучит — // Человеческий жаркий искривленный рот...» (№ 241–242); «Покуда в жилах кровь, в ушах покуда шум» (№ 276); «Он улыбается своим широким ртом, // Он мыслит костию и чувствует челом» (№ 330).

Из Цветаевой (номера по «Избранным произведениям». М., 1965): «Мне нравится, что я больна не вами // ...И не краснеть душливой волной, // Слегка соприкоснувшись рукавами // ...что вы при мне // Спокойно обнимаете другую» (№ 14); «Что ты любим! любим! любим! — любим! — // ...И так потом склонивши лоб на стол, // крест-накрест перечеркиваю — имя» (№ 166); «Искала я у нежных уст румяных — // Рифм только, а не уст // ...Была — как снег, что здесь, под левой грудью — // Вечный апофеоз» (№ 168); «Ипполит! Ипполит! Болит! // Опаляет... В жару ланиты... // ...Нельзя, не коснувшись уст... // ...Нельзя, припадая к устам, // Не припасть и к Психее, порхающей гостье уст... // ...С рокового двухолмия — в пропасть твоей груди!.. // ...В вошаную дощечку — не смуглого ль сердца воск?! // ...Ипполитову тайну устами прочтет твоя // Ненасытная Федра» (№ 252–253).

<sup>36</sup> Ср. у Мандельштама: «И Шуберт на воде, и Моцарт в птичьем гаме // ...Быть может, прежде губ // Уже родился шепот...» («Восьмистишия», 7).

<sup>37</sup> Ср. преодоление смерти шрифтом и даже рифму «кривд/ширфт» в стихотворении «Безвременно умершему» Пастернака (цикл «Художник»); ср. также мотив 'повторимости слова' у Мандельштама: «И снова скальд чужую песню сложит // И, как свою, ее произнесет» («Я не слышал

рассказов Оссиана...»). Тема выживания поэзии, которой угрожает «река времен», восходит в русской поэзии к Державину.

<sup>38</sup> Характерно иконическое соответствие обрыва фразы смыслу описываемого действия — ‘не-давания’.

<sup>39</sup> Зачин «Я вас любил» взят из 5-й/7-й строк Пушкина, «безнадежно» — из 5-й, «так» + однородные наречия — из 7-й, «как» и т. д. — из 8-й.

<sup>40</sup> Обратной стороной этого обрывания Пушкина является сплочение двух основных частей сонетной формы в единый словесный поток, вообще характерное для «Сонетов»: из 20 случаев граница между восьми- и шестистишием полностью соблюдена в семи (в 3, 7, 12, 14, 16, 18, 19-м), а в остальных имеет место либо синтаксический перенос (в 1, 4, 6, 10, 17-м), либо рифменный перехлест того или иного рода (в 5, 8, 11, 20-м), либо и то и другое вместе (во 2, 9, 13, 15-м). В 6-м сонете перенос через эту границу подготовлен двумя предыдущими: между четверостишиями («сложно // с оружием») и между строками (6-й и 7-й), — особенно острым («не дрожь, но // задумчивость»).

<sup>41</sup> Ср. выше о ярком чувственном пятне в бунинской вариации.

<sup>42</sup> Ср. пастернаковский голос поэта, который «...властный, как полудне, // Плавит все наперечет. // В горловой его полуде // Ложек олово течет // ...В миг, когда дыханьем слыва // В слово сплочены слова» («Художник», 3), а также мандельштамовское «И губы оловом зальют» («1 января 1924 г.»), дополнительно связанные друг с другом отсылкой к средневековым реалиям (сбору дани, алхимии, жестоким казням). О мотиве ‘заливания рта поэта расплавленным металлом’ см.: *Ронен 1983*, с. 252–254.

<sup>43</sup> Драматизм финального «-и-» усилен введением соответствующего согласного (велярного взрывного «г») в последнюю рифму («другим»), а также обилием «и» и велярных в двух заключительных строках: «таК ИсКренно, таК... КаК... БоГ любимой бЫТЬ друГИм».

<sup>44</sup> В самый конец вынесено закрытое «-у-» в сочетании с двойным глухим исходом «-ст». Этот комплекс подготовлен двойным проведением его в финальной строке («коснУТЬСя», «бЮСТ»), заметностью «у» в остальном тексте («оружием», «задумчивость», «будучи», «хруст», не считая множества безударных «у») и присутствием «-ст» и другой рифменной паре шестистишия («даст/горазд»). Со своей стороны, рифмы на «-аст» и «-ажды» четко противопоставляют финальному «у» широкое «а», причем широта и вокальность даже нарастают, достигая максимума в паре «дважды/жажды», с ее женскими (то есть двугласными) клаузулами, открытыми слогами в конце, полным отсутствием глухих и обилием ударных «а» (в 13-й строке). Заметим, что женские рифмы с окончанием на ‘гласный + «ж» + звонкий + гласный’ подготовлены рифменным рядом «-ожно», чем повышается преемственность рифмовки.

Кстати, звук «у» не только объективно узкий, то есть закрытый, но и субъективно понимается Бродским именно так, ср.: «...на площадях, как „прощай“ широких, // в улицах узких, как звук „люблю“, где противопо-

ставление узкого «у» широкому «а» («площадьАх», «прощАй») то же, что и в нашем сонете. Как узкую воспринимает Бродский и соответствующую букву: «...и улица вдалеке сужается в букву „у“».

<sup>45</sup> Подобно мандельштамовскому (а еще раньше — флюберовскому) периоду, который «лишь на собственной тяге, // Зажмурившись, держит-ся сам» («Восьмистишия», 6).

<sup>46</sup> Ср. образы пламени, бабочки, профиля, тени, воображения, памяти; снега на крышах, воды, принимающей форму сосуда, сгустка пустоты; белого на белом — 'по' Малевичу; стула и темени внутри комнаты среди темноты снаружи; крика молчания; искусства, способного видеть то, чего нет; разговора душ в аду и многое другое.

<sup>47</sup> В частности — образы вектора, треугольника, перпендикуляра, конуса, круга, вычитания, силы тяжести, строения атома, воздействия луны на приливы и отливы и т. п. Опора на школьную науку (здесь и в мотиве 'по Иксу') напоминает А. Кушнера, у которого она, однако, служит, так сказать, неоклассическим — а не барочным, как у Бродского, — целям.

<sup>48</sup> В связи с темой страсти в пустоте ср. еще: «Имяреку тебе... // ...от меня, анонима».

<sup>49</sup> Ср. также любовь Бродского к сравнению изображаемого с формой букв — «р», «у», «ж» и др.

<sup>50</sup> Ср. еще более эффектное отделение финального слова в 11-м сонете: «...и ты не знала „я одна, а вас“, // глуша латынью потолок и Бога, // увы, Мари, как выговорить „много“».

<sup>51</sup> Легкость финального губного гласного оттенена напряженностью взрывных губных согласных в предыдущей строке («чтоБ Пломбы в Пасти Плавильсь...») и в альтернативном слове «бюст»; кстати, эти «б/п» могут быть отражением сходного консонантизма ряда ключевых строк пушкинского оригинала — 1-й, 5-й и заключительной («...ваМ Бог люБиМой Быть...»).

<sup>52</sup> Образ полый дудки — один из повторяющихся у Бродского.

<sup>53</sup> См.: *Жолковский А. К. 'Превосходительный покой'... (Жолковский, Щеглов 1980, с. 87–114).*

<sup>54</sup> Вспомним, как Ахматова (кстати, один из менторов Бродского) при помощи пауз и переносов доводит пушкинскую анестезию страсти до максимума возможного в традиционных рамках (см. статью «Чужих певцов блуждающие сны» в наст. изд.).

### Влюбленно-бледные нарциссы о времени и о себе

Первая публикация: *Беседа*. (Париж). 1987. № 6; статья вошла в первое и второе издания книги «Блуждающие сны» (1992, 1994).

<sup>1</sup> Ср. «Отчаяние» Набокова, рассказчиком которого является графман, страдающий манией писательского и жизненного величия, темой —

ложное тождество с двойником, а характерными мотивами — сцены перед зеркалом, боязнь смотреться в него, узнавание/неузнавание своего отражения и даже слово «олакрез». Мотив задрапированных зеркал есть у Э. Т. А. Гофмана в «Приключении в новогоднюю ночь» (о некоторых русских отражениях этого гофманского мотива см.: *Пэсседж 1963*, с. 168–170, 198–199, 256). О структуре, стилистике и интертекстуальных связях «Палисандрии» (в частности, с романом Лимонова «Это я — Эдичка») см.: *Матич 1986б*, *Джонсон ред. 1987*, а также статью «Графоманство как прием» в наст. изд.

<sup>2</sup> Рассказ существует в ряде вариантов, один из которых вошел в «Голубую книгу» (раздел «Любовь») под названием «Мелкий случай из личной жизни».

<sup>3</sup> В частности, для Зощенко — автора комических «Речей о Пушкине» и стилизованной «Шестой повести Белкина».

<sup>4</sup> Об этом мифе см.: *Якобсон 1987а*; см. также: *Жолковский 1979а*.

<sup>5</sup> См.: *Мазинг-Делич 1980*; *Хэнсон 1989*; *Жолковский 1988а*.

<sup>6</sup> Хотя и трактованная комически — в плане сатиры на советский быт, жестокая ирония ситуации 'вы скоро сравняетесь с вашим старческим портретом' напоминает историю с портретом Гертруды Стайн работы Пикассо. «Пикассо сказал, все говорят, что она не похожа... ничего, будет похожа», см. ее «Автобиографию Элис Б. Токлас» (1933). Кстати, эта книга представляет собой оригинальный образец литературного нарциссизма, ибо Элис Б. Токлас была многолетней подругой Гертруды Стайн, и ее вымышленная автобиография — не что иное, как автобиография самой Стайн, отраженная в самом послушном из зеркал. Портрет работы Пикассо оказывается тогда зеркалом второго порядка, зеркалом в зеркале.

<sup>7</sup> «Зависть» состоит из двух частей, в ней действуют двое пожилых персонажей (братья Андрей и Иван Бабичевы) и двое молодых (Кавалеров и Макаров), причем эта четверка распадается и на две другие пары по признаку принадлежности к старому/новому миру. О комплексах Кавалерова и его автора см.: *Божур 1970*; о симметриях — *Бэррэтт 1981*; см. также статью «Попытки „Зависти“ у Мандельштама и Булгакова» в наст. изд.

<sup>8</sup> Возвращение уплывших в прошлое трамвая и соломенной шляпы, возможно, навеяно техникой зеркальной временной перспективы, открытой Дзигой Вертовым (см. статью «Попытки „Зависти“ у Мандельштама и Булгакова» в наст. изд., примеч. 11); о зеркалах Олеси (а также Мандельштама) ср. ту же статью.

<sup>9</sup> Об этом принципе его поэтики см.: *Якобсон 1987б*.

<sup>10</sup> О сходной стратегии скрадывания/акцентирования в обращении Пастернака со 'зловецами' мотивами см.: *Жолковский 1984б*, с. 130.

<sup>11</sup> Органичному образу зеркала-небосвода предшествовало в раннем стихотворении «Встреча» головоломное кубистическое сравнение будущего («завтра») с багетом, проносимым по улице: оказавшись «в провале...

рамы», компоненты ландшафта кажутся «нездешними... тамошними», а выйдя из нее, вообще гибнут: «Смещенных выносили замертво, // Никто не замечал утраты». Правда, картинная рама не совсем то же, что зеркало, но характерно, что ее образ возникает из попыток «мартовской ночи и автора» взглянуть в будущее и зримо связывает темы самопознания, времени и смерти.

Интересная параллель к уличным зеркалам Олеси и Пастернака есть у Набокова. В первой главе «Дара» рассказчику, автору только что вышедшего сборника стихов, «доставляет удовольствие родственного качества» выгружаемый из фургона «параллелепипед белого ослепительного неба, зеркальный шкаф».

<sup>12</sup> О нем см.: *Смирнов 1983* (особенно с. 21–24); *Матич 1986а*; своего рода пародией на «Эдичку» является многое в «Палисандрии» Соколова (см.: *Матич 1986б*).

<sup>13</sup> Рифмовка в стихотворении как бы возникает и снова пропадает.

<sup>14</sup> О его сознательной ориентации на Державина см.: *Лимонов 1977*; о связях с XVIII в. — *Тайтунник 1984*.

<sup>15</sup> См.: *Ломоносов 1958*, с. 566. Примеры тех и других разрешенных оборотов встречаются у Державина, в том числе в оде «Бог» (см.: *Жолковский 1989б*).

<sup>16</sup> О пастернаковском обращении с реальным и грамматическим временем см.: *Жолковский 1990*.

<sup>17</sup> Переключка задана взятым из державинского стихотворения эпиграфом («Чего в мой дремлющий тогда не входит ум?..»), размером и установкой на бытовой реализм рисуемых картин.

<sup>18</sup> Освященная традицией метафора «творчество — любовный акт» часто проглядывает из-за пушкинского текста. «Эротика была ему школой... верткости, и ей мы обязаны... изгибчивостью строфы в „Онегине“ и другими номерами, о которых не без бахвальства сказано: „Порой я стих повертываю круто, // Все ж видно, не впервой я им верчу“» (*Синявский-Терц 1975б*, с. 17). В данной и предыдущей строфах «Осени» аура любовного слияния создана целым рядом средств.

<sup>19</sup> Например, в глазах «будущего невежды», который укажет «на мой прославленный портрет // И молвит: то-то был поэт!» и «чья благосклонная рука // Потреплет лавры старика».

<sup>20</sup> Оно почерпнуто из письма к Державину его друга Евгения Болховитинова, на которое Державин и отвечает своим стихотворением.

<sup>21</sup> На ходасевичевские интертексты мое внимание обратил Ф. Б. Успенский, за что рад принести ему благодарность.

<sup>22</sup> Пробелов множество: это и богатая нарциссизмом литература Серебряного века, развившая тенденции, только намечавшиеся у романтиков, особенно у Лермонтова, и многое в более позднем модернизме Маяковского, Вагинова, Набокова, обэриутов, Синявского-Терца (см.: *Смирнов 1983*).

### Об усилении

Первая публикация: Структурно-типологические исследования / Ред. Т. Моложная. М.: Институт Славяноведения АН СССР, 1962.

### Deus ex machina

Первая публикация: Труды по знаковым системам. Тарту: ТГУ. 1967. № 3.

<sup>1</sup> См. с. 311 наст. изд.

<sup>2</sup> В действительности машина имеет много сторон и в произведении может использоваться «не по прямому назначению»: скажем, автомобиль может не только везти, но и давить людей. Но специфика искусственной вещи и ее использования в сюжете именно такова.

<sup>3</sup> См. разбор использования Эйзенштейном обычая как усилителя в статье «Об усилении».

<sup>4</sup> В романе Золя этого нет.

<sup>5</sup> Пример эффектного перекидывания мостика в буквальном смысле слова есть в романе Конан Дойла «Затерянный мир», где герои, для того чтобы перебраться со скалы на плато, отделенное пропастью, валят растущее у самого обрыва дерево, которое как раз достает до противоположной стороны. Это дерево, типичный усилитель, используется затем и в обратном направлении: их противник сбрасывает его в пропасть, чем отрезает героям путь назад.

<sup>6</sup> См. статью «Об усилении» в наст. изд.

<sup>7</sup> Пример подсказан Ю. К. Щегловым. Перевод латинских надписей (по порядку) — буду царствовать, царствую, царствовал, не имею царства.

<sup>8</sup> С помощью этих примеров имелось в виду представить тот этап порождения художественного текста, на котором для уже имеющейся функциональной схемы (развертки по функциям) подбираются конкретные предметы и ситуации, — аналогично тому, как при порождении языковых текстов по дифференциальным признакам синтезируются синтагмы, слова, звуки и т. п.

<sup>9</sup> Статья «Новелла тайн», опублик. в кн.: *Шкловский 1929*.

<sup>10</sup> Например: *Пропт 1928*.

<sup>11</sup> См. в особенности: *Нижний 1958*, а также многочисленные теоретические исследования Эйзенштейна («Монтаж 1937», «Монтаж 1938», «Неравнодушная природа», «Вопросы композиции», «Пушкин в кино» и др.) в сб.: *Эйзенштейн 1950*, и в его шеститомном собрании избранных произведений (*Эйзенштейн 1964–1971*).

<sup>12</sup> Часть работы опубликована, сначала за рубежом, в кн.: *Recherches sur les systèmes signifiants* / Ed. J. Rey-Debove. The Hague: Mouton, 1973. P. 343–372, а затем в России: К описанию структуры детективной новеллы // Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Работы по поэтике выразительно-

сти. М.: Прогресс-Универс, 1996. С. 95–112, а также в кн.: *Щеглов Ю. К.* Проза. Поэзия. Поэтика. Избранные работы / Сост. А. К. Жолковский, В. А. Щеглова. М.: НЛО, 2012. С. 86–107.

### Сомалийский рассказ «Испытание прорицателя»

(Опыт порождающего описания)

Первая публикация: Народы Азии и Африки. 1970. № 1.

<sup>1</sup> Ср., например: *Морено 1955; Галаал, Анджеевский 1956; Анджеевский, Галаал* [S.a.]; *Анджеевский, Льюис 1964; Шайр 1965*, а также публикации в журнале «Iftiinka Aqoonta» (1966. № 1–6) и «Horsedka». Статья писалась в конце 1960-х гг.; с тех пор в Сомали давно введена письменность на основе латиницы.

<sup>2</sup> «Faaliyihii la bilkeyday», — *Галаал, Анджеевский 1956*, с. 49–61.

<sup>3</sup> Перевод рассказа см. в приложении к статье, с. 344–357 наст. изд. Опубликован в кн.: *Сказки народов Африки* / Сост. А. А. Жуков и Е. С. Котляр. М.: Главная редакция восточной литературы изд-ва «Наука», 1976. С. 522–534 / Перев. с сомали А. К. Жолковского.

<sup>4</sup> Стихи сочинены Мусой Галаалем; об этом см.: *Галаал, Анджеевский 1956*, с. V.

<sup>5</sup> См.: *Жолковский, Щеглов 1967; Щеглов 1968; Жолковский 1967*.

<sup>6</sup> Мы имеем в виду его прямой, «открытый» смысл, а не те более архаические противопоставления, которые восстанавливает в нем Леви-Стросс (см.: *Леви-Стросс 1958*). Заметим, что в «Эдипе» Софокла рок торжествует в фабуле (заимствованной из мифа), но *характер Эдина* оказывается равным року. Это достигается, в частности, построением сюжета трагедии как следствия, самостоятельно проводимого Эдипом и завершающегося приговором самому себе, который он сам выносит и исполняет.

<sup>7</sup> Подобную картину мира являет «монадология» Лейбница. Каждая монада, подобно часам, «отражает Вселенную не потому, что Вселенная воздействует на нее, но потому, что между изменениями в одной монаде и в другой существует „предустановленная гармония“, что и производит впечатление взаимодействия...» (*Рассел 1959*, с. 602–603).

<sup>8</sup> *Нижний 1958*, с. 39; обсуждение проблемы «вычитывания» приемов из темы см.: *Жолковский 1967*. Этот показательный пример приводится также в статьях «Об усилении», «Deus ex machina», «Поэтика Эйзенштейна — диалогическая или тоталитарная?».

<sup>9</sup> Ср. выше замечание о срединном положении «Испытания прорицателя» в сомалийской литературе.

<sup>10</sup> «Почему он (Бунин. — А. Ж.) выбрал самое ужасное, грубое, тяжелое и мутное, когда он захотел развить тему о легком дыхании?.. В художественном произведении всегда заложено некоторое противоречие... между материалом и формой... И чем непреодолимее, упорнее и враждебнее ма-



териал, тем как будто он оказывается для автора более пригодным. И то формальное, которое автор придает этому материалу, направлено... к тому, чтобы преодолеть... [его] свойства, к тому, чтобы заставить ужасное говорить на языке легкого дыхания... чтобы житейскую муть заставить звенеть и звенеть, как холодный весенний ветер» (*Выготский 1965*, с. 210–211).

<sup>11</sup> О понятии «художественного открытия» см.: *Мазель 1966*, с. 20–21.

<sup>12</sup> Эффект «бестолковости» имеет и еще одну, композиционную, функцию — вызвав у читателя ощущение неудовлетворенности повествованием, заставить предполагать в нем скрытый смысл; разрешение наступит в финале, когда выяснится призрачность фабульных связей, особенно с точки зрения змеи.

<sup>13</sup> О понятии «готового предмета» см. статью «*Deus ex machina*» в наст. изд.

<sup>14</sup> Ср. сюжет древневавилонского «Диалога господина и раба о смысле жизни», состоящего из десяти эпизодов; в каждом из них господин приказывает рабу сделать определенные приготовления (чтобы ехать ко двору, помочь другу и т. п.), выслушивает его соображения о тщетности этих намерений и отменяет приказание. В последнем эпизоде господин, убедившись в тщетности жизни, решает умереть и отдает соответствующее распоряжение, предусматривающее, в частности, захоронение раба вместе с господином. Таким образом, раб, которому сначала отводилась сторонняя роль исполнителя распоряжений и участника их обсуждения, оказывается объектом последнего и самого страшного из них.

<sup>15</sup> Иное решение, — скажем, *герой во время войны вынужден осуществлять свои фабульные интересы (искать клад, добывать невесту и т. п.) военными же методами* — неприемлемо: связь поступков с явлениями оказалась бы (1) причинной, а не «мистической»; (2) заметной с самого начала.

<sup>16</sup> Совмещение эффектной ремарки с развязкой — не уникальная особенность «Испытания прорицателя», а один из частых способов осуществления внезапного поворота и в других сомалийских рассказах, ср.:

*Один человек приютил мальчика, но не кормил его. Пришла гиена, схватила мальчика в зубы и понесла прочь. Хозяин догнал ее, ударил ее палкой, спас мальчика и говорит ему: «Пусть я не кормил тебя, но разве теперь я не поступил с тобой хорошо?» — «Нет, — отвечает мальчик, — ты просто не можешь видеть, как что-нибудь перепадает в рот другому».*

Сюжетная схема напоминает «Испытание прорицателя». И здесь перемена в поведении (от плохого к хорошему) оказывается в то же время сохранением прежней линии (не давать есть — теперь уже гиене), что выясняется лишь благодаря заключительному *mot*; удачно, что эти слова отданы мальчику (а не рассказчику, хозяину или гиене), поскольку в его устах это неожиданное наблюдение звучит как естественное проявление комплекса «некормленности», то есть основной темы рассказа. Однако в «Испытании прорицателя» заключительная реплика поворачивает дело не в пользу одной из двух уже известных альтернатив (прорицатель и хо-

зьяин — плохи или хороши?), а полностью меняет взгляд на вещи, как бы говоря: «И вообще не в этом дело. Мир устроен так, что это одно и то же». Органичность такого решения для рассказа на тему о смысле жизни очевидна.

<sup>17</sup> Неожданная параллель в рамках современной европейской поэтической культуры — идея, предложенная В. Хлебниковым Д. Петровскому при организации выступления футуристов в Астрахани: «Сюда приехал цирк. Вы хорошо ездите верхом, можно заработать. Вы будете читать стихи с коня... Конь и книга» (*Петровский 1923*, с. 156–157).

### Поэтика Эйзенштейна: диалогическая или тоталитарная?

Первая публикация по-английски: Wiener Slawistischer Almanach. 1992. Sonderband 31 (Psychopoetik. Beiträge zur Tagung «Psychologie und Literatur») / Ed. by A. Hansen-Loeve; а также в сборнике: Laboratory of Dreams: The Russian Avant-Garde and Cultural Experiment / Ed. by John E. Bowlt and Olga Matich. Stanford UP, 1996; по-русски: Киноведческие записки. 1992. № 16, а также во втором издании книги «Блуждающие сны» (1994).

<sup>1</sup> См. также: *Жолковский 1984а*, с. 35–52. Доклад на эту тему был впервые прочитан на юбилейном заседании, посвященном Эйзенштейну, в Вычислительном центре АН СССР в 1962 г.

<sup>2</sup> Эта модель была не столько «порождающей» в смысле Хомского, сколько «синтезирующей» (*Иванов 1976*, с. 200); позднее мы стали называть ее «поэтикой выразительности» или моделью «Тема — Текст» (*Жолковский 1984а*; *Щеглов, Жолковский 1987*); о моем теперешнем взгляде на структурализм и генеративизм см.: *Жолковский 1991а*.

<sup>3</sup> При этом competence противопоставлялось performance, то есть тем процедурам, с помощью которых создатель (получатель) реально порождает (воспринимает) текст.

<sup>4</sup> Старый швейцар Зимнего дворца говорил Шкловскому, что «в первый раз ваши наделали меньше шуму» (*Шкловский 1965*, с. 141). Штурм Зимнего из «Октября» был не только канонизирован и многократно повторен в советском кино, но даже использовался в качестве «сюжета» в официальной «хронике».

<sup>5</sup> Апология «Ивана Грозного» со стороны его либеральных поклонников обычно основывалась на «чисто эстетическом» пренебрежении к «содержанию» и панегириках «форме». Саркастическое изображение подобной полемики находим в «Одном дне Ивана Денисовича» Солженицына: «Нет, батенька, — мягко этак, попуская, говорит Цезарь, — ..., Иоанн Грозный — разве это не гениально? Пляска опричников с личиной! Сцена в соборе!» — «Кривлянье! — ...сердится X-123. — Так много искусства, что уже и не искусство!.. И потом же гнуснейшая политическая идея — оправдание единоличной тирании...» — «Но какую трактовку пропустили бы

иначе?..» — «Ах, пропустили бы?! Так не говорите, что гений! Скажите, что подхалим, заказ собачий выполнял...» — «Но, слушайте, искусство — это не *что*, а *как*...» — «Нет уж, к чертовой матери ваше „как“, если оно добрых чувств во мне не пробудит!» (*Солженицын 1970*, с. 97–98).

Защитный «формализм» Цезаря Марковича есть, по сути дела, не что иное, как эзоповское проявление инакомыслия в условиях тотального запрета на отклонения в «содержании». В этом смысле он резко отличен от исторически реального формализма, который, будучи теоретическим аналогом футуризма и революции, был как стилистически, так и идеологически достаточно агрессивен.

<sup>6</sup> О сходствах и расхождениях Эйзенштейна с Бахтиным см.: *Иванов 1976*, с. 126, 209.

<sup>7</sup> Об 'отказе' как приеме выразительности см.: *Щеглов, Жолковский 1987*, с. 123–144 et passim.

<sup>8</sup> Насилие, война и оружие были постоянными метафорами искусства для Бабеля, Маяковского и других авангардистов; об эстетике насилия у Маяковского см. в статье о нем в наст. изд.

<sup>9</sup> В подобных случаях поэтика выразительности четко отделяет 'перевоплощение' темы от 'извлечения' ее из оригинала в ходе чтения/анализа; что же касается тематических изменений, происходящих в промежулке (между 'извлечением' и 'перевоплощением'), то они попросту отбрасываются как не имеющие отношения к 'искусству как таковому'. Искусство вольно избирать любые темы, но поэтика выразительности интересуется только техникой их воплощения.

Аналогичные преобразования исходного материала могут происходить и в процессе вывода его из 'темы', то есть из формулировки, предварительно извлеченной из этого текста — будь то с практической целью перевода на язык другого искусства (как в случае с повестью Некрасова) или с чисто теоретической целью порождающего анализа. Режиссерские уроки Эйзенштейна богаты соображениями о 'необходимости' воплотить ту или иную тему определенным образом, диктуемым согласием/несогласием с существующими идеологиями и стилистическими (например, задачей диссимиляции от Толстого). Но модель 'Тема — Текст' принципиально игнорирует такие кольца обратной связи, относя их к зигзагам реального творческого процесса: если при выводе каким-то образом возникают новые смысловые элементы, то они должны быть включены в исходную формулировку темы и таким образом устранены из вывода, который обязан оставаться сугубо риторическим, то есть безразличным к теме.

<sup>10</sup> Ссылаясь на театр кабуки, Клейста, Макса Рейнхардта, Гордона Крэга и мейерхольдовскую биомеханику, Эйзенштейн превозносит марионетку как идеальную модель движения, контролируемого из центра и потому совершенного; согласно Клейсту, «марионетки — полубоги» (*Иванов 1976*, с. 63–64; *Эйзенштейн 1964–1971*, т. 5, с. 310). Ср. также замечание К. Томпсон о «тотальном» (а следовательно, потенциально тотали-

тарном) экспрессионистском монтаже, проецирующем героя (Ивана) на все его окружение (Томпсон К. 1981, с. 175–178).

<sup>11</sup> В. Иванов отмечает, что взгляд Юнга на архетипы был отличен: их тематический потенциал представлялся ему нейтральным, а примененные — поливалентным (Иванов 1976, с. 72).

<sup>12</sup> Эйзенштейна занимала также идея «десекуализации» реконструируемых им архетипов (там же, с. 97 и след.).

<sup>13</sup> См.: там же, с. 181, со ссылкой на Шкловского.

<sup>14</sup> Двусмысленность такого рода восходит в русской традиции по крайней мере к Гоголю; см. примеч. 29 к статье «Зеркало и зазеркалье» в наст. изд.

<sup>15</sup> Приняв объявленную тему за очевидную данность, Томпсон, как добросовестный исследователь, вынуждена была вынести за рамки собственно анализа множество элементов, не укладывающихся в эту тему, и сгруппировать их под рубриками «disjunction» и «excess» (Томпсон К. 1981, с. 261–302). Таково прямое следствие ее допущения, что важнейшей семьи характера Ивана и всего сюжета ('вера/недоверие', 'дружба/одиночество' и т. п.) служат всего лишь «задержками» (там же, с. 73, 78 и след.) по отношению к «основному тематическому ходу фильма», а не полноправными мотивами, вызывающими о переформулировке темы.

<sup>16</sup> См.: Иванов 1976, с. 104–105; Иванов отмечает также выявленные Бахтиным карнавальные аспекты опричнины (там же, с. 115).

<sup>17</sup> По сути дела, весь фильм представляет собой серию театрализованных псевдоотречений Ивана (ср. его болезнь, отъезд в Александрову слободу и т. п.). В эпизоде подмены Ивана Владимиром Эйзенштейн опирался на исторический факт временной замены Ивана на троне татарским ханом Бекбулатовым (Иванов 1976, с. 108).

<sup>18</sup> Л. Козлов назвал эту сцену «карнавалом в царской режиссуре» (Козлов 1968, с. 82). В примечании он пишет: «Как Иван Васильевич дал посидеть в царском кресле Владимиру, так и Эйзенштейн дал Ивану Васильевичу побыть на пиру в роли режиссера». Козлов рассматривает и ряд других сходств между теорией и практикой Эйзенштейна (там же, с. 70).

<sup>19</sup> См.: Иванов 1976, с. 95, 107; ср. также: Томпсон К. 1981, с. 188 — о мотиве Ионы и кита во фресках, образующих фон финала фильма.

<sup>20</sup> См.: Иванов 1976, с. 93 и след. — о пучке мотивов 'материнское лоно, Минотавр, Иона во чреве кита, детективные сюжеты Э. По' и его возможных связях с детскими травмами Эйзенштейна.

<sup>21</sup> Об этих фиксациях Эйзенштейна см.: там же, с. 93–94, 105–107; о двусмысленности мотива 'охоты на бобра' в «Иване Грозном» см.: Томпсон К. 1981, с. 90, со ссылкой на: Удар 1970, с. 16.

<sup>22</sup> О соправителях (tanists), чередовавшихся на троне в Древней Греции, и их умерщвлении в конце отпущенного каждому срока как об одном из истоков карнавала см.: Грейвз 1983, т. 1, с. 85 и след. Кстати, как карнавальный двойник Ивана, Владимир связан также с глубоко личной и болезненной для Эйзенштейна темой 'ненависти к матери': в лице Владими-

ра Иван/Эйзенштейн убивает не только соперника, но и свое alter ego — жалкого маменькина сыночка (и гомосексуалиста); соответственно, в Ефросинье он убивает саму доминирующую/кастрирующую мать (ср.: *Ситон 1960 [1952]*, с. 436–437). Болезненные взаимоотношения с матерью, тянувшиеся на протяжении всей жизни Эйзенштейна, хорошо видны из его автобиографии и биографий (*Барна 1973 [1966]* и *Ситон 1960 [1952]*).

О глубинном родстве бахтинской модели полифонии и карнавала с эпохой сталинизма, в частности в плане выдачи «аполлонического порядка» за «дионисийскую спонтанность», — в противовес принятой интерпретации Бахтина как плюралиста-либерала и скрытого антисталиниста, см. краткую, но богатую идеями работу: *Гройс 1989*.

<sup>23</sup> Между прочим, реальный Иван IV и был своего рода «художником» — мастером эпистолярного жанра и композитором, не говоря о его политическом актерстве. Завороженность Эйзенштейна фигурами сильных властителей несомненна; таковы Александр Невский, Иван Грозный, Тамерлан, Наполеон, «Его Черное Величество/Черный Наполеон» — Туссен Лувергюр, Вотан и другие герои его работ и замыслов.

<sup>24</sup> Мэри Ситон отмечает, что «в течение пяти лет Эйзенштейн проецировал свою внутреннюю борьбу на Ивана... субъективно проводя параллель между ним и собой» (*Ситон 1960 [1952]*, с. 413). Барна цитирует неопубликованные высказывания Эйзенштейна, в которых детское и взрослое «я» Ивана прямо связываются с его собственными, а «Иван Грозный» осмыслен как некая апология самого автора (*Барна 1973 [1966]*, с. 240, см. также: *Киндер 1986*, с. 45).

Кстати, о «шкуре». Эйзенштейн признавался, что «никогда не мог обойтись без своей ночной рубашки — она его успокаивала» (*Ситон 1960 [1952]*, с. 296). Это проливает дополнительный свет на личную подоплеку сцены унижения больного Ивана перед боярами, в которой одетый в ночную рубашку взрослый царь выглядит по-детски незащитным. Ср. признание самого Эйзенштейна: «Казанский победитель тотчас же после максимального взлета славы... низвергается к золотым подолом парчовых боярских шуб, в слезах умоляя каменную когорту бояр... В... собственной моей истории нередко шел и я сам на эти подвиги самоуничтожения... и тоже... безуспешно. Впрочем, потом... и мне иногда, как Грозному, удавалось рубать головы, торчащие из шуб; у гордых золоченых подолов мы вместе с Грозным царем катались, принимая унижение во имя самых страстных наших устремлений. С моей стороны, рубка была, конечно, метафорической. И чаще... я сносил ударом не столько [чужую] голову, сколько свою собственную» (*Эйзенштейн 1964–1971*, т. 1, с. 500–501).

<sup>25</sup> Кстати, убийство Кирова — поразительный аналог, если не прототип, убийства Владимира.

<sup>26</sup> Вспомним заглавную тему «Театрального романа» Булгакова, а также театрализованных демонов из «Мастера и Маргариты», под водительством самого Сатаны производящих карнавальное опустошение в Москве 1930-х гг. Их спектакли сходны, соревнуются и временами сливаются

с операциями «соответствующих органов»; сродство их вождя и режиссера Воланда со Сталиным уже отмечалось. Театральная метафора играет заметную роль и в созданном примерно в те же годы «Докторе Живаго», однако Пастернаку (и его герою) было чуждо позирование со сцены, столь характерное для Маяковского, и потому живаговская точка зрения, принятая в романе, — это позиция зрителя, даже вуайера, но никак не актера и тем более режиссера (*Матчи 1990*).

<sup>27</sup> Жалобы актеров на то, что режиссер манипулирует ими как марионетками (ср. примеч. 10), подчеркивают деспотические черты авангарда; ср. также замечание, брошенное Эйзенштейном в ходе работы над учебной мизансценой: «Никогда не облегчайте себе последующего решения ослаблением начального... Доводите каждый раз свое решение до самого высокого градуса, если этого требует содержание ситуации. Отдача оружия способствует усилению ощущения жути? Делайте это» (*Нижний 1958*, с. 65). По крайней мере в искусстве цель оправдывает средства.

<sup>28</sup> «В какой-то день маменька, как сейчас помню, в чудесной клетчатой шелковой красной с зеленым блузке истерически бежала через квартиру с тем, чтобы броситься в пролет лестницы. Помню, как ее, бившуюся в истерике, папенька нес обратно» (*Эйзенштейн 1964–1971*, т. 1, с. 235–236).

<sup>29</sup> Ср. роль, которую в семейной жизни Пушкина и в разработке мотива ‘статуи’ в его творчестве играла скульптура Екатерины II, принадлежавшая Гончаровым (*Якобсон 1987 [1937]*).

<sup>30</sup> «Эта сцена клеймения до сих пор стоит неизгладимо в памяти. В детстве она меня мучала кошмарами... То я видел себя сержантом, то кузнецом. Хватался за собственное плечо. Иногда оно мне казалось собственным, иногда чужим. И становилось неясным, кто же кого клеймит» (*Эйзенштейн 1964–1971*, т. 1, с. 250).

<sup>31</sup> Теме ‘власти’ посвящен также анализ Эйзенштейном серовского портрета Ермоловой (*там же*, т. 2, с. 376–382). Преклонение перед властью было характерной чертой времени. Так, Пастернак был зачарован «пластическим господством» над ним как поэтом мира в целом, общественно-го строя и — какое-то время — личности Сталина; ср. также его соображения о ‘силе’ как главной теме «Фауста» (*Пастернак 1990а*, с. 340–341).

<sup>32</sup> См.: *Аганов 1974*; созданный там портрет Эйзенштейна отчасти напоминает Воланда и, возможно, был создан под ретроспективным влиянием Булгакова (ср. примеч. 26).

<sup>33</sup> Еще один тематический комплекс, связывающий Эйзенштейна, Ивана и Сталина, определяется центральной для фильма и крайне двусмысленной проблематикой ‘легитимации’ (*Удар 1970*, с. 21–22). Правители, особенно тираны/революционеры, нуждаются в политическом признании; художники жаждут аплодисментов публики и одобрения критики; брошенные дети ищут символических родителей и иногда восполняют их нехватку, сами разыгрывая их для себя. В этой связи аналогии между детством Сталина и Эйзенштейна напрашиваются со всей настоятельностью.

<sup>34</sup> Аналогичному пересмотру подлежит, по-видимому, и модель 'Тема — Текст'.

<sup>35</sup> «1920-е годы в русской культуре — это... культурная революция, новый класс, ощутивший себя носителем культуры... „Мы наш, мы новый мир построим“... без оглядки на прошлые пробы; это Маяковский, Мейерхольд, Эйзенштейн и Марр... Отсюда главное у Бахтина: пафос экспроприации чужого слова... [и] пафос диалога, то есть активного отношения к наследству. Вещи ценны не сами по себе, а тем использованием, которое из них... может быть сделано... Вступая в диалог с вещью, читатель может или подстраиваться к ее контексту, или встраивать ее в свой контекст (диалог — это борьба: кто поддастся?). Первое... хлопотливо, да и вряд ли нужно. Второе... гораздо естественнее... брать из старого мира для постройки нового только то, что ты сам считаешь нужным, а остальное с пренебрежением отбрасывать... [Бахтин] принимает только две вещи: во-первых, карнавальную традицию и Рабле, во-вторых, Достоевского — иными словами, или комический хаос, или трагическую разногласицу... потому что всякая стройно слаженная словесная структура прошлой культуры вызывает у нового читателя опасение: а вдруг не я ее, а она меня подчинит себе? Отсюда... противопоставление „романа“ и „поэзии“, резкая вражда к поэзии... Бахтин — это бунт самоутверждающегося читателя против навязанных ему пиететов» (*Гаспаров М. 1979*, с. 11–14).

### «Кто организовал вставание?»

(К атрибуции одной знаменитой реплики)

Первая публикация: Знамя. 2015. № 10.

<sup>1</sup> Правда, в одном из пересказов есть и напрашивающаяся отсылка «наверх», достаточно, впрочем, неопределенная:

«Как рассказывал Анне Ахматовой один осведомленный литчиновник, когда Сталину доложили о триумфе поэта в Колонном зале, он спросил: „Кто организовал вставание?“» (*Лосиевский 1996*, с. 136).

<sup>2</sup> Ср.:

— «Других писателей у меня для вас нет, работайте с этими» (А. А. Фадееву или Д. И. Поликарпову).

— «Что будем делать [с маршалом Рокоссовским, на которого доносят, что он завел любовницу — знаменитую актрису Валентину Серову]? Завидовать будем».

— «Эту книжку [«С тобой и без тебя» Конст. Симонова] достаточно было бы издать тиражом в два экземпляра — один для нее [той же Валентины Серовой], один для него» (А. А. Жданову).

<sup>3</sup> Впрочем, предлагалось и осмысление вставания как реально организованного:

«Любопытен известный эпизод со „вставанием“ и с апокрифическим вопросом Сталина: „Кто организовал вставание?“ Иосиф Виссарионович

со своей дьявольской пронизательностью, вероятно, и здесь оказался прав: вставание, скорее всего, было организовано. Технику „организации“ легко можно себе представить: „коллективная Лидия Корнеевна“ кому надо позвонила, кто-то прошелся по рядам, кто-то молча подал пример, одним из первых поднявшись со стула, — а разработано все это было, вероятно, самой Анной Андреевной, исподволь внушившей мысль о желательности вставания конфидентам и confidentкам. Мастерский ход, который игрок гроссмейстерского класса Сталин сразу же разгадал. И ответил памятным, слишком памятным контрударом» (*Топоров 1998*).

<sup>4</sup> «[О]казалось, что „Гамлета“ Ахматова знает блестяще, хотя ее любимая трагедия — „Макбет“» (*Рецентер 2005*, <http://www.litmir.me/bg/?b=136502&p=77>).

<sup>5</sup> *Чуковская 1997*, с. 57.

<sup>6</sup> См.: *Ахматова 2004*, с. 261–265, 639.

<sup>7</sup> См., например: *Гозенгуд 1990*, *Рецентер 2005*, *Коваленко 1998*, *Муравьев 2000*; см. также: *Ахматова 1996*, с. 112, 155, 230, 232, 298, 667.

<sup>8</sup> См.: *Шекспир 1960*, с. 68.

<sup>9</sup> Олеше, кстати, принадлежит и воспоминание (цитируемое в: *Тименчик 1989*, с. 18) о его встрече с Ахматовой в начале 1934 г. и ее рассказе про работу над переводом «Макбета» (*Олеша 1999*, с. 125–126).

<sup>10</sup> Цит. по: *Шекспир 1950*.

### Введение (ко 2-му изданию)

<sup>1</sup> См., впрочем, статью «Замятин, Оруэлл и Хворобьев: о снах нового типа» (*Жолковский 1994*, с. 166–191; *Жолковский 2014*, с. 369–385).

<sup>2</sup> О русских подтекстах этой экзотической строчки (из Лермонтова и Блока) см.: *Ронен 1973*.

<sup>3</sup> Это представление, соответствующее введенному Остином (см.: *Остин 1975*) различению констативных и перформативных актов речи, восходит к теориям Бахтина, Эйзенштейна, К. Берка, «новых критиков» и, шире, к культурно-активистским установкам Ницше, русских символистов и футуристов, а также идеологов соцреализма.

<sup>4</sup> См.: *Жолковский 1989а*.



## Литература

*Аганов 1974* — *Аганов Б.* Резидент дьявола // Эйзенштейн в воспоминаниях современников / Под ред. Р. Н. Юренева. М.: Искусство, 1974. С. 388–397.

*Айзенберг 1986* — *Isenberg Ch.* Substantial Proofs of Being: Osip Mandelstam's Literary Prose. Columbus: Slavica, 1986.

*Альфонсов 1990* — *Альфонсов В.* Поэзия Бориса Пастернака. Л.: Сов. пис., 1990.

*Андерсен 2007* — *Андерсен В. В.* Абельяр в «Божественной комедии»? // Итальянский сборник / Сост. Т. В. Сониной. Вып. 10. СПб.: Акционер и К°, 2007. С. 31–37.

*Анджеевский, Галаал [S.a.]* — *Andrzejewski B. W., Galaal M.* Somali Poetic Combat. Michigan, [S.a.].

*Анджеевский, Льюис 1964* — *Andrzejewski B. W., Lewis I. M.* Somali Poetry. Oxford, 1964.

*Андреев 2008 [1997]* — *Андреев М. Л.* Поэт и поэтика в «Божественной комедии» // Андреев М. Л. Литература Италии: Темы и персонажи. М.: РГГУ, 2008. С. 22–30.

*Анненков 1983* — П. В. Анненков. Литературные воспоминания / Под ред. и с ком. Ю. В. Манна. М.: Худ. лит., 1983.

*Аполлодор 1989* — *Apollodorus.* The Library. 2 vls. / Transl. by Sir J. G. Frazer. Cambridge (Mass.): Harvard UP, 1989.

*Арендт 1996 [1951]* — *Арендт Х.* Истоки тоталитаризма. М.: ЦентрКом, 1996.

*Афанасьев 1985* — Народные русские сказки А. Н. Афанасьева: В 3 т. Т. 3. М.: Наука, 1985. (Лит. памятники).

*Ахматова 1989* — Отрывок из перевода «Макбета» / Публ. и подг. Н. Г. Князевой; предисл. Р. Тименчика // Литературное обозрение. 1989. № 5. С. 18–21.

*Ахматова 1996* — Записные книжки. 1958–1966 / Сост. и подг. К. Суворовой. М.; Torino: Einaudi, 1996.

*Ахматова 1998* — *Ахматова А.* Собр. соч.: В 6 т. Т. 3: Поэмы. Pro domo sua. Театр / Сост. С. А. Коваленко. М.: Эллис Лак, 1998.

*Ахматова 2004* — Собр. соч.: В 6 т. Т. 7 / Сост. Н. В. Королевой. М.: Эллис Лак, 2004.

*Бабель 2014.* — *Бабель И. Э.* Рассказы / Сост. и ком. Е. И. Погорельской. СПб.: Вита Нова, 2014.

*Баевский 1980* — *Баевский В. С.* Миф в поэтическом сознании и лирике Пастернака (Опыт прочтения) // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1980. № 39 (2). С. 116–127.

*Балухатый 1990 [1959] — Балухатый С. Д.* Ранний Чехов // Балухатый С. Д. Вопросы поэтики: Сб. статей. Л., 1990.

*Баран 1985 — Baran H.* Xlebnikov's Poetic Logic and Poetic Illogic // Velimir Chlebnikov. A Stockholm Symposium / Ed. by N. A. Nilsson. Stockholm: Almqvist & Wicksell, 1985. P. 7–25.

*Барна 1973 [1966] — Barna Y.* Eisenstein. Bloomington, Indiana UP, 1973.

*Барнс 1990a — Barnes Ch.* Boris Pasternak: A Literary Biography. Vol. 1 (1890–1928). Cambridge UP, 1990.

*Барнс 1990b — Барнс К.* Пастернак и Мария Стюарт: Доклад на международном пастернаковском симпозиуме в Стенфорде. Октябрь 1990 г.

*Барт 1957 — Barthes R.* Mythologies. Paris: Seuil, 1957.

*Барт 1964 — Barthes R.* Rhetorique de l'image // Communications. 1964. № 4. P. 40–51.

*Барт 1974 — Barthes R.* S/Z: An Essay. New York: Hill and Wang, 1974.

*Бахтин 1963 — Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. М.: Искусство, 1963.

*Бегак, Кравицов, Морозов 1980 [1930] — Бегак Б., Кравицов Н., Морозов А.* Русская литературная пародия. Ann Arbor: Ardis, 1980 (репринт).

*Бейбел-Браун 1978 — Babel Brown N.* Hugo and Dostoevsky. Ann Arbor: Ardis, 1978.

*Белинков 1976 — Белинков А.* Сдача и гибель советского интеллигента: Юрий Олеша. Мадрид, 1976.

*Белинский 1954 — Белинский В. Г.* Полн. собр. соч.: В 18 т. Т. 4. М.: АН СССР, 1954.

*Белозерская-Булгакова 1979 — Белозерская-Булгакова Л. Е.* О, мед воспоминаний. Ann Arbor: Ardis, 1979.

*Белый 1934 — Белый А.* Мастерство Гоголя: Исследование. М.: ГИХЛ, 1934.

*Берковский 1930 — Берковский Н.* О прозе Манделштама // Берковский Н. Текущая литература. М.: Федерация, 1930. С. 155–181.

*Берковский 1969 [1966] — 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 2000 [1930] — Бицилли П. М.* Чехов // Бицилли П. М. Трагедия русской культуры: Исследования, статьи, рецензии. М.: Русский путь, 2000. С. 412–417.

*Блум 1975 — Bloom H.* A Map of Misreading. Oxford UP, 1975.

*Блум 1970 — Блум А.* «Грамматика любви» // Наука и жизнь. 1970. № 9. С. 60–63.

*Богоявленская 1981 — Bogojavlensky M.* On the Development of Gogol's Religious Thought: A Dissertation (на рус. яз.). Ann Arbor: University Microfilms International, 1981.

*Божур 1970 — Beaujour E. K.* The Invisible Land: A Study in the Artistic Imagination of Iurii Olesha. New York: Columbia UP, 1970.

*Бочаров 1974 — Бочаров С. Г.* Поэтика Пушкина: Очерки. М.: Наука, 1974.

*Бочаров 1985 — Бочаров С. Г.* Переход от Гоголя к Достоевскому // Бочаров С. Г. О художественных мирах. М.: Сов. Россия, 1985. С. 161–209.

*Браун К. 1965 — Brown C.* The Prose of Mandelstam // The Prose of Osip Mandelstam / Transl. by Clarence Brown. Princeton UP, 1965. P. 3–65.

*Браун Э. 1973* — *Brown E. J. Mayakovsky: A Poet in the Revolution.* Princeton UP, 1973.

*Брюсов 2010* — *Брюсов В. Я.* Герои д'Аннунцио в истории // Д'Аннунцио Г. Собр. соч.: В 6 т. Т. 3. М.: Книжный Клуб Книговек, 2010.

*Бунин 1967* — *Бунин И. А.* Собр. соч.: В 9 т. Т. 9. М.: Худ. лит., 1967.

*Бунин 1993–2000* — *Бунин И. А.* Собр. соч.: В 8 т. / Сост. и ком. А. К. Бабореко. М.: Моск. рабочий, 1993–2000.

*Бэррэтт 1981* — *Barratt A. Yurii Olesha's «Envy».* University of Birmingham, 1981 (Birmingham Slavonic Monographs, 12).

*Вайскопф 2000* — *Вайскопф М.* Писатель Сталин. М.: НЛО, 2000.

*Вересаев 1933* — *Вересаев В. В.* Гоголь в жизни. М.; Л.: Academia, 1933.

*Вестстейн 1986* — *Weststeijn W.* The Role of the 'I' in Chlebnikov's Poetry (On the Typology of the Lyrical Subject) // Velimir Chlebnikov: Myth and Reality: 1885–1985 / Ed. by W. Weststeijn. Amsterdam: Rodopi, 1986. P. 217–242.

*Викери 1972* — *Vickery W.* «Ja vas ljubil...»: A Literary Source // International Journal of Slavic Linguistics and Poetics. 1972. N 15. P. 160–167.

*Виноградов 1976* — *Виноградов В. В.* Поэтика русской литературы: Избранные труды. М.: Наука, 1976.

*Врун 1986* — *Vroon R.* Metabiosis, Mirror Images and Imaginary Numbers: Velimir Chlebnikov and his Doubles // Velimir Chlebnikov: Myth and Reality: 1885–1985 / Ed. by W. Weststeijn. Amsterdam: Rodopi, 1986. P. 243–290.

*Вудвард 1980* — *Woodward J. B.* Ivan Bunin: A Study of His Fiction. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1980.

*Выготский 1965* — *Выготский Л. С.* Психология искусства. М.: Искусство, 1965.

*Галаал, Анджеевский 1956* — *Galaal M., Andrzejewski B. W.* Hikmad Soomaali. London, 1956.

*Гаррард 1982* — *Garrard J.* Mikhail Lermontov. Boston: Twayne, 1982.

*Гаспаров Б. 1990* — *Гаспаров Б. М.* Об одном ритмико-музыкальном мотиве в прозе Пастернака (История одной триоли): Доклад на международном пастернаковском симпозиуме в Оксфорде. Июль 1990 г.

*Гаспаров М. 1979* — *Гаспаров М. Л.* М. М. Бахтин в русской культуре XX в. // Вторичные моделирующие системы. Тарту: ТГУ, 1979. С. 11–14.

*Гаспаров М. 1984* — *Гаспаров М. Л.* Очерк истории русского стиха: Метрика. Ритмика. Рифма. Строрифика. М.: Наука, 1984.

*Гауф 1958* — *Гауф В.* Сказки. Чита, 1958.

*Гершензон 1919* — *Гершензон М. О.* «Станционный смотритель» // Гершензон М. О. Мудрость Пушкина. М.: Книгоиздательство писателей, 1919. С. 122–127.

*Гинзбург 1989* — *Гинзбург Л. Я.* Человек за письменным столом. Л.: Сов. пис., 1989.

*Гиппиус 1924* — *Гиппиус В. В.* Гоголь. Л.: Мысль, 1924.

*Глен 1991* — *Глен Н.* Вокруг старых записей // Воспоминания об Анне Ахматовой / Сост. В. Я. Виленкин и В. А. Черных. М.: Сов. пис., 1991. С. 627–639.

*Гоголь 1976–1978* — *Гоголь Н. В.* Собр. соч.: В 7 т. М.: Худ. лит., 1977.

*Гоголь в воспоминаниях 1952* — Гоголь в воспоминаниях современников. М.: Гослитиздат, 1952.

*Гозентуд 1990* — *Gozentud A.* Неувядшие листья // Об Анне Ахматовой. Стихи, эссе, воспоминания, письма / Сост. М. Кралин. Л.: Лениздат, 1990. С. 311–327.

*Голомиток 1994 [1990]* — *Голомиток И.* Тоталитарное искусство. М.: Галарт, 1994.

*Грейвз 1983* — *Graves R.* The Greek Myths. 2 vls. Harmondsworth: Penguin, 1983.

*Григорьев 1983* — *Григорьев В. П.* Грамматика идиостилия. М.: Наука, 1983.

*Гройс 1987* — *Groys B.* Сталинизм как эстетический феномен // Синтаксис. 1987. № 17. С. 98–110.

*Гройс 1988* — *Groys B.* Gesamtkunstwerk Stalin: Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion. München: Carl Hanser Verlag, 1988.

*Гройс 1989* — *Groys B.* Между Дионисом и Сталиным // Синтаксис. 1989. № 25. С. 92–97.

*Гроссман 2000 [1914]* — *Гроссман Л. П.* Натурализм Чехова // Гроссман Л. П. Цех пера. Эссеистика. М.: Аграф, 2000. С. 181–210.

*Даль 1978 [1863]* — *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. Т. 1. М.: Русский язык, 1978.

*Данте 1961* — *Данте Алигьери.* Божественная комедия / Пер. с ит. М. Лозинского. М., 1961.

*Данте 1970* — *Dante Alighieri.* The Divine Comedy. Inferno. 2 / Com. by Charles Singleton. Princeton: Princeton UP, 1970.

*Данэм 1976* — *Dunham V.* In Stalin's Time: Middle-Class Values in Soviet Fiction. Cambridge UP, 1976.

*Дебрецени 1966* — *Debreczeny P.* Nikolay Gogol and His Contemporary Critics // Transactions of the American Philosophical Society (Philadelphia). Vol. 56. 1966. № 3. P. 5–68.

*Дебрецени 1985* — *Debreczeny P.* Pushkin and Gogol: A Reassessment: Доклад на IV пушкинском симпозиуме в Нью-Йоркском университете. Ноябрь 1985 г.

*Джонсон ред. 1987* — *Canadian-American Slavic Studies.* [1987]. Vol. 21. № 3–4 / Ed. by D. Barton Johnson. [Специальный выпуск, посвященный Саше Соколову.]

*Долинин 2006* — *Долинин А. А.* Аллюзии в цикле Пастернака «Разрыв» // Eternity's Hostage. Selected Papers from the Stanford International Conference on Boris Pasternak, May, 2004 / Ed. L. Fleishman. Stanford UP, 2006. Pt. 1. P. 155–173.

*Дронке 1975* — *Dronke P.* Francesca and Heloise // Comparative Literature. 1975. Vol. 27 (2). P. 113–135.

*Дуганов 1976* — *Дуганов Р. В.* Проблема эпического в эстетике и поэтике Хлебникова // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1976. № 5. С. 426–439.

*Душечкина, Баран 1993* — *Душечкина Е., Баран Х.* «Настали вечера народного веселья...» // Чудо рождественской ночи: Святочные рассказы / Сост. Е. Душечкиной и Х. Барана. СПб.: Худ. лит., 1993. С. 5–32.

*Жданов 1978 [1946]* — Доклад т. Жданова о журналах «Звезда» и «Ленинград». Bilingual edition. Royal Oak (Mich.); Strathcona, 1978.

*Женетт 1966* — Genette G. *Complexe de Narcisse* // Genette G. *Figures*. I. Paris: Seuil, 1966. P. 21–28.

*Женетт 1970* — Genette G. *Time and Narrative in «A la recherche du temps perdu»* // *Aspects of Narrative* / Ed. by J. Hillis Miller. New York: Columbia UP, 1970. P. 93–118.

*Жирар 1965* — Girard R. *Deceit, Desire and the Novel* / Transl. Yvonne Freccero. Baltimore; London: The Johns Hopkins UP, 1965.

*Жирар 1972* — Girard R. *La violence et le sacré*. Paris: Bernard Grasset, 1972.

*Жолковский 1962* — Жолковский А. К. *Об усилении* // Структурно-типологические исследования. М.: АН СССР, 1962.

*Жолковский 1967* — Zolkovskiy A. *La poetica generativa di Eizenstejn* // *Cinema e Film*. 1967. № 3.

*Жолковский 1970 [1962]* — Жолковский А. К. *Порождающая поэтика в работах С. М. Эйзенштейна* // *Sign, Language, Culture* / Ed. by A. J. Greimas et al. The Hague: Mouton, 1970. P. 451–468.

*Жолковский 1971* — Жолковский А. К. *Синтаксис сомали. Глубинные и поверхностные структуры*. М.: Наука, 1971.

*Жолковский 1976* — Жолковский А. К. *Заметки о тексте, подтексте и цитации у Пастернака* // *Boris Pasternak: Essays* / Ed. by N. A. Nilsson. Stockholm: Almqvist & Wicksell, 1976. P. 67–84.

*Жолковский 1977* — Жолковский А. К. *Разбор стихотворения Пушкина «Я вас любил...»* // *Известия АН СССР. Серия литературы и языка*. 1977. № 36 (3). С. 252–263.

*Жолковский 1978* — Жолковский А. К. *Место окна в поэтическом мире Пастернака* // *Russian Literature*. 1978. № 6 (1). P. 1–38.

*Жолковский 1979a* — Жолковский А. К. *Материалы к описанию поэтического мира Пушкина* // *Russian Romanticism: Studies in the Poetic Codes* / Ed. by N. A. Nilsson. Stockholm: Almqvist & Wicksell, 1979. P. 45–93.

*Жолковский 1979б* — Жолковский А. К. *Инварианты Пушкина* // *Труды по знаковым системам*. 1979. Вып. 11. Тарту: ТГУ. С. 3–25.

*Жолковский 1979в* — Жолковский А. К. *О подготовке рифмы: ПРЕДВЕСТИЯ и ОТКАЗЫ в рифмовке* // *Wiener Slawistischer Almanach*. 1979. Bd. 4. S. 125–151.

*Жолковский 1979г* — Жолковский А. К. *Инварианты и структура текста: «Я вас любил...» Пушкина* // *Russian Literature*. 1979. № 7. P. 1–25.

*Жолковский 1980* — Жолковский А. К. *Инварианты и структура поэтического текста: Пастернак* // *Жолковский, Шеглов 1980*, с. 205–244.

*Жолковский 1984a* — Жолковский А. *Themes and Texts: Toward a Poetics of Expressiveness*. Ithaca: Cornell University Press, 1984.

*Жолковский 1984б* — Zholkovskiy A. *The Sinister in the Poetic World of Pasternak* // *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*. 1984. N 29. P. 109–131.

*Жолковский 1985a* — Жолковский А. К. *Механизмы второго рождения* // *Синтаксис*. 1985. № 14. С. 77–97. Перепечатано: *Литературное обозрение*. 1990. № 2. С. 35–41.

*Жолковский 1985б* — Zholkovskiy A. *Is Zapisok po Poezii Grammatiki: On Pasternak's Figurative Voices* // *Russian Linguistics*. 1985. N 9. P. 375–386.

*Жолковский 1985в* — *Zholkovsky A.* On the Intertextual Progeny of «Ja vas ljubil...»: Доклад на IV пушкинском симпозиуме в Нью-Йоркском университете. Ноябрь 1985 г.

*Жолковский 1987* — *Жолковский А. К.* Поэту настоящему спасибо // Страна и мир. 1987. № 4 [40]. С. 133–139.

*Жолковский 1988а* — *Жолковский А. К.* «Аристократка» // Синтаксис. 1988. № 23. С. 69–81. Перепечатано: *Жолковский А. К.* НРЗБ: Рассказы. М.: Весы, 1991. С. 40–50.

*Жолковский 1988б* — *Zholkovsky A.* Intertextuality, Its Content and Discontents // *Slavic Review.* 1988. N 47 (4). P. 724–729.

*Жолковский 1989а* — *Жолковский А. К.* «Фро»: пять прочтений // Вопросы литературы. 1989. № 12. С. 23–48.

*Жолковский 1989б* — *Zholkovsky A.* The Beauty Mark and the 'I's of the Beholder // *Russian Literature and Psychoanalysis* / Ed. by D. Rancour-Laferrrière. Amsterdam: John Benjamins, 1989. P. 329–352.

*Жолковский 1990* — *Zholkovsky A.* Bessmertie Na Vremia: Pasternak's Poetry of Time and Tense: Доклад на международном пастернаковском симпозиуме в Оксфорде. Июль 1990 г.

*Жолковский 1991а* — *Жолковский А. К.* Ж/З: Заметки бывшего пред-пост-структуралиста // Литературное обозрение. 1991. № 10. С. 31–35.

*Жолковский 1991б* — *Жолковский А. К.* НРЗБ: Рассказы. М.: Весы, 1991.

*Жолковский 1992а* — *Жолковский А. К.* Биография, структура, цитация: Еще несколько пушкинских подтекстов // Тайны ремесла: Ахматовские чтения. [1989]. Вып. 2 / Под ред. Н. В. Королевой. М.: Наследие, 1992. С. 20–29.

*Жолковский 1992б* — *Жолковский А. К.* Блуждающие сны. Из истории русского модернизма. М.: Сов. пис., 1992.

*Жолковский 1993* — *Zholkovsky A.* Philosophy of Composition (К некоторым аспектам структуры одного литературного текста) // Readings in Russian Modernism. To Honor Vladimir Fedorovich Markov / Eds. R. Vroon, J. Malmstad (UCLA Slavic Studies. New Series. Vol. 1). М.: Nauka, Oriental Literature Publishers, 1993. P. 390–399.

*Жолковский 1994* — *Жолковский А. К.* Блуждающие сны и другие работы. М.: Наука, 1994.

*Жолковский 2005 [1996]* — *Жолковский А.* Анна Ахматова — пятьдесят лет спустя // *Жолковский А. К.* Избранные статьи о русской поэзии. М.: РГГУ, 2005. С. 139–174.

*Жолковский 2006* — *Жолковский А. К.* Полтора рассказа Бабеля: «Гюи де Мопассан» и «Справка/Тонорар». Структура, смысл, фон. М.: Комкнига, 2006.

*Жолковский 2008 [2000]* — *Жолковский А.* Выбранные места из переписки с Хемингуэем // *Жолковский А.* Звезды и немного нервно. М.: Время, 2008. С. 61–65.

*Жолковский 2009* — *Zholkovsky A.* Towards a typology of “debut” narratives: Babel, Nabokov and others // *The Enigma of Isaac Babel* / Ed. G. Freidin. Stanford UP, 2009. P. 149–156.

*Жолковский 2010* — *Жолковский А. К.* Иерунда // *Жолковский А. К.* Осторожно, треножник! М.: Время, 2010. С. 311–316.

*Жолковский 2010 [1998]* — *Жолковский А.* Из истории вчерашнего дня // *Жолковский А.* Осторожно, треножник! М.: Время, 2010. С. 317–343.

*Жолковский 2011* — Жолковский А. К. Фазиль-американец // НЛО. 2011. № 111. С. 260–272.

*Жолковский 2011 [2010]* — Жолковский А. Пантомимы Фазиля Искандера // Жолковский А. Очные ставки с властителем: Статьи о русской литературе. М.: РГГУ, 2011. С. 219–227.

*Жолковский 2013* — Жолковский А. К. Секреты «Этой свиньи Морена» // НЛО. 2013. № 122. С. 179–197.

*Жолковский 2014* — Жолковский А. К. Поэтика за чайным столом и другие разборы. М.: НЛО, 2014.

*Жолковский, Щеглов 1967* — Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Структурная поэтика — порождающая поэтика // Вопросы литературы. 1967. № 1.

*Жолковский, Щеглов 1976* — Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Математика и искусство (поэтика выразительности). М.: Знание, 1976.

*Жолковский, Щеглов 1980* — Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Поэтика выразительности. Вена, 1980 (Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 2).

*Жолковский, Щеглов 1982* — Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Ex ungue leonem: инварианты Толстого и структура его детских рассказов // Russian Literature. 1982. № 11. P. 19–47.

*Жолковский, Щеглов 1986* — Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Мир автора и структура текста: Статьи о русской литературе. Tenaflly, NJ: Hermitage, 1986.

*Жолковский, Щеглов 1996 [1981]* — Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. О приеме выразительности ОТКАЗ // Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Работы по поэтике выразительности. Инварианты — тема — приемы — текст. М.: Прогресс-Универс, 1996. С. 54–76.

*Жолковский, Ямпольский 1994* — Жолковский А. К., Ямпольский М. Б. Бабель/Babel. М.: Carte blanche, 1994.

*Жиолковски 1983* — Ziolkowski Th. Talking Dogs: The Caninization of Literature // Ziolkowski Th. Varieties of Thematic Meaning. Princeton UP, 1983. P. 86–122.

*Зонин 1930* — Зонин А. И. Натуральный человек в творчестве Л. Н. Толстого // Зонин А. И. Образы и действительность. М.: Моск. рабочий, 1930. С. 94–135.

*Зоценко 1928* — Зоценко М. О себе, о критиках и о своей работе // Михаил Зоценко: Статьи и материалы. Л.: Academia, 1928. С. 7–11.

*Зоценко в воспоминаниях 1981* — Михаил Зоценко в воспоминаниях современников. М.: Сов. пис., 1981.

*Иванов 1973* — Иванов Вяч. Вс. Категория ‘видимого’ — ‘невидимого’ в текстах архаических культур // Structure of texts and semiotics of culture / Ed. I. van der Eng and M. Grigar. The Hague; Paris: Mouton, 1973. P. 151–176.

*Иванов 1976* — Иванов Вяч. Вс. Очерки по истории семиотики в СССР. М.: Наука, 1976.

*Иванов 1978* — Иванов Вяч. Вс. Чет и нечет: Асимметрия мозга и знаковых систем. М.: Сов. радио, 1978.

*Иванова 1990* — Иванова Н. Смех против страха, или Фазиль Искандер. М.: Сов. пис., 1990.

*Ингдаль 1984* — Ingdahl K. The Artist and the Creative Act: A Study of Jurij Olesha's Novel «Zavist'». Stockholm: Almqvist & Wicksell, 1984.

*Искандер 2010* — *Искандер Ф.* Золото Вильгельма: Повести, рассказы. М.: ЭКСМО, 2010.

*Каганская 1984* — *Каганская М.* Шутовской хоровод // Синтаксис. 1984. № 12. С. 139–190.

*Каганская, Бар-Селла 1984* — *Каганская М., Бар-Селла З.* Мастер Гамбс и Маргарита. Тель-Авив: Милев, 1984.

*Капинос 2014* — *Капинос Е. В.* Поэзия Приморских Альп: Рассказы Бунина 1920-х годов. М.: Языки славянской культуры, 2014.

*Карабчиевский 1985* — *Карабчиевский Ю.* Воскресение Маяковского. Мюнхен: Страна и мир, 1985.

*Карден 1984* — *Carden P.* Limonov's Coming Out // The Third Wave: Russian Literature in Emigration / Ed. by O. Matich with M. H. Heim. Ann Arbor: Ardis, 1984. P. 221–229.

*Карлинский 1976* — *Karlinsky S.* The Sexual Labyrinth of Nikolai Gogol. Cambridge (Mass.): Harvard UP, 1976.

*Керн 1974* — *Kern G.* After the Afterword: The Genesis, Art and Theory of «Before Sunrise» // Zoshchenko M. Before Sunrise / Transl. by Gary Kern. Ann Arbor: Ardis, 1974. P. 345–366.

*Киндер 1986* — *Kinder M.* The Image of Patriarchal Power in «Young Mr. Lincoln» (1939) and «Ivan the Terrible, Part 1» (1945) // Film Quarterly. 1986. № 39 (2). Winter 1985–1986. P. 29–42.

*Кларк 1981* — *Clark K.* The Soviet Novel: History and Ritual. The University of Chicago Press, 1981.

*Коваленко 1998* — *Коваленко С.* Комментарии // *Ахматова 1998*, с. 465–763.

*Козлов 1968* — *Козлов Л. К.* К истории одной идеи // Искусство кино. 1968. № 1. С. 68–87.

*Козлов 1987 [1970]* — *Kozlov L.* A Hypothetical Dedication // Eisenstein Revisited. A Collection of Essays / Ed. by L. Kleberg and H. Lovgren. Stockholm: Almqvist & Wicksell International, 1987. P. 65–92.

*Коннолли 1982* — *Connolly J. W.* Ivan Bunin. Boston: Twayne Publishers, 1982.

*Короленко 1978* — *Короленко В. Г.* Великий пилигрим // Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников: В 2 т. Т. 2 / Сост. Н. М. Фортунатов. М.: Худ. лит., 1978. С. 239–249.

*Короленко 1986 [1904]* — *Короленко В. Г.* Антон Павлович Чехов // А. П. Чехов в воспоминаниях современников / Сост. Н. И. Гитович. М.: Худ. лит., 1986. С. 34–46.

*Кохут 1978* — *Kohut H.* Thoughts on Narcissism and Narcissistic Rage // Kohut H. The Search for the Self. Vol. 2. New York: International UP, 1978. P. 615–659.

*Крепс 1984* — *Крепс М.* О поэзии Иосифа Бродского. Ann Arbor: Ardis, 1984.

*Курдюмов 1983* — *Курдюмов А. А.* В краю непуганых идиотов: Книга об Ильфе и Петрове. Paris: La Press Libre, 1983.

*Курциус 1973* — *Curtius E.* European Literature and the Latin Middle Ages / Transl. W. Trask. Princeton: Princeton UP, 1973.

*Кучеровский 1980* — *Кучеровский Н. М. И.* Бунин и его проза (1887–1917). Тула: Приокское книжное изд-во, 1980.



*Левин 1978* — *Левин Ю. И.* Заметки о поэзии О. Мандельштама 30-х годов. I // *Slavica Hierosolymitana*. 1978. № 3. P. 110–173.

*Левин-Стросс 1958* — *Lévi-Stross C.* *Anthropologie structurale*. Paris, 1958.

*Ленин 1969* — *Ленин В. И.* О Толстом / Сост. С. М. Брейтбург. М.: Худ. лит., 1969.

*Лённkvист 1986* — *Lönnqvist B.* Chlebnikov's Double Speech // *Velimir Chlebnikov: Myth and Reality: 1885–1985*. Amsterdam: Rodopi, 1986. P. 291–315.

*Лермонтов 1957* — *Лермонтов М. Ю.* Сочинения: В 6 т. Т. 6. М.; Л.: АН СССР, 1957.

*Лессинг 1953* — *Лессинг Г. Э.* Лаокоон, или О границах живописи и поэзии / Пер. Е. Эдельсона; под ред. Н. Кузнецовой // *Лессинг Г. Э. Избранные произведения*. М.: Худ. лит., 1953. С. 385–516.

*Ливингстон 1978* — *Livingstone A.* Pasternak's Last Poetry // *Pasternak: A Collection of Critical Essays* / Ed. by V. Erlich. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1978. P. 166–175.

*Лимонов 1977* — *Лимонов Э.* Группа «Конкрет» // *Аполлон-77*. Paris: Les Arts Graphiques, 1977. С. 43–46.

*Лимонов 1985* — *Лимонов Э.* [Предисловие к стихам И. Бокштейна.] // *Мулета-Б* / Под ред. Толстого. Paris: Vivrisme, 1985. С. 156–157.

*Лифшиц 1934* — *Лифшиц М.* О культуре и ее пороках // *Литературный критик*. 1934. № 11. С. 39–55.

*Ломоносов 1958* — *Ломоносов М.* Полн. собр. соч. Т. 7. М.: АН СССР, 1958.

*Лосев 1984* — *Loseff L.* On the Beneficence of Censorship: Aesopian Language in Modern Russian Literature. München: Otto Sagner, 1984.

*Лосиевский 1996* — *Лосиевский И.* Анна Всея Руси: Жизнеописание Анны Ахматовой. Харьков: Око, 1996.

*Лотман 1969* — *Лотман Ю. М.* Стихотворения раннего Пастернака и некоторые вопросы структурного изучения текста // *Труды по знаковым системам*. 1969. Вып. 4. С. 206–238.

*Лотман 1971* — *Лотман Ю. М.* Поэзия 1790–1810-х годов // *Поэты 1790–1810-х годов* / Под ред. Ю. М. Лотмана и М. Г. Альгушлера. Л.: Сов. пис., 1971. С. 5–61.

*Лотман 1975a* — *Лотман Ю. М.* О Хлестакове // *Уч. зап. Тартуского гос. ун-та*. Вып. 361 (Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. Т. 26). С. 19–53.

*Лотман 1975б* — *Лотман Ю. М.* Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин». Тарту: ТГУ, 1975.

*Магомедова 1990* — *Магомедова Д. М.* Мифопоэтическая структура стихотворения «Осень» (из цикла «Стихотворения Юрия Живаго»): Доклад на международном пастернаковском симпозиуме в Москве. Май-июнь 1990 г.

*Мазель 1964* — *Мазель Л.* О двух важных принципах художественного воздействия // *Советская музыка*. 1964. № 3.

*Мазель 1965* — *Мазель Л.* О системе музыкальных средств и некоторых принципах художественного воздействия музыки // *Интонация и музыкальный образ*. М., 1965.

*Мазель 1966* — *Мазель Л.* Эстетика и анализ // Советская музыка. 1966. № 2.

*Мазинг-Делич 1980* — *Masing-Delic I.* Biology, Reason and Literature in Zoshchenko's «Pered vosходом solnca» // Russian Literature. 1980. N 8. P. 77–101.

*Мазинг-Делич 1990* — *Masing-Delic I.* The Pani Katerina Motif in «Doctor Zhivago»: Доклад на международном пастернаковском симпозиуме в Оксфорде. Июль 1990 г.

*Маклаков 1921* — *Маклаков В. А.* Толстой и большевизм. Париж: Русская земля, 1921.

*Мандельштам 1970* — *Мандельштам Н. Я.* Воспоминания. Нью-Йорк: Изд-во Чехова, 1970.

*Мандельштам 1999* — *Мандельштам Н.* Вторая книга. М.: Согласие, 1999.

*Мандельштам 2007* — *Мандельштам Н.* Об Ахматовой // Записки Мандельштамовского общества. Т. 13. М.: Новое изд-во, 2007.

*Мани 1984* — *Мани Ю.* В поисках живой души. М.: Книга, 1984.

*Марков 1954* — *Марков В. Ф.* О Хлебникове (Попытка апологии и сопровитвления) // Грани. 1954. № 22. С. 122–145.

*Марков 1960* — *Марков В. Ф.* Стихи русских прозаиков // Воздушные пути. 1960. № 1. С. 135–178.

*Марков 1962* — *Markov V.* The Longer Poems of Velimir Khlebnikov. Berkeley: University of California Press, 1962.

*Матич 1986a* — *Matich O.* The Moral Immoralist: Edward Limonov's «Eto ja — Edichka» // Slavic and East European Journal. 1986. N 30 (4). P. 526–540.

*Матич 1986b* — *Матич О.* «Палисандрия»: диссидентский миф и его развенчание // Синтаксис. 1986. № 15. С. 86–102.

*Матич 1987* — *Matich O.* What Is To Be Done About Poor Nastya? Literary Prototypes of Nastas'ia Filippovna // Wiener Slawistischer Almanach. 1987. Bd. 19. S. 47–64.

*Матич 1990* — *Matich O.* «Doctor Zhivago»: Voyeurism, Stage Metaphor, and Shadow Play as Narrative Perspective: Доклад на международном пастернаковском симпозиуме в Оксфорде. Июль 1990 г.

*Мерсеро 1962* — *Mersereau J., Jr.* Mikhail Lermontov. Carbondale: Southern Illinois UP, 1962.

*Милославский 1981* — *Милославский Ю.* Заметки об Александре Блоке // Двадцать два. 1981. № 20. С. 176–191.

*Мирский 1958* — *Mirsky D. S.* A History of Russian Literature: From the Beginnings to 1900. New York: Random House, 1958.

*Михайлова 1957* — *Михайлова Е.* Проза Лермонтова. М.: Худ. лит., 1957.

*Морено 1955* — *Moreno M.* Il Somalo della Somalia. Roma, 1955.

*Морсон 1981* — *Morson G. S.* The Boundaries of Genre: Dostoevsky's «Diary of a Writer» and the Traditions of Literary Utopia. Austin: University of Texas Press, 1981.

*Мочульский 1976 [1934]* — *Мочульский К.* Духовный путь Гоголя. Paris: YMCA Press, 1976.

*Муравьев 2000* — *Муравьев В.* Воспоминания об Анне Ахматовой. Расшифровка видеозаписи. Беседа с О. Е. Рубинчик 23 марта 2000 г. // URL: <http://www.akhmatova.org/articles/muraviev2.htm> (дата обращения: 14.08.2015).

*Набоков 1958* — *Nabokov V.* Translator's Foreword // Mikhail Lermontov. A Hero of Our Time / Transl. by Vladimir Nabokov in collaboration with Dmitri Nabokov. Garden City, NY: Doubleday, 1958. P. v–xix.

*Найман 1989* — *Найман А.* Рассказы об Анне Ахматовой. М.: Худ. лит. См. то же: URL: <http://www.akhmatova.org/bio/naiman02.htm> (дата обращения: 14.08.2015).

*Нижний 1958* — *Нижний В.* На уроках режиссуры С. Эйзенштейна. М.: Искусство, 1958.

*Нильссон 1973* — *Nilsson N. A.* Through the Wrong End of Binoculars: An Introduction to Jurij Olesha // Major Soviet Writers: Essays in Criticism / Ed. by E. Brown. London: Oxford UP, 1973. P. 254–279.

*Нильссон 1978 [1959]* — *Nilsson N. A.* Life as Ecstasy and Sacrifice: Two Poems by Boris Pasternak // Pasternak: A Collection of Critical Essays / Ed. by V. Erlich. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1978. P. 51–67.

*О'Коннор 1990* — *O'Connor K.* Reflexions on the Genesis of the Pasternak — Tsvetaeva — Rilke Correspondence: Доклад на международном пастернаковском симпозиуме в Стэнфорде. Октябрь 1990 г.

*Олеша 1965* — *Олеша Ю.* Ни дня без строчки. М.: Сов. Россия, 1965.

*Олеша 1999* — *Олеша Ю.* Книга прощания. М.: Вагриус, 1999.

*Остин 1975* — *Austin J. L.* How To Do Things With Words. Cambridge: Harvard UP, 1975.

*О'Тул 1982* — *O'Toole L. M.* Structure, Style and Interpretation in the Russian Short Story. New Haven: Yale UP, 1982.

*Паперный 1961* — *Паперный З. С.* Поэтический образ у Маяковского. М.: Сов. пис., 1961.

*Парамонов 1990* — *Парамонов Б. М.* Зеленый Пастернак // Новое русское слово. 1990. 12 октября. С. 25.

*Парамонов 1991* — *Парамонов Б. М.* Пастернак против романтизма: К пониманию проблемы // Борис Пастернак. 1890–1990 / Под ред. Льва Лосева. Northfield, VT: The Russian School of Norwich University, 1991. P. 11–25.

*Пастернак А. 1983* — *Пастернак А. Л.* Воспоминания. München: Wilhelm Fink Verlag, 1983.

*Пастернак 1959* — *Пастернак Б. Л.* Доктор Живаго. Paris: Société d'Édition d'Impression Mondiale, 1959.

*Пастернак 1960* — *Pasternak B.* Three Letters // Encounter. 1960. N 15. P. 3–6.

*Пастернак 1965* — *Пастернак Б. Л.* Стихотворения и поэмы. М.: Сов. пис., 1965.

*Пастернак 1985* — *Пастернак Б. Л.* Избранное: В 2 т. М.: Худ. лит., 1985.

*Пастернак 1989* — *Пастернак Б. Л.* Собр. соч.: В 5 т. М.: Худ. лит., 1989.

*Пастернак 1990a* — Борис Пастернак об искусстве / Сост. и примеч. Е. Б. и Е. В. Пастернак. М.: Искусство, 1990.

*Пастернак 1990b* — *Пастернак Б. Л.* Стихотворения и поэмы: В 2 т. Л.: Сов. пис., 1990.

*Пастернак Е. 1989* — *Пастернак Е.* Борис Пастернак: Материалы для биографии. М.: Сов. пис., 1989.

*Перухина 1993* — *Perukhina N.* Anton Chekhov: The sense and the nonsense. New York; Ottawa; Toronto: LEGAS, 1993.

*Переписка 1984* — Переписка А. П. Чехова: В 2 т. Т. 1 / Сост. М. П. Громов и др. М.: Худ. лит., 1984.

*Петровский 1923* — *Петровский Дм.* Воспоминания о Велимире Хлебникове // ЛЕФ. 1923. № 1.

*Пис 1967* — *Peace R. A.* The Role of «Taman» in Lermontov's «Geroi Nashego Vremeni» // Slavonic and East European Review. 1967. N 45. P. 12–29.

*Погорельская 2010* — *Погорельская Е. И.* «В дыму и золоте парижского вечера...»: Исторический и литературный контекст рассказа И. Бабеля «Улица Данте» // Вопросы литературы. 2010. № 1. С. 277–302.

*Поморска 1982* — *Pomorska K.* Tolstoy — contra semiosis // International Journal of Slavic Linguistics and Poetics. 1982. N 25–26. P. 383–390.

*Поморска 1985* — *Pomorska K.* Mayakovsky's Cosmic Myth // Myth and Literature / Ed. by A. Kodjak. Columbus: Slavica, 1985. P. 170–187.

*Праз 1970* — *Praz M.* The Romantic Agony / Transl. by Angus Davidson. London: Oxford UP, 1970.

*Протт 1928* — *Протт В. Я.* Морфология сказки. Л.: Academia, 1928.

*Пэсседж 1963* — *Passage Ch.* The Russian Hoffmannists. The Hague: Mouton, 1963.

*Раевская-Хьюз 1989* — *Раевская-Хьюз О.* О самоубийстве Маяковского в «Охранной грамоте» Пастернака // Boris Pasternak and His Times / Ed. by L. Fleishman. Berkeley: Slavic Specialties, 1989. P. 141–152.

*Рассадин 1990* — *Рассадин Ст.* Игра и тайна в книгах Фазиля Искандера // Литературная газета. 1990. 1 августа. №. 31.

*Рассадин 2009 [2004]* — *Рассадин Ст.* Фазиль, или Оптимизм // Рассадин Ст. Книга прощаний. Воспоминания. М.: Текст, 2004. С. 41–42.

*Рассел 1959* — *Рассел Б.* История западной философии. М., 1959.

*Рецентер 2005* — *Рецентер В.* Жизнь и приключения артистов БДТ. М.: Вагриус, 2005 // URL: <http://www.litmir.me/br/?b=136502> (дата обращения: 14.08.2015).

*Риффатер 1978* — *Riffaterre M.* Semiotics of Poetry. Bloomington; London: Indiana UP, 1978.

*Рогачевский 1990* — *Рогачевский А. Б.* [О мифопоэтическом субстрате «Магдалины» Пастернака]: Доклад на международном пастернаковском симпозиуме в Москве. Май-июнь 1990 г.

*Ронен 1973* — *Ронен О.* Лексический повтор, подтекст и смысл в поэтике Осипа Мандельштама // Slavic Poetics: Essays in Honor of Kiril Taranovsky / Ed. by R. Jakobson. The Hague; Paris: Mouton, 1973. P. 370–376.

*Ронен 1983* — *Ronen O.* An Approach to Mandelstam. Jerusalem: The Hebrew University Magnes Press, 1983.

*Сарнов 2009* — *Сарнов Б.* Сталин и писатели. Книга 2. М.: ЭКСМО, 2009 // URL: <http://www.litmir.info/br/?b=137031&p=153> (дата обращения: 14.08.2015).

*Сегал 1981* — *Сегал Д.* Литература как охранная грамота // Slavica Hierosolymitana. 1981. N 5–6. С. 151–244.

*Сегал 1983* — *Сегал Д.* Вопросы поэтической организации семантики в прозе Мандельштама // Russian Poetics: Proceedings of the International Colloquium at UCLA, September 22–26, 1975. Columbus: Slavica, 1983. P. 325–352.

*Сегал 1987* — *Сегал Д.* «Сумерки свободы»: О некоторых темах русской ежедневной печати 1917–1918 гг. // Минувшее: Исторический альманах. 1987. № 3. С. 131–196.

*Сечкарев 1965* — *Setchkarev V.* Gogol: His Life and Works. New York UP, 1965.

*Синяевский 1965* — *Синяевский А. Д.* Поэзия Пастернака // *Пастернак 1965*, с. 9–52.

*Синяевский-Терц 1975а* — *Терц А.* В тени Гоголя. London: Overseas Publications Interchange, 1975.

*Синяевский-Терц 1975б* — *Терц А.* Прогулки с Пушкиным. London: Overseas Publications Interchange, 1975.

*Синяевский-Терц 1988 [1957]* — *Терц А.* Что такое социалистический реализм. Париж: Синтаксис, 1988.

*Ситон 1960 [1952]* — *Seton M.* Sergei M. Eisenstein: A Biography. New York: Grove Press, 1960.

*Скафтымов 1972* — *Скафтымов А.* Нравственные искания русских писателей. М.: Худ. лит., 1972.

*Сливицкая 2004* — *Сливицкая О. В.* «Повышенное чувство жизни»: Мир Ивана Бунина. М.: РГГУ, 2004.

*Смирнов 1983* — *Смирнов И.* О нарцисстическом тексте (диахрония и психоанализ) // Wiener Slawistischer Almanach. 1983. Bd. 12. S. 21–45.

*Смирнов 1985* — *Смирнов И. П.* Порождение интертекста: Опыт интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Л. Пастернака. Вена, 1985 (Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 17).

*Собел 1981* — *Sobel R.* Gogol's Forgotten Book: «Selected Passages» and Its Contemporary Readers. Washington: UP of America, 1981.

*Солженицын 1970* — *Солженицын А.* Собр. соч.: В 6 т. Т. 1. Франкфурт: Посев, 1970.

*Сонтаг 1961* — *Sontag S.* Notes on «Camp» // Sontag S. Against Interpretation and Other Essays. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1961. P. 275–292.

*Спейн 1978* — *Spain M. L.* Ivan Bunin's Prose: The Function of the Narrative Consciousness (Stanford University Dissertation). Ann Arbor: University Microfilms International, 1978.

*Стиллман 1966* — *Stillman L.* Nikolay Gogol and Ostap Hohol // Orbis Scriptus: Dmitrij Tschizewskij zum 70 Geburtstag. München: Wilhelm Fink Verlag, 1966. S. 811–825.

*Столбергер 1964* — *Stahlberger L. L.* The Symbolic System of Majakovskij. The Hague: Mouton, 1964.

*Тайтуник 1984* — *Titunik I.* Vasilii Trediakovskii and Eduard Limonov: Erotic Reverberations in the History of Russian Literature // Russian Literature and American Critics / Ed. by K. Brostrom. Ann Arbor: University of Michigan Slavic Publications, 1984. P. 393–404.

*Тарановский 1963* — *Тарановский К.* О взаимоотношении стихотворного ритма и тематики // American Contributions to the Fifth International Congress of Slavists. The Hague: Mouton, 1963. P. 287–322.

*Террас 1983* – Terras V. Vladimir Mayakovsky. Boston: Twayne, 1983.

*Тименчик 1989* – Тименчик Р. Предисловие // *Ахматова 1989*, с. 18–20.

*Томпсон 1955–1958* – Thompson S. Motif-index of folk-literature: A classification of narrative elements in folktales, ballads, myths, fables, mediaeval romances, exempla, fabliaux, jest-books, and local legends. Bloomington: Indiana UP // URL: <http://www.ruthenia.ru/folklore/thompson/> (дата обращения: 31.08.2015).

*Томпсон К. 1981* – Thompson K. Eisenstein's «Ivan the Terrible»: A Neoformalist Analysis. Princeton UP, 1981.

*Топоров 1998* – Топоров В. «Жена, ты девушкой слыла...»: Институт литературного вдовства // Постскриптум: Литературный журнал / Под ред. В. Аллоя и др. Вып. 2 (10). СПб.: Феникс, 1998 // URL: <http://www.vavilon.ru/metatext/ps10/toporov.html> (дата обращения: 14.08.2015).

*Трубецкой 1975* – N. S. Trubetzkoy's Letters and Notes / Ed. by R. Jakobson with H. Varan, O. Ronen and M. Taylor. The Hague; Paris: Mouton, 1975.

*Тынянов 1924* – Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка. Л.: Academia, 1924.

*Тынянов 1977 [1921]* – Тынянов Ю. Н. Достоевский и Гоголь (к теории пародии) // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 198–226.

*Удар 1970* – Oudart J. P. Sur «Ivan le Terrible» // Cahiers du cinéma. 1970. N 218. P. 15–23.

*Успенский 1973* – Успенский Б. Л. К поэтике Хлебникова: проблемы композиции // Semiotiké: Сб. ст. по вторичным моделирующим системам / Под ред. Ю. М. Лотмана. Тарту: Изд-во ТГУ, 1973. С. 122–127.

*Ушаков 1935* – Ушаков Д. Н., ред. Толковый словарь русского языка: В 4 т. Т. 1. М.: ОГИЗ, 1935.

*Уэйлен 1986* – Whalen M. A Genettian Analysis of «Legкое дыхание». Term paper, Department of Slavic Languages and Literatures. University of Southern California (manuscript).

*Фарыно 1999* – Faryno J. К невостробованной мифологемике «Лошадиной фамилии» Чехова // Literatura rosyjska przełomu XIX i XX wieku / Pod red. E. Biernat i T. Bogdanowicza. Gdańsk: Wyd. Uniwersytetu Gdańskiego, 1999. С. 28–38 // URL: <http://chekhov-ru.livejournal.com/20950.html> (осн. текст); <http://chekhov-ru.livejournal.com/21066.html> (примеч.) (дата обращения: 31.08.2015).

*Флейшман 1977* – Флейшман Л. С. Автобиографическое и «Август» Пастернака // Slavica Hierosolymitana. 1977. N 1. С. 194–198.

*Флейшман 1990* – Fleishman L. Boris Pasternak: The Poet and His Politics. Cambridge (Mass.): Harvard UP, 1990.

*Фоккельман 1975* – Fokkelman J. P. Narrative Art in Genesis: Specimens of Stylistic and Structural Analysis. Assen; Amsterdam, 1975.

*Франк 1909* – Франк С. Л. Этика нигилизма // Вехи: Сб. ст. о русской интеллигенции. 2-е изд. М., 1909. С. 175–210.

*Фрейд 1964* – Freud S. On Narcissism: An Introduction // The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud. Vol. 14. London: Hogarth, 1964. P. 69–102.

*Фрейдин 1987* — *Freidin G.* A Coat of Many Colors: Osip Mandelstam and His Mythologies of Self-Presentation. Berkeley: University of California Press, 1987.

*Фриче 1929* — *Фриче В. М. Л. Н. Толстой*: Сб. ст. М.: Комакадемия, 1929.

*Фуцсо 1989* — *Fusso S.* Failures of Transformation in «Sobach'e serdce» // Slavic and East European Journal. 1989. N 33 (3). P. 386–399.

*Фэнгер 1978* — *Fanger D.* Gogol and His Reader // Literature and Society in Imperial Russia, 1800–1914 / Ed. by W. M. Todd III. Stanford UP, 1978. P. 61–95.

*Фэнгер 1979* — *Fanger D.* The Creation of Nikolai Gogol. Cambridge (Mass.): The Belknap Press of Harvard University Press, 1979.

*Ханзен-Лёве 1986* — *Hansen-Love A.* Der 'Welt – Schädel in der Mythopoesie V. Chlebnikov // Velimir Chlebnikov: Myth and Reality: 1885–1985. Amsterdam: Rodopi, 1986. P. 129–186.

*Херрштайн-Смит 1968* — *Herrstein Smith B.* Poetic Closure: A Study of How Poems End. University of Chicago Press, 1968.

*Ходасевич 1982* — *Ходасевич В.* Избранная проза. Нью-Йорк: Руссика, 1982.

*Ходасевич 1989* — *Ходасевич В.* Стихотворения. Л.: Сов. пис., 1989.

*Хэммерберг 1987* — *Hammarberg G.* Poor Liza, Poor Erast, Lucky Narrator // Slavic and East European Journal. 1987. N 31 (3). P. 305–321.

*Хэнсон 1989* — *Hanson K.* Kto vinovat? Guilt and Rebellion in Zoshchenko's Accounts of Childhood // Russian Literature and Psychoanalysis / Ed. by D. Rancour-Laferrrière. Amsterdam: John Benjamins, 1989. P. 285–302.

*Черных 2008* — *Черных В.* Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. М.: Индрик, 2008.

*Чехов 1974–1983* — *Чехов А. П.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М.: Наука, 1974–1983.

*Чудаков 1971* — *Чудаков А. П.* Поэтика Чехова. М.: Наука, 1971.

*Чудаков 1986* — *Чудаков А. П.* Мир Чехова. Возникновение и утверждение. М.: Сов. пис., 1986.

*Чудакова 1972* — *Чудакова М. О.* Мастерство Юрия Олеши. М.: Наука, 1972.

*Чудакова 1979* — *Чудакова М. О.* Поэтика Михаила Зощенко. М.: Наука, 1979.

*Чудакова 1987* — *Чудакова М. О.* Послесловие [к «Собачьему сердцу»] // Знамя. 1987. № 6. С. 135–141.

*Чудакова 1988* — *Чудакова М. О.* Жизнеописание Михаила Булгакова. М.: Книга, 1988.

*Чуковская 1997* — *Чуковская Л.* Записки об Анне Ахматовой. 1952–1962. Т. 2. М.: Согласие, 1997.

*Чуковский 1921* — *Чуковский К. И.* Ахматова и Маяковский // Дом искусств. 1921. № 1. С. 23–42.

*Шайр 1965* — *Shire I. A.* Gabayo, maahmaah iyo sheekooyin yaryar. Mogadishu, 1965.

*Шекспир 1862 [1844]* — *Шекспир В.* Макбетъ. Трагедія въ пяти дѣйствіяхъ // Пер. А. Кронеберга. М.: Издание одесского книгопродавца А. С. Великанова //

URL: [http://az.lib.ru/s/shekspir\\_w/text\\_1080oldorfo.shtml](http://az.lib.ru/s/shekspir_w/text_1080oldorfo.shtml) (дата обращения: 14.08.2015).

*Шекспир 1891 [1844]* — *Шекспир В.* Макбетъ / Пер. А. Кроненберга. Съ портретомъ Шекспира, со статьей объ источникахъ трагедии, мнѣнiami о Макбетѣ разныхъ европейскихъ критиковъ и съ иллюстраціями. СПб.: Изданіе А. С. Суворина (Дешевая библиотека. В 114 томах. Т. 53) // URL: [http://az.lib.ru/s/shekspir\\_w/text\\_1080oldorfo.shtml](http://az.lib.ru/s/shekspir_w/text_1080oldorfo.shtml) (дата обращения: 14.08.2015).

*Шекспир 1950* — *Шекспир В.* Макбет / Пер. Б. Пастернака // URL: <http://lib.guru.ua/SHAKESPEARE/makbet.txt> (дата обращения: 14.08.2015).

*Шекспир 1960* — *Шекспир У.* Макбет / Пер. Ю. Корнеева // Шекспир У. Полн. собр. соч.: В 8 т. / Ред. А. Смирнов, В. Аникст. М.: Искусство, 1960. Т. 7. С. 3–100. См. то же: URL: [http://lib.ru/SHAKESPEARE/makbet1.txt\\_with-big-pictures.html](http://lib.ru/SHAKESPEARE/makbet1.txt_with-big-pictures.html) (дата обращения: 14.08.2015).

*Шестов 2002 [1908]* — *Шестов Л.* Творчество из ничего (А. П. Чехов) // А. П. Чехов: pro et contra. Творчество А. П. Чехова в русской мысли конца XIX — нач. XX в.: Антология / Сост. И. Н. Сухих. СПб.: РХГИ, 2002. С. 566–598.

*Шкловский 1928* — *Шкловский В. Б.* О Зощенке и большой литературе // Михаил Зощенко: Статьи и материалы. Л.: Academia, 1928. С. 13–25.

*Шкловский 1929* — *Шкловский В. Б.* О теории прозы. М.: Федерация, 1929.

*Шкловский 1963* — *Шкловский В. Б.* Лев Толстой. М.: Молодая гвардия, 1963.

*Шкловский 1965* — *Шкловский В. Б.* За сорок лет: Статьи о кино. М.: Искусство, 1965.

*Шпитцер 1962* — *Spitzer L.* American Advertising Explained as Popular Art // Spitzer L. Essays on English and American Literature / Ed. by A. Hatcher. Princeton UP, 1962. P. 248–277.

*Штейн 1981* — *Штейн А.* Малый театр играет Шекспира (статья вторая) // Шекспировские чтения, 1978 / Ред. А. Аникст. М.: Наука, 1981.

*Штокмар 1958* — *Штокмар М. П.* Рифма Маяковского. М.: Сов. пис., 1958.

*Щеглов 1962* — *Щеглов Ю. К.* К построению структурной модели новелл о Шерлоке Холмсе // Симпозиум по структурному изучению знаковых систем: Тезисы докладов. М.: АН СССР, 1962.

*Щеглов 1967* — *Щеглов Ю. К.* К некоторым текстам Овидия // Труды по знаковым системам. Вып. III (Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 198). Тарту, 1967.

*Щеглов 1968* — *Щеглов Ю. К.* К описанию структуры детективной новеллы. Варшава, 1968 (Международный симпозиум по семиотике).

*Щеглов 1975* — *Щеглов Ю. К.* Семиотический анализ одного типа юмора // Семиотика и информатика. 1975. № 6. С. 185–198.

*Щеглов 1978* — *Щеглов Ю. К.* Черты поэтического мира Ахматовой // Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Работы по поэтике выразительности. М.: Прогресс-Универс, 1996. С. 261–289.

*Щеглов 1982* — *Щеглов Ю. К.* Из наблюдений над поэтическим миром Ахматовой («Сердце бьется ровно, мерно...») // Russian Literature. 1982. N 11. P. 49–90.



*Щеглов 1990–1991* — *Щеглов Ю. К.* Романы Ильфа и Петрова: Спутник читателя. Вена, 1990–1991 (Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 26 [1–2]).

*Щеглов 2012 [1986]* — *Щеглов Ю. К.* Молодой человек в дряхлеющем мире: Чехов, «Ионыч» // *Щеглов Ю. К.* Проза. Поэзия. Поэтика: Избранные работы / Сост. А. К. Жолковского и В. А. Щегловой. М.: НЛЮ, 2012. С. 207–240. С. 231–232.

*Щеглов 2014 [1988]* — *Щеглов Ю. К.* О художественном языке Чехова // *Щеглов Ю. К.* Избранные труды / Сост. А. К. Жолковский, В. А. Щеглова. М.: РГГУ, 2014. С. 394–417.

*Щеглов, Жолковский 1987* — *Shcheglov Y., Zholkovsky A.* Poetics of Expressiveness: A Theory and Applications. Amsterdam: John Benjamins, 1987.

*Эйзенштейн 1950* — *Эйзенштейн С. М.* Избранные статьи. М.: Искусство, 1950.

*Эйзенштейн 1964–1971* — *Эйзенштейн С. М.* Избранные произведения: В 6 т. М.: Искусство, 1964–1971.

*Эйзенштейн 1982* — *Eisenstein S.* Film Essays and a Lecture / Ed. by J. Leyda. Princeton UP, 1982.

*Эйхенбаум 1924* — *Эйхенбаум Б.* Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки. Л.: Госиздат, 1924.

*Эйхенбаум 1969* — *Эйхенбаум Б. М.* Анна Ахматова: Опыт анализа // *Эйхенбаум Б. М.* О поэзии. Л.: Сов. пис., 1969. С. 75–147.

*Эйхенбаум 1969 [1944]* — *Эйхенбаум Б. М.* О Чехове // *Эйхенбаум Б. М.* О прозе. Л.: Худ. лит., 1969. С. 357–370.

*Эпштейн 1988* — *Эпштейн М.* Князь Мышкин и Акакий Акакиевич // *Эпштейн М.* Парадоксы новизны. М.: Сов. пис., 1988. С. 65–80.

*Эрлих 1969* — *Erlich V.* Gogol. New Haven: Yale UP, 1969.

*Эшби 1959* — *Эшби У. Р.* Введение в кибернетику. М.: Иностран. лит., 1959.

*Якобсон 1975a [1961]* — *Якобсон Р.* Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против» / Под ред. Е. И. Васина и М. Я. Полякова. М.: Прогресс, 1975. С. 193–230.

*Якобсон 1975b [1930]* — *Якобсон Р.* О поколении, растратившем своих поэтов // *Якобсон Р., Святополк-Мирский Д.* Смерть Владимира Маяковского. The Hague; Paris: Mouton, 1975. P. 9–34.

*Якобсон 1983 [1961]* — *Якобсон Р.* Поэзия грамматики и грамматика поэзии // Семиотика. М.: Радуга, 1983. С. 462–482.

*Якобсон 1987a [1937]* — *Якобсон Р.* Статуя в поэтической мифологии Пушкина // *Якобсон Р. О.* Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987. С. 145–180.

*Якобсон 1987b [1935]* — *Якобсон Р.* Заметки о прозе поэта Пастернака // *Якобсон Р. О.* Работы по поэтике. М., 1987. С. 324–338.

## Указатель имен и произведений

- Абакумов В. С. 444  
Абеляр П. 140, 149, 434  
— «История моих бедствий» 149  
Августин Аврелий 406  
Аверченко А. Т. 104  
Агапов Б. 478  
Айзенберг Ч. 435, 443, 481  
Айтматов Ч. Т. 102  
Аксаков С. Т. 38–39, 402–404  
Аксенов В. П. 9, 11, 109–111, 114, 181, 390, 395, 423, 428, 429  
— «Заготоваренная бочкотара» 9; «Ожог» 431; «Остров Крым» 109; «Скажи „изюм“» 109; «Победа» 110, 181–182, 443  
Александр II 215 435  
Александр III 370  
Александр Невский 364, 477  
Алигер М. И. 383  
Альфонсов В. Н. 458  
Амадис Галльский 141  
Анастасия Романовна 366  
Андерсен В. В. 149, 431, 433  
Андреевский Б. В. 341, 472  
Андреев М. Л. 432  
Андреев Н. П. 412  
Анненков П. В. 39, 402–404  
Анненский И. Ф. 22, 379, 380, 398, 399, 462  
— «Два паруса лодки одной» 398; «Другому» 377; «Среди миров» 462  
Аполлодор 456  
Апулей 151, 433  
— «Метаморфозы, или Золотой осел» 151, 166  
Арендт Х. 444  
Аристотель 99, 270, 315–316, 395  
Арнольди Л. И. 402  
Архимед 270  
Асеев Н. Н. 449  
Афанасьев А. Н. 415–416  
Ахмадулина Б. А. 11, 15–16, 216  
— «Как долго я не высыпалась...» 11; «Это я...» 15  
Ахматова А. А. 9, 16, 18–23, 103, 137, 215–216, 281, 375–384, 390, 398–399, 459, 461–463, 468, 479–480  
— «Борис Пастернак» 459; «Есть в близости людей заветная черта...» 19, 23, 463; «Лондонцам» 376; «Меня и этот голос не обманет...» 377; «Мы не умеем прощаться...» 462; «Поэма без героя» 377, 378; «Привольем пахнет дикий мед...» 376; «Пусть голоса органа снова грянут...» 376, 461; «Пушкин» 9; «Смуглый отрок бродил по аллеям...» 18; «Сказал, что у меня соперниц нет...» 462; «Тайны ремесла» 462  
Бабель И. Э. 6, 7, 9, 11–12, 92, 134, 135, 137, 139–153, 260, 261, 361, 365, 403, 418, 420, 429–431, 434, 475  
— «Аргамак» 153; «В щелочку» 152; «Гюи де Мопассан» 7, 9, 139–153, 361, 418, 429–430; «Конармия» 137, 430; «Мой первый гонорар» 92, 153; «Пан Аполлек» 153; «Первая любовь» 152; «После боя» 153; «Солнце Италии» 153; «Справка» 92, 139, 141, 152, 418, 420, 429, 433, 486; «Старательная женщина» 152; «У бабушки» 152; «Улица Данте» 144–145, 152, 153, 430  
Баевский В. С. 261, 456, 460, 461  
Байрон Дж. Г. 28  
Балухатый С. Д. 408, 410  
Бальзак О. де 8, 155, 405, 417, 434–435  
— «Сарразин» 415  
Бальмонт К. Д. 238  
Бар-Селла З. 423  
Баран Х. 421, 446  
Баратынский Е. А. 398  
Барков И. С. 453

- Барна И. 368–370, 477  
 Барнс К. 452, 454, 461  
 Барт Р. 415, 422  
 Бах И. С. 110, 112, 118  
 Бахтин М. М. 12, 34, 41, 100, 209, 359, 360, 365–366, 374, 388, 393, 399, 402, 427, 475, 476, 477, 479, 480  
 Бебель А. 403  
 Бегак Б. 133  
 Безродный М. В. 407, 418, 419, 443, 445  
 Бейбел-Браун Н. 437  
 Бекбулатов — см. Симеон Бекбулатович  
 Белинков А. В. 422, 434, 482  
 Белинский В. Г. 27, 38, 39, 40, 98, 131, 196, 197, 215, 399, 400  
 Белозерская-Булгакова Л. Е. 438  
 Белый Андрей 9, 79, 214, 403, 418, 439  
 — «Петербург» 439  
 Бенкендорф А. Х. 215  
 Берг Н. В. 404  
 Бергман И. 10, 11  
 — «Земляничная поляна» 10  
 Берк К. 480  
 Берковский Н. Я. 155, 401, 410, 411, 412, 414  
 Берлиоз Г. 441  
 Бёрдж С.  
 — «Жил-был мошенник» 318  
 Бёрджесс Э. 390  
 Бицилли П. М. 409, 413  
 Блок А. А. 135, 136, 146–147, 207, 218, 236, 379, 425, 428, 439, 448, 465, 480  
 — «Двенадцать» 135, 166, 428; «Пузыри земли» 379; «Она пришла с мороза...» 146, 465; «Скифы» 428  
 Блум Г. 12, 23, 33  
 Блюм А. 416  
 Блюмкин Я. Г. 436  
 Бобров С. С. 211  
 Богатырев К. П. 445  
 Богоявленская М. 402  
 Бодлер Ш. 238, 426  
 Божур Э. К. 435, 469  
 Бозио А. 161, 163–164, 179, 435–437, 443  
 Боккаччо Дж. 147, 431, 433  
 Болховитинов Е. А. 470  
 Бомарше П.-О.-К. де 140  
 — «Севильский цирюльник» 140  
 Боулт Д. Е. 474  
 Бочаров С. Г. 65, 402, 415  
 Брассенс Ж. 10  
 Браун В. фон 444  
 Браун К. 161, 436  
 Браун Э. 235  
 Брежнев Л. И. 218  
 Брейгель П. (Старший) 98  
 Бродский И. 10, 216, 263–282, 390, 393, 395, 415, 461–463, 465–468  
 — «Горение» 272; «Келомякки» 273, 279–280; «Ломтик медового месяца» 272; «Мексиканский романсеро» 272; «Ниоткуда с любовью...» 280; «Памяти Т.» 270; «Письмо в бутылке» 270, 272; «Письмо генералу Z.» 465; «Разговор с небожителем» 274; «Строфы» 274–275; «Число твоих любовников, Мари...» 462; «Я был только тем, чего...» 272; «Я вас любил...» 10, 263–282, 393, 395, 463–469; «Я всегда твердил, что судьба — игра...» 281; «Einem Alten Architekten in Rom» 272  
 Брэдбери Р. 390, 419  
 Брюсов В. Я. 146, 214, 238, 432  
 Буденный С. М. 137  
 Булгаков М. А. 103–104, 106, 114, 119, 127–128, 130, 134, 136, 154, 165–169, 172, 174–180, 215, 390, 393, 394, 424, 428, 434, 438, 441, 443, 449, 465, 469, 477, 478  
 — «Дьяволиада» 441; «Мастер и Маргарита» 154, 170, 171, 173–180, 394, 425, 437, 438, 477; «Собачье сердце» 127, 137, 154, 166–172, 174–176, 179, 424, 438–441, 449; «Театральный роман» 477  
 Булгарин Ф. В. 35, 404  
 Бунин И. А. 7, 34, 63–94, 133, 264, 390, 393, 394–395, 399, 402, 415–422, 467, 472  
 — «В некотором царстве» 81–94, 440–441; «Грамматика любви» 81, 82, 93, 416, 422; «Жизнь Арсеньева» 417; «Жилет пана Михольского» 34; «Зимний сон» 81, 420; «Легкое дыхание» 63–80, 93, 387, 395, 416–418, 422; «Русь» 94; «Спокойный взор, подобный взору лани...» 264  
 Быков Р. А.  
 — «Айболит-66» 445  
 Бэррэтт Э. 440, 469

- Вагинов К. К. 470  
 Вагнер Р. 253  
 Вайскопф М. Я. 444  
 Вахтангов Е. Б. 135, 395  
 Веласкес Д. 5, 6, 282  
 — «Менины» 5  
 Велихов Е. П. 384  
 Вергилий Марон Публий 16, 92, 147, 152, 410, 431  
 — «Энеида» 147  
 Верди Дж.  
 — «Аида» 168, 439  
 Вересаев В. В. 403  
 Верлен П. 426  
 Верн Ж. 323  
 — «Завещание чудака» 323  
 Вертов Д. 435, 469  
 Вестстейн В. 205, 207, 446  
 Виардо П. 94, 422  
 Вивальди А. 98  
 Вийон Ф. 112, 243  
 Викери У. 462  
 Виноградов А. К. 360  
 — «Черный консул» 360  
 Виноградов В. В. 403  
 Винокур Г. О. 206  
 Владимир Старичский 364–365, 476–477  
 Воейков А. Ф. 212, 401  
 — «Дом сумасшедших» 401  
 Вознесенский А. А. 102  
 Ворошилов К. Е. 449  
 Врангель П. Н. 224  
 Врун Р. 207  
 Вудвард Дж. Б. 68, 69, 72, 415, 418  
 Выготский Л. С. 63, 68, 69, 71, 328, 334, 387, 393, 395, 415–417, 419, 422, 473  
 Высоцкий В. С. 282  
 — «Нинка» 282  
 Вяземский П. А. 415
- Гай Петроний Арбитр 390  
 Галаль М. 472  
 Гаррард Дж. 400  
 Гаспаров Б. М. 250, 415, 453, 461  
 Гаспаров М. Л. 24, 249, 374, 399, 462, 479  
 Гастев А. К. 440  
 Гауф В. 61, 322–323  
 — «Сказка о Калифе-аисте» 61, 322  
 Гвиницелли Г. 148, 432  
 Геббельс Й. 184, 196  
 Гегель Г.-В.-Ф. 27, 98, 196, 245, 403
- Гейзенберг В. К. 444  
 Гейне Г. 430  
 — «Песнь песней» 430  
 Гераклит 270–271, 464  
 Геринг Г. 184, 186, 192, 196, 444  
 Гершензон М. О. 63, 393, 400, 415  
 Гёте И.-В. 31, 90, 140, 406, 425, 441, 442  
 — «Лесной царь» 90, 441, 442; «Фауст» 77, 255, 441, 478  
 Гинзбург Е. С. 390, 394  
 Гинзбург Л. Я. 426  
 Гиппиус В. В. 34, 402–404  
 Гиппиус З. Н. 296  
 — «Посвящение» 296  
 Гитлер А. 120, 184, 186, 189, 196, 445  
 — «Майн кампф» 184, 185, 189, 190, 198  
 Гладков Ф. В. 434  
 — «Цемент» 101, 434, 440  
 Глазков Н. И. 216  
 Глен Н. Н. 375  
 Гоббс Т. 270  
 Гоголь Н. В. 9, 33–50, 52, 99, 103, 131, 155, 173, 211, 215, 387, 390, 392–393, 400–407, 409, 410, 417, 426, 427, 428, 436, 438, 441, 445, 448, 462, 476  
 — «Вечера на хуторе близ Диканьки» 35; «Выбранные места из переписки с друзьями» 34–35, 38–43, 45–50, 131, 390, 393, 394, 401, 404–406; «Ганц Кюхельгарген» 35, 446; «Женитьба» 404; «Записки сумасшедшего» 46, 394, 405, 445; «Мертвые души» 36–39, 48, 49, 402, 404, 405, 410; «Невский проспект» 402; «Нос» 410, 439, 441; «Портрет» 417; «Ревизор» 34, 37, 406; «Тарас Бульба» 157, 406, 410; «Театральный разъезд после представления новой комедии» 37; «Шинель» 9, 34, 160, 161, 402, 409, 440  
 Годунов Б. Ф. 420  
 Гозенпуд А. А. 480  
 Голомшток И. 444  
 Гомер 410  
 — «Илиада» 410  
 Гончаров А. И.  
 — «Обломов» 440, 441  
 Гончаровы, семья 478  
 Гораций — см. Квинт Гораций Флакк  
 Горбачев М. С. 5  
 Горбов Д. А. 240  
 Горький М. 137, 215, 240, 418, 426

- «Двадцать шесть и одна» 418; «Мать» 101  
 Готорн Н. 419  
 Гофман Э.-Т.-А. 439, 445  
 — «Житейские воззрения Кота Мурра» 445; «Крошка Цахес» 439; «Приключение в новогодною ночь» 469  
 Грейвз Р. 438, 445  
 Грибоедов А. С. 441  
 — «Горе от ума» 395  
 Григорович Д. В. 27, 51, 399  
 Григорьев Ал. А. 40  
 Григорьев В. П. 205, 206, 207, 210, 446, 447  
 Грин А. А. 392, 435  
 Грис Х. 202  
 Гройс Б. 359, 367, 371, 405, 448, 477  
 Громов М. П. 407  
 Гроссман Л. П. 413  
 Грушка А. 456  
 Гумилев Н. С. 126, 206, 458  
 — «Актеон» 458  
 Гюго В. 309, 437  
 — «Рюи Блаз» 309
- Даль В. И. 60  
 Данилевский Г. П. 404  
 Даниэль Ю. М. 181  
 Д'Аннунцио Г. 146  
 — «Франческа да Римини» 146  
 Данте Алигьери 16, 139, 142–144, 147–149, 151, 152, 383, 430, 431–434, 462, 465  
 — «Божественная комедия» 16, 145, 147, 149; «Новая жизнь» 147, 149  
 Дантес Ж. Ш. 239, 242  
 Дантон Ж.-Ж. 431  
 Данэм В. 422  
 Дебрени П. 40, 403–405  
 Державин Г. Р. 12, 77, 98, 211, 215, 295–296, 298, 299, 300, 302, 304, 390, 392, 394, 467, 470  
 — «Бог» 295; «Евгению. Жизнь Званская» 300; «На смерть графини Румянцовой» 295; «На смерть князя Мещерского» 77; «Памятник» 12; «Фелица» 300; «Эхо» 302  
 Дессалин Ж. Ж. 312, 317, 325, 330, 360, 365, 368  
 Дефо Д.  
 — «Робинзон Крузо» 439  
 Джойс Дж. 184
- Джонсон Д. Б. 406, 448, 469  
 Дземидок Б. 408  
 Дзержинский Ф. Э. 449  
 Дмитриев И. И. 64  
 Добролюбов Н. А. 422  
 Долинин А. А. 456  
 Достоевский Ф. М. 14, 32, 34–35, 40–41, 100, 134, 135, 163, 179, 184, 190, 196, 209–211, 390, 392, 394, 402, 427, 434, 440–442, 446, 447, 479  
 — «Бедные люди» 402; «Бесы» 209, 422, 447; «Братья Карамазовы» 14; «Двойник» 439; «Записки из подполья» 102, 437, 440; «Идиот» 28; «Кроткая» 32, 400–401; «Село Степанчиково и его обитатели» 34, 36, 40, 402; «Сон смешного человека» 440  
 Дронке П. 149  
 Дуганов Р. В. 205, 446  
 Дункан А. 257, 457, 459  
 Душечкина Е. В. 421  
 Дымшиц А. 425  
 Дюпон А. 196
- Евреинов Н. Н. 370  
 — «В кулисах души» 370  
 Евтушенко Е. А. 102  
 Екатерина II 215, 478  
 Ермилов В. В. 240  
 Ермолова М. Н. 420, 478  
 Ерофеев В. В. 397  
 Есенин С. А. 8, 22, 135, 210, 240, 260  
 — «Мы теперь уходим понемногу...» 22; «Отговорила роща золотая...» 8, 22  
 Ефросинья Старикская 366, 373, 477
- Жданов А. А. 103, 106, 114, 129, 215, 375–377, 429, 479  
 Женетт Ж. 69, 299, 300  
 Жид А. 168  
 Жирар Р. 66, 81, 139, 141, 148, 162, 419  
 Жироду Ж. 74  
 — «Школа равнодушных» 74  
 Жуков А. А. 472  
 Жуковский В. А. 28, 31, 38, 91, 212, 215, 243, 417, 420, 421  
 — «Вадим» 92; «Варвик» 92; «Граф Галсбургский» 421; «Замок Смальгольм» 92; «К ней» 417; «Кубок» 92; «Ленора» 420; «Людмила» 420; «Светлана» 91; «Ундина» 28; «Эльвина и Эдвин» 92; «Эолова арфа» 92

- Заболоцкий Н. А. 13–14, 23, 135, 210, 390  
 – «Я не ищу гармонии в природе...» 13, 23  
 Занд Ж. 184, 196  
 Замятин Е. И. 215, 390, 397, 423, 434, 435, 439–441, 480  
 – «Мы» 439, 440, 442  
 Захер-Мазох Л. 364  
 Зенкин С. Н. 5  
 Зиолковски Т. 439  
 Золя Э. 471  
 Зонин А. И. 424  
 Зорин А. Л. 200  
 Зорина Н. В. 5, 6  
 Зошенко М. М. 6, 41, 103–106, 114, 121–138, 155, 210, 214, 215, 284, 287–289, 294, 304, 320, 375–377, 390, 392–393, 394, 395, 397, 423–429, 446, 469  
 – «Актер» 125, 126; «Аристократка» 124; «Баня» 124; «Возвращенная молодость» 131, 288; «Возмездие» 425; «В Пушкинские дни» 397, 469; «Голубая книга» 423–424, 469; «Двадцать лет спустя» 425; «Землетрясение» 126; «Личная жизнь» 287; «Мишель Сянгин» 155; «Научное явление» 320; «Нервные люди» 425; «Операция» 427; «Перед восходом солнца» 131, 138, 288, 424–427; «Приключения обезьяны» 128–130; «Сильнее смерти» 425; «Сколько человеку нужно» 130; «Случай в провинции» 125; «Театр для себя» 125; «Фотокарточка» 289; «Шестая повесть Белкина» 469  
 Зубов К. А. 384
- Ибаньес Б. 11  
 Ибсен Г. 165  
 – «Пер Гюнт» 165  
 Иван IV Грозный 320, 358, 364–373, 474, 476–477  
 Иванов Вяч. Вс. 362, 366, 367, 373, 474–476  
 Иванов Вяч. Ив. 210, 214, 447  
 Иванова Н. Б. 446  
 Ильф И., Петров Е. 103, 106–107, 114, 390, 392, 395, 423, 426  
 – «Золотой теленок» 134, 435, 442, 443; «Литературный трамвай» 426  
 Ингдаль К. 441
- Искандер Ф. А. 7, 97, 102, 138, 181–202, 390, 419, 443, 445  
 – «Летним днем» 7, 97, 102, 181–202; «Созвездие Козлотура» 138, 181
- Каверин В. А. 427, 435  
 Каганская М. 423, 427  
 Казанова Дж. Дж. 218  
 Кант И. 176, 429  
 Капинос Е. В. 418–422  
 Карабчиевский Ю. А. 221, 422, 446, 448  
 Карамзин Н. М. 29, 64–66, 72, 121, 133, 210, 390, 416, 420  
 – «Бедная Лиза» 28–30, 64–67, 70, 72, 76, 401, 416, 418; «История государства Российского» 420  
 Карден П. 448  
 Карлинский С. 402  
 Карне М. 318  
 – «Тереза Ракен» 318  
 Катаев В. П. 102, 283–284  
 – «Алмазный мой венец» 283–284  
 Катон 149, 270  
 Катулл Гай Валерий 149, 151, 282, 433  
 Каутский К. 106, 127, 439  
 Квинт Гораций Флакк 12, 98, 149, 302, 433  
 – «Оды» 12, 149  
 Керенский А. Ф. 222, 227, 229  
 Керн Г. 426, 429  
 Кизингер К. Г. 196, 198, 446  
 Киндер М. 477  
 Киров С. М. 380, 477  
 Китон Б. 321  
 Кларк К. 100, 101, 422, 429  
 Клейст Г. 434, 475  
 Клеопатра 84, 443  
 Князева Н. Г. 378  
 Кобринский А. А. 407  
 Коваленко С. А. 379, 380, 480  
 Коген Г. 250  
 Козлов Л. К. 369, 371, 476  
 Коллинз У. 321  
 – «Женщина в белом» 196; «Странная кровать» 321  
 Колчак А. В. 227  
 Кольридж С. 99  
 Комар В. 406  
 Конан Дойл А. 321, 322, 325, 473  
 – «Затерянный мир» 471; «Палец инженера» 321; «Пестрая лента» 321

- Конноли Дж. У. 70, 415, 416  
 Коперник Н. 402  
 Коржавин Н. 206, 208  
 Корнеев Ю. Б. 380  
 Корнель П. 99  
 Короленко В. Г. 84, 409, 427  
 Кортасар Х. 92, 421  
 — «Аксолотль» 92  
 Котляр Е. С. 472  
 Кохут Х. 296  
 Кравцов Н. 133  
 Крепс М. 463  
 Кристева Ю. 12  
 Кристиан-Жак  
 — «Фанфан-Тюльпан» 445  
 Кронеберг А. И. 384  
 Крупская Н. К. 123, 424  
 Крэг Г. 475  
 Кубрик С.  
 — «Механический апельсин» 248  
 Кузмин М. А. 461  
 — «О, быть покинутым — какое счастье!..» 461  
 Кулидж К. 225  
 Куприн А. И. 70, 135, 416  
 — «Гранатовый браслет» 70, 416; «Измур-руд» 135  
 Курбский А. М. 366  
 Курдюмов А. А. 423  
 Курциус Е. 433  
 Кускова Е. Д. 222  
 Кучеровский Н. М. 71, 415, 416  
 Кушнер А. С. 216, 468  
 Кэрролл Л.  
 — «Алиса в Стране чудес» 273
- Лакло Ш. де 10  
 Лакшин В. Я. 422  
 Ламотт-Фуке Ф. 28, 31, 140  
 — «Ундина» 28  
 Ларошфуко Ф. де 410  
 Леандр С. 462  
 Леви-Стросс К. 99, 325, 472  
 — «Сырое и вареное» 99  
 Левин Ю. И. 423  
 Лейбниц Г. 472  
 Ле Корбюзье Ш.-Э. 434  
 Ленин В. И. 99, 212, 123, 134, 137, 173,  
 218, 424, 428, 429, 440  
 Лённквист Б. 206
- Леонид 308–309  
 Лермонтов М. Ю. 8, 14, 22, 27–32, 91, 111,  
 210, 234, 237, 241, 290, 292, 302, 385,  
 399–401, 470, 480  
 — «Выхожу один я на дорогу...» 8, 22, 24;  
 «Герой нашего времени» 27–32, 140,  
 387, 399–401; «К\*\*\*» («Я не унижусь  
 пред тобою...») 236; «Кавказский плен-  
 ник» 28; «Смерть поэта» 401; «Сон»  
 14, 91, 292;  
 Лесков Н. С. 41, 103, 135, 211  
 Лессинг Г.-Э. 410  
 Ливингстон Э. 255, 461  
 Лилиенталь О. 156  
 Лимонов Э. 10, 11, 41, 135, 205, 208, 210,  
 212, 213, 216–217, 220, 248, 282, 293,  
 295–304, 390, 392, 394, 395, 446–448,  
 469, 470  
 — «Жена бандита» 10, 11; «И этот мне  
 противен...» 217; «Кто лежит там на  
 диване?...» 208; «Кто теперь молодой  
 за меня...» 10; «Мои друзья с обидою  
 и жаром...» 216; «Это я, Эдичка» 282,  
 293, 469–470; «Я был веселая фигу-  
 ра...» 212; «Я в мыслях поддержку дру-  
 гого человека...» 293, 302  
 Лифшиц М. А. 429  
 Лобачевский Н. И. 271, 464  
 Лозинский М. М. 148, 432  
 Локс К. Г. 400  
 Ломоносов М. В. 12, 17, 18, 99, 215, 299,  
 470  
 Лонг 149  
 — «Дафнис и Хлоя» 149, 433  
 Лондон Дж. 318, 321  
 — «Батар» («Diable, a Dog») 318  
 Лоренс Д. Г. 316, 321  
 — «Очаровательная леди» 316  
 Лосев Л. 119, 120, 404, 422, 443, 450, 459,  
 461  
 Лотман Ю. М. 29, 211, 387, 399, 401, 447  
 Лувертюр Т. 477  
 Лукиан 151, 438  
 — «Лукий, или Осел» 151  
 Луначарский А. В. 424  
 Лурия А. Р. 373  
 Льюис И. М. 341, 472
- Магомедова Д. М. 461  
 Мазель Л. А. 325, 328, 473

- Мазинг-Делич И. 461, 469  
 Макаревич И. 6  
 Маклаков В. А. 427  
 Малатеста П. 147, 431  
 Малатеста, семья 431  
 Малевич К. С. 270, 468  
 Маленков Г. М. 98, 374  
 Малларме С. 426  
 Маль Л.  
 — «Дорога на эшафот» 462  
 Мальц А. 399  
 Мандельштам Н. Я. 106, 375, 376, 422  
 Мандельштам О. Э. 12, 24, 93, 102, 117, 154–180, 205, 206, 215, 260, 273, 274, 280, 281, 388, 390, 393, 423, 428, 434, 436, 443, 447, 456, 464–469  
 — «Адмиралтейство» 157; «Восьмистишия» 466, 468; «Довольно кукусься!» 435; «Египетская марка» 154–157, 160–162, 164–165, 169, 179–180, 435–438, 443; «Канцона» 154; «Квартира тиха, как бумага...» 436; «Конец романа» 443; «Ламарк» 434; «1 января 1924 г.» 467; «Письмо о русской поэзии» 12; «Полночь в Москве» 436; «Сегодня можно снять декалькомани...» 154; «Футбол» 434; «Язык булыжника мне голубя понятней...» 464; «Я не слышал рассказов Оссиана...» 388, 466–467; «Я пью за военные астры...» 273, 425, 465  
 Мане Э. 462  
 — «Завтрак на траве» 462  
 Манн К. 445  
 — «Мефистофель. История одной карьеры» 445  
 Манн Т. 445  
 — «Марио и волшебник» 445  
 Манн Ю. В. 402, 404  
 Марков В. Ф. 206–207, 209, 214, 446  
 Маркс К. 100, 123, 129, 131, 369, 396, 429  
 Марр Н. Я. 479  
 Матич О. 400, 406, 418, 448, 456, 461, 469, 470, 475, 478  
 Машинский С. И. 404  
 Маяковский В. В. 12–13, 98, 104, 116, 135, 162, 164, 179, 205, 215, 216, 221–248, 258, 260, 277, 281, 282, 287, 390, 400, 422, 427–428, 438, 440, 441, 448–449, 455, 458, 465, 469, 475, 478, 479  
 — «А вы могли бы?» 438; «Дачный случай» 449; «Как делать стихи» 449; «Клоп» 439; «Левый марш» 240; «Облако в штанах» 465; «Париж. Разговорчики с Эйфелевой башней» 233; «Письмо Татьяне Яковлевой» 232, 233; «Прозаседавшиеся» 441; «Рассказ литейщика Ивана Козырева...» 438–439; «Сергею Есенину» 240; «Флейта-позвончик» 458; «Хорошее отношение к лошадям» 164; «Хорошо» 162; «Эй!» 13; «Юбилейное» 239, 277  
 Мейерхольд В. Э. 135, 359, 367, 370–372, 395, 475, 479  
 Мелаид А. 406  
 Мениаль Э. де 11  
 Менкен А. 259, 459  
 Мережковский Д. С. 145, 214  
 Мериме П. 196  
 Мерсеро Дж. 28, 31, 399, 400  
 Милославский Ю. 448  
 Мирский Д. П. — см. Святополк-Мирский Д. П.  
 Митурич П. В. 447  
 Михайлов О. Н. 423  
 Михайлова Е. Н. 399–400  
 Мнацаканова Е. 216  
 Мнишек М. 420  
 Моллер Ф. А. 403  
 Молошная Т. М. 471  
 Молчанов И. Н. 222, 228  
 Мольер Г. 416  
 — «Грамматика любви, или Искусство любить...» 416  
 Мольер Ж.-Б. 99, 445  
 Мопассан Г. де 11, 131, 139, 141–143, 145, 147, 148, 152, 184, 197, 425, 431  
 — «Милый друг» 142; «Признание» 11, 139, 152; «Эта свинья Морен» 139  
 Морено М. 472  
 Морозов Н. А. 133, 218  
 Морсон Г. С. 405  
 Моруа А. 196  
 — «Жизнь и приключения Жорж Занд» 196  
 Моцарт В.-А. 112, 118, 462, 466  
 Мочульский К. В. 404  
 Муравьев В. С. 480  
 Муссолини Б. 445  
 Мюссе А. де 196



- Мятлев И. П. 209
- Набоков В. В. 10, 11, 27–29, 32, 80, 110, 215, 282, 284, 387, 390, 396, 399, 400, 418, 435, 468, 470
- «Весна в Фиальте» 418; «Дар» 10, 470; «Лолита» 32, 282, 396, 419; «Отчаяние» 32, 468; «Приглашение на казнь» 110
- Найман А. Г. 383
- Наполеон I 218, 239, 368, 435, 453, 477
- Недоброе Н. В. 398
- Нейгауз Г. Г. 249
- Некрасов В. П. 360–362, 475
- «В окопах Сталинграда» 360
- Некрасов Н. А. 135, 161–163, 179, 209, 390
- «Вчерашний день...» 438; «О погоде» 160–161, 163–164, 179, 436
- Нельсон Г. 196
- Нижний В. 312, 317, 358, 471, 472, 478
- «На уроках режиссуры С. Эйзенштейна» 317
- Никитенко А. В. 405
- Николай I 215
- Николай II 229
- Никсон Р. 46
- Нильссон Н. О. 291, 450
- Ниро Р. де 448
- Ницше Ф. 41, 123, 136, 210, 135, 236, 238, 248, 296, 448, 453, 480
- Овидий – см. Публий Овидий Назон
- Огарев Н. П. 209
- О'Генри 108
- Озеров Л. А. 456
- О'Коннор К. Т. 461
- Окуджава Б. Ш. 111–114, 117–119, 216, 390, 395, 423
- «Арбатское вдохновение» 117, «Грибоедов в Циннадали» 112; «Песенка американского солдата» 111
- Олеша Ю. К. 102, 103, 154–156, 158, 160–161, 165, 169, 171, 175, 177–180, 284, 289, 291, 304, 319–321, 380–381, 383–384, 390, 393, 394, 395, 400, 422, 434–435, 438, 443, 465, 469–470, 480
- «Зависть» 102, 154–156, 158, 161, 165, 169–175, 179–180, 290–292, 395, 400, 434–438, 440–442, 469; «Ни дня без строчки» 289, 435, 438
- Орджоникидзе Г. К. 449
- Оруэлл Дж. 117, 390, 394, 397, 423, 440, 480
- Орф К. 324
- «Carmina Burana» 324
- Оссиан 155
- Остин Дж. Л. 480
- Отрепьев Г. 420
- О'Тул Л. М. 65, 67, 415
- Павел I 137
- Павлов И. П. 288
- Панова Л. Г. 407, 418, 429
- Паперный З. С. 235
- Парамонов В. М. 255, 450, 452, 455, 459, 461
- Парменид 263, 265, 266, 270, 271, 276, 464
- Парни Э. 18
- Пастернак А. Л. 257, 259, 452, 456, 457
- Пастернак Б. Л. 8, 22, 32, 73–74, 76, 79, 93, 98, 102, 116–117, 119, 135, 139, 155, 215, 216, 246, 248–262, 284, 291, 292, 300, 301, 304, 375, 380, 381, 384, 387, 390, 395, 396, 403, 416, 418, 422, 428, 435, 439, 447, 449–450, 452, 454–460, 462–464, 466–467, 469–470, 478
- «Август» 252; «Апеллесова черта» 420; «Белые стихи» 9; «Болезнь» 450, 455, 460; «Быть знаменитым некрасиво...» 453, 461; «Вагнер» 253; «Вакханалия» 259, 455; «В больнице» 253, 455; «Венеция» 460; «Весеннею порою льда...» 254; «Весенний дождь» 466; «Во всем мне хочется дойти...» 456; «Вокзал» 447; «Волны» 116, 460; «Встреча» 469; «Гамлет» 22, 458; «Гефсиманский сад» 251, 253; «Давай ронять слова...» 8, 454; «Девятьсот пятый год» 459; «Детство Люверс» 452; «Доктор Живаго» 40, 254, 417, 439, 461, 478; «Дурные дни» 253, 453; «Женщины в детстве» 453; «Зазимки» 291; «Заместительница» 252, 254; «Заплети этот ливень...» 255, 258, 260; «Зарево» 452; «Зимняя ночь» 252, 300; «Из поэмы» 447; «Когда я устаю от пустозвонства...» 254; «Косых картин, летящих ливмя...» 450; «Лейтенант Шмидт» 453, 461; «Лето» 254, 261, 454, 458, 460; «Любить – идти...» 254, 458; «Люди и положения» 251, 451–

- 453, 461; «Магдалина» 455, 461; «Маргарита» 458; «Мне хочется домой...» 395; «Музыка» 253, 452, 455; «Мчались звезды...» 465; «Ну, и надо же было, тужась...» 417; «Объяснение» 455; «Опять Шопен не ищет выгод...» 251, 460; «Орешник» 261; «Осень» 459, 465; «Охранная грамота» 450–452, 456; «Плачущий сад» 450; «Поездка» 460; «Разрыв» 458, 462; «Распад» 255; «Рассвет» 450, 461; «Рождественская звезда» 455; «Сложь весла» 428; «Смелость» 450; «Смерть сапера» 450; «С полу, звездами облитого...» 260–261, 459–460; «Счастлив, кто целиком...» 255, 455; «Сестра моя — жизнь» 8, 291; «Спекторский» 155, 260; «Столетье с лишним не вчера...» 102; «Тишина» 262, 460; «Ты здесь, мы в воздухе одном...» 450; «Художник» 456, 466, 467; «Шопен» 284; «Я их мог позабыть?..» 252, 254, 458
- Пастернак Е. Б. 456, 458  
 Пастернак Е. В. 456  
 Пастернак Л. О. 250  
 Пастернаки, семья 456  
 Пащенко И. Г. 403  
 Первухина Н. 410, 411  
 Перцов П. П. 233  
 Петр I 158  
 Петров Е. — см. Ильф И., Петров Е.  
 Петровский М. А. 474  
 Петроний — см. Гай Петроний Арбитр  
 Печерин В. С. 209  
 Пикассо П. 5, 6, 282, 396, 469  
 — «Фрейлины» 5  
 Пильняк Б. А. 169, 179, 211, 260, 390, 434, 437, 439, 440  
 — «Гольный год» 166; «Мать сыра-земля» 169, 437; «Машины и волки» 434, 439, 440  
 Пильский П. М. 132, 428  
 Пиросмани Н. 118  
 Пирр 232  
 Пис Р. А. 400  
 Платон 111, 458  
 — «Пир» 261, 458  
 Платонов А. П. 114, 134, 135, 210, 214, 392  
 — «Котлован» 114; «Фро» 392  
 По Э. 476
- Победоносцев К. П. 254, 437  
 Поварцов С. Н. 430  
 Погодин Д. М. 403  
 Погодин М. П. 39  
 Погорьская Е. В. 418, 429, 431  
 Полента Гвидо Веккио да 431  
 Полента Ф. да 147  
 Поливанов К. М. 456  
 Поликарпов Д. И. 479  
 Полонский Я. П. 399  
 Поморска К. 424, 448  
 Праз М. 259, 459  
 Прево А.  
 — «История кавалера де Грие и Манон Леско» 282  
 Пригов Д. А. 216, 217, 390, 394  
 — «Внимательно коль приглядеться сегодня...» 217  
 Прокофьев С. С. 137  
 Пропп В. Я. 325, 471  
 Пруст М. 69, 77, 79, 282, 300  
 Прутков Козьма 41, 42, 50, 135, 210, 213, 215, 220, 390, 447  
 Публий Овидий Назон 149–151, 335, 434  
 — «Наука любви» 149–151; «Любовные элегии» 150–151  
 Пушкин А. С. 10, 11, 12, 16–22, 29, 31, 34, 36, 65–67, 69, 72, 73, 79, 80, 84, 85, 91, 98, 99, 102, 111, 112, 117, 118, 137, 138, 140, 148, 176, 205–209, 211–213, 215, 217, 230, 237, 239, 243, 250, 261–268, 274–278, 280–282, 287–288, 295, 300–302, 304, 331, 335, 368, 390, 393, 394, 395, 397, 398, 415, 417–420, 424, 432, 435, 441, 444, 447, 458, 461–462, 464, 466–471, 478  
 — «Бакуниной» 266; «Борис Годунов» 420; «Вновь я посетил...» 117; «Выстрел» 401, 441; «Для берегов отчизны дальней...» 398; «Евгений Онегин» 13, 28, 29, 108, 140, 229, 237, 288, 470; «Египетские ночи» 84, 443; «Зима. Что делать нам в деревне?..» 207; «Кавказ» 250; «Кавказский пленник» 28; «Каменный гость» 288, 458; «Когда за городом, задумчив, я брожу...» 418; «Кривцову» 212; «Мадонна» 462; «Медный всадник» 170, 288, 440, 441; «Метель» 140, 419; «На холмах Грузии лежит ночная мгла...» 21, 22; «Отрок» 17–18, 398; «Осень» 300, 470;

- «Пиковая дама» 86, 87, 140; «Пир во время чумы» 261; «Под небом голубым страны своей родной...» 20, 21; «Поэт» 208, 466; «Поэт и толпа» 148; «Прозаик и поэт» 419; «Пророк» 274, 279, 280, 464, 465; «Рифма» 301; «Русалка» 28, 30; «Руслан и Людмила» 91, 286; «Сказка о Золотом петушке» 288; «Сожженное письмо» 398; «Стансы» 102; «Станционный смотритель» 28–29, 31, 63–65, 68–70, 72, 73, 76, 80, 393, 415, 416, 418; «Цыганы» 28, 30; «Что в имени тебе моем...» 10; «Эпиграмма» («Хоть, впрочем, он поэт изрядный...») 301; «Эхо» 302–303; «Я вас любил...» 10, 263–267, 274, 278, 282, 395, 458, 461–462, 467
- Пушкин В. Л. 211  
Пэсседж Ч. 469
- Рабле Ф. 479  
Радищев А. Н. 215  
Радлова А. Д. 378  
Раевская-Хьюз О. 250, 452, 456, 461  
Разин С. Т. 459  
Расин Ж. 99  
Рассадин С. Б. 200, 446  
Рассел Б. 472  
Растрелли Б. Ф. 243  
Рафаэль Санти 243  
Рейган Р. 46  
Рейналь М. 202  
Рейнхардт М. 475  
Рецептер В. Э. 380, 480  
Ризнич А. 398  
Рильке Р.-М. 251, 454, 460–461  
— «Созерцание» 460  
Римини Ф. да — см. Полента Ф. да  
Риффатерр М. 12, 23–24, 444  
Рогачевский А. Б. 461  
Розанов В. В. 40, 41, 135  
Рокоссовский К. К. 479  
Ромм М. И. 184  
— «Обыкновенный фашизм» 184  
Ронен О. 160, 436, 447, 467, 480  
Россетти Д. Г. 259–260, 458–459  
Россини Дж. 140  
— «Севильский цирюльник» 140  
Руссо Ж.-Ж. 123, 133, 140, 429  
— «Новая Элоиза» 140  
Руставели Ш. 230
- Рылеев К. Ф. 215  
Рязанов Э. А.  
— «Берегись автомобиля» 425
- Сабашникова М. В. 145  
Сад Д. А. Ф. де 236, 259  
Салтыков-Щедрин М. Е. 131  
— «История одного города» 131  
Сарнов Б. М. 376  
Сахаров А. Д. 185  
— «Размышления о прогрессе...» 185  
Сахарова Е. К. 412  
Свифт Дж. 99  
— «Путешествия Гулливера» 440  
Святополк-Мирский Д. П. 98, 216  
Северянин И. 239  
Сегал Д. М. 436, 443  
Сенковский О. И. 37  
Сент-Бёв Ш.-О. 462  
Серафимович А. С.  
— «Железный поток» 101  
Сервантес М. де 11, 141, 438  
— «Дон Кихот» 141, 430, 440  
Серов В. А. 418, 478  
Серова В. В. 479  
Сечкарев В. 404  
Симеон Бекбулатович 476  
Симонов К. М. 479  
Синявский-Терц А. Д. 119, 181, 221, 401, 403–406, 429, 446–448, 456, 470  
— «Спокойной ночи» 119  
Ситон М. 368, 370, 477  
Скафтымов А. П. 425  
Скорсезе М. 448  
— «Таксист» 448  
Скрябин А. Н. 249–251, 253, 453  
Сливицкая О. В. 422  
Смирнов И. П. 23, 399, 448, 465, 470  
Собел Р. 404, 406  
Собинов Л. В. 240  
Соколов С. 9, 11, 42, 119, 215, 218, 220, 284, 304, 390, 394, 448, 470  
— «Между собакой и волком» 9; «Палисандрия» 42–43, 119, 284, 470; «Школа для дураков» 9  
Солженицын А. И. 102, 119, 120, 215, 364, 444, 459, 474–475  
— «В круге первом» 119; «Один день Ивана Денисовича» 474; «Октябрь шестнадцатого» 459; «Случай на станции Кочетовка» 102, 444

- Сонтаг С. 405  
 Соссюр Ф. де 123  
 Софокл 99, 472  
 — «Эдип» 99, 472  
 Спаак Ш. 318  
 Спасская В. С. 421  
 Спейн М. М. 78, 415  
 Сперанский М. М. 427  
 Стайн Г. 469  
 — «Автобиография Элис Б. Токлас» 469  
 Сталин И. В. 42, 49, 100–102, 117–120, 137, 184, 190, 194–197, 199, 215, 216, 359, 364, 367, 371, 372, 375–377, 383, 406, 407, 422, 428, 444, 446, 448, 477–480  
 Станиславский К. С. 125, 135, 186, 192  
 Стендаль 98, 140, 155, 291  
 — «Красное и черное» 140  
 Степанов Н. Л. 446  
 Стивенсон Р. Л.  
 — «Странная история доктора Джекилла и мистера Хайда» 439  
 Стиллман Л. 403  
 Столбергер Л. Л. 235, 449  
 Стравинский И. Ф. 441  
 Стругацкий А. Н., Стругацкий Б. Н. 444  
 Стюарт Мария 10, 263–264, 462  
 Суинберн А. Ч. 259, 458–459  
 — «Аталанта в Калидоне» 259; «Шателляр» 259  
 Тагор Р. 121  
 Тайтуник К. 470  
 Тамерлан 477  
 Тарановский К. Ф. 12, 22, 24, 462  
 Тарасенков А. Т. 404  
 Твен М. 436  
 — «Принц и нищий» 436, 440  
 Террас В. 235  
 Тимашев А. Е. 131  
 Тименчик Р. Д. 379, 380, 480  
 Токлас Э. Б. 469  
 Толмен Г. 429  
 Толстая Е. Д. 407, 418  
 Толстой А. К. 196, 209, 213, 416  
 — «[Великодушье смягчает сердца]» 416; «История государства Российского от Гостомысла до Тимашева» 131; «По гребле неровной и тряской...» 213  
 Толстой А. Н. 121, 196  
 Толстой А. П. 38  
 Толстой Л. Н. 11, 30, 40, 41, 74, 116, 121–138, 169, 179, 184, 196, 210, 211, 215, 218, 239, 360, 361, 387, 390, 392–396, 397, 404, 423–428, 436, 440, 450, 453, 475  
 — «Акула» 425; «Анна Каренина» 196, 427; «Война и мир» 40, 122, 126, 360, 424, 427; «Воскресение» 122; «Детство» 425–427; «Живой труп» 123, 424; «Исповедь» 246, 426; «Кавказский пленник» 218; «Казачи» 30; «Как мальчик рассказывал про то...» 425; «Крейцеров соната» 122, 123; «Много ли человеку земли нужно» 425; «Не убий» 427; «Новая азбука» 131; «Отрочество» 425; «После бала» 133, 153, 390, 392, 393, 394, 397, 424, 427, 436, 437; «Прыжок» 425; «Ровное наследство» 130; «Смерть Ивана Ильича» 70; «Три смерти» 135; «Фальшивый купон» 130; «Холстомер» 122, 127–129, 166; «Что такое искусство» 131; «Юность» 424, 425, 427  
 Томас Д. 9, 11  
 Томпсон К. 364–366, 369, 373, 413, 475–476  
 Томпсон С. 413  
 Топоров В. Н. 480  
 Третьяковский В. К. 211  
 Трифонов Ю. В. 102  
 Тропинин В. А. 6  
 — «Кружевница» 6  
 Троцкий Л. Д. 215, 428  
 Трубецкой Н. С. 208  
 Тургенев И. С. 94, 103, 121, 133, 135, 152, 211, 403, 422–424, 427  
 — «Записки охотника» 135; «Первая любовь» 152; «После смерти (Клара Миллич)» 422  
 Тьнянов Ю. Н. 12, 34, 76, 209, 210, 325, 396, 402  
 Тьеполо Дж. Б. 157  
 Тютчев Ф. И. 13, 14, 22, 201, 243, 388, 417  
 — «Весенняя гроза» 417; «Певучесть есть в морских волнах...» 13  
 Уайльд О.  
 — «Портрет Дориана Грея» 286  
 Удар Ж.-П. 476, 478

- Уорхол Э. 282  
 Успенский В. А. 447  
 Успенский Ф. Б. 470  
 Ушаков Д. Н. 60  
 Уэйлен М. 70, 415  
 Уэллс Г. 440  
 — «Война миров» 440; «Калитка в стене» 440
- Фадеев А. А. 180, 479  
 Фарыно Е. 408, 409, 410, 414  
 Федин К. А. 121  
 Федоров Н. Ф. 448  
 Фейхтвангер Л. 135, 445  
 — «Братья Лаутензак» 445  
 Фет А. А. 77, 209, 211, 417, 447  
 — «Только в мире и есть, что тенистый...» 417; «Шепот, робкое дыханье...» 77; «Я пришел к тебе с приветом...» 447
- Фидий 223  
 Филарет 38  
 Филипп (Федор Колычев) 366, 371  
 Флейшман Л. С. 250, 452, 456, 461  
 Флорбер Г. 445, 468  
 — «Мадам Бовари» 140, 282  
 Фоккельман Дж. П. 454  
 Фолкнер У. 9, 11  
 — «Шум и ярость» 9  
 Фома Аквинский 35  
 Фома Кемпийский 35  
 — «О подражании Христу» 35  
 Франк С. Л. 429  
 Фрейд З. 23, 41, 99, 100, 123, 210, 245, 283, 288, 293, 294, 296, 369, 370, 373, 396  
 Фрейдин Г. 155, 422, 429, 430, 446, 448  
 Фриче В. М. 424  
 Руссо С. 438  
 Фэнгер Д. 401, 403–405
- Хаксли О. 388  
 Ханзен-Лёве А. 207, 474  
 Хармс Д. И. 235  
 Хвостов Д. И. 211  
 Хемингуэй Э. 30  
 Херрнстайн-Смит Б. 463  
 Хлебников В. 41, 42, 135, 205–217, 220, 259, 390, 394, 446–447, 458, 474  
 — «Война — смерть» 212; «Моих друзей летели сонмы...» 212; «Русь, ты вся поцелуй на морозе...» 207, 215; «Трущобы» 259, 458  
 Ходасевич В. Ф. 15, 16, 92, 233–235, 238, 245, 301–303, 378, 390, 448, 470  
 — «Баллада» 92; «К Психее» 303; «Перед зеркалом» 15, 92, 301, 302; «Про себя» 302, 303  
 Хомский Н. 396, 474  
 Хрущев Н. С. 113, 181, 190, 215  
 Хэммерберг Г. 65
- Царев М. И. 395  
 Цветаева М. И. 216, 254, 276, 281, 455, 461–462, 466  
 — «Мне нравится, что вы больны не мной...» 461–462, 466  
 Цельсий А. 270  
 Цеткин К. 429
- Чайковский П. И. 98, 145  
 Чаплин Ч. 320, 445  
 — «Великий диктатор» 445; «Новые времена» 320  
 Черкасов Н. К. 371  
 Черных В. А. 377  
 Чернышевский Н. Г. 101, 140, 215, 218, 404, 434  
 — «Что делать?» 101, 140, 404, 406, 420  
 Черчилль У. 184, 195, 196  
 Чехов А. П. 7, 27, 28, 32, 51–62, 70, 74, 84, 127, 135, 157, 387, 392, 399, 407–414, 416, 419, 425  
 — «Агафья» 51; «Анна на шее» 58; «Белолобый» 127, 135; «Ведьма» 51; «Восклицательный знак» 413; «Врачебные советы» 413; «В усадьбе» 411; «Дом с мезонином» 410; «Дочь Альбиона» 51, 408; «Душечка» 392, 419; «Егерь» 51, 408; «Жалобная книга» 51, 55; «Злой мальчик» 51; «Злоумышленник» 51, 58, 407, 408; «Иван Матвеч» 410; «Ионыч» 60; «Каштанка» 127, 135; «Крыжовник» 425; «Лошадиная фамилия» 51–62, 407–411; «Мыслитель» 413; «Налим» 51, 408; «Необыкновенный» 58; «Общее образование» 413; «Палата № 6» 413; «Панихида» 51; «Печенег» 58, 411; «Писатель» 413; «Полинька» 410; «Радость» 407; «Свадьба с генералом» 51, 55, 59, 410;

- «Сирена» 410; «Смерть чиновника» 51, 52, 407, 408; «Толстый и тонкий» 51; «Тоска» 51, 135; «Унтер Пришибев» 51, 58, 407, 408; «Учитель словесности» 59; «Хамелеон» 51, 407, 408; «Хирургия» 51, 53, 58, 408, 413; «Чайка» 60; «Человек в футляре» 58; «Шведская спичка» 51
- Чижов Ф. В. 403
- Чудаков А. П. 401, 408, 414, 416, 425
- Чудакова М. О. 423, 424, 427, 428, 435, 438
- Чуковская Л. К. 375, 480
- Чуковский К. И. 200–201, 425, 426, 428, 448, 449
- Шайр И. А. 472
- Шалапин Ф. И. 227, 228
- Шварц Е. Л. 120, 180, 444
- «Дракон» 444; «Тень» 439
- Шевырев С. П. 38
- Шекспир У. 131, 166, 378, 379, 383, 384, 406, 445, 480
- «Гамлет» 136, 255, 320, 321, 425, 445, 480; «Макбет» 146, 378–384, 480; «Сон в летнюю ночь» 445
- Шестов Л. И. 414
- Шиллер Ф. 31, 209, 421, 462
- «Граф Галсбургский» 421; «Мария Стюарт» 462
- Шишков А. С. 212
- Шкловский В. Б. 99, 121–123, 127, 132, 217, 323–325, 395, 425, 426, 471, 474, 476
- «Искусство как прием» 121
- Шмидт П. П. 107
- Шолом-Алейхем 429
- «Мой первый роман» 429
- Шолохов М. А. 121
- «Тихий Дон» 101
- Шопен Ф. 98, 196, 249, 251, 253, 284
- Шостакович Д. Д. 137
- Шпитцер Л. 422
- Штокмар М. П. 463
- Шуберт Ф. 466
- Щеглов Ю. К. 124, 126, 325, 330, 331, 358, 387, 397–399, 401, 409, 411, 420, 423–425, 428, 434, 447, 448, 450, 462, 465, 468, 471–472, 474, 475
- Щеглова В. А. 472
- Щепкин М. А. 403
- Щепкин М. С. 403
- Эдисон Т. А. 159
- Эзоп 14, 102, 119, 120, 181–183, 190, 195, 202, 444
- Эйзенштейн С. М. 7, 99, 312, 317, 320, 321, 325, 328, 330, 331, 358–374, 387, 395, 418, 471, 472, 474–480
- «Автобиографические записки» 367, 372; «Вопросы композиции» 471; «Иван Грозный» 320, 358, 364, 368, 372–373, 474, 476; «Монтаж 1937» 471; «Монтаж 1938» 471; «Неравнодушная природа» 471; «Октябрь» 358, 363, 370, 474; «Пушкин в кино» 471; «Стачка» 363, 369
- Эйхенбаум Б. М. 27, 30, 398, 399, 407, 411, 414
- Эллис 145
- Энгельс Ф. 98, 106, 127, 429, 439
- Эпштейн М. Н. 403
- Эрдман Н. Р. 426
- Эренбург И. Г. 173, 443
- «День второй» 443; «Хулио Хуренито» 440, 441
- Эрлих В. 403
- Юнг К. Г. 476
- Юнебель А.
- «Парижские тайны» 324
- Яacobson P. O. 18, 213, 234, 235, 262, 418, 448, 450, 458, 461, 469, 478
- Ямпольский М. Б. 153, 429, 434
- Ярсова Н. 202

# Содержание

Предисловие к 3-му изданию .....	5
«Чужих певцов блуждающие сны» .....	8
<b>I</b> Семиотика «Тамани» .....	27
Перечитывая избранные описки Гоголя .....	33
Как сделан лошадиный мем Чехова .....	51
«Легкое дыхание» Бунина — Выготского семьдесят лет спустя .....	63
«В некотором царстве»: повествовательный тур де форс Бунина .....	81
<b>II</b> Искусство приспособления .....	97
Зеркало и зазеркалье: Лев Толстой и Михаил Зощенко .....	121
Подражатели: к интертекстам «Гюи де Мопассана» Бабеля .....	139
Попытки «Зависти» у Мандельштама и Булгакова .....	154
«Летним днем»: эзоповский шедевр Фазили Искандера .....	181
<b>III</b> Графоманство как прием (Лебядкин, Хлебников, Лимонов и другие) .....	205
О гении и злодействе, о бабе и о всероссийском масштабе (Прогулки по Маяковскому) .....	221
Экстатические мотивы Пастернака в свете его личной мифологии (Комплекс Иакова / Актеона / Геракла) .....	249
«Я вас любил...» Бродского .....	263
Влюбленно-бледные нарциссы о времени и о себе .....	283
<b>IV</b> Об усилении .....	307
Deus ex machina .....	315
Сомалийский рассказ «Испытание прорицателя» (Опыт порождающего описания) .....	326
Поэтика Эйзенштейна — диалогическая или тоталитарная? .....	358
«Кто организовал вставание?» (К атрибуции одной знаменитой реплики) .....	375
<b>Приложение</b>	
От автора (Предисловие ко 2-му изданию) .....	387
Введение (ко 2-му изданию) .....	388
Вместо заключения (к 1-му изданию) .....	394
Примечания .....	397
Литература .....	481
Указатель имен и произведений .....	498

Литературно-художественное издание

АЛЕКСАНДР КОНСТАНТИНОВИЧ ЖОЛКОВСКИЙ

## БЛУЖДАЮЩИЕ СНЫ

*Статьи разных лет*

Ответственный редактор Алла Степанова  
Художественный редактор Илья Кучма  
Технический редактор Татьяна Тихомирова  
Компьютерная верстка Ирины Варламовой  
Корректоры Валентина Гончар, Татьяна Бородулина  
Главный редактор Александр Жикаренцев

Подписано в печать 04.12.2015. Формат издания 60 × 90<sup>1/16</sup>.  
Печать офсетная. Тираж 2500 экз. Усл. печ. л. 32. Заказ №

Знак информационной продукции  
(Федеральный закон № 436-ФЗ от 29.12.2010 г.):

18+

ООО «Издательская Группа „Азбука-Аттикус“» –  
обладатель товарного знака АЗБУКА®  
119334, г. Москва, 5-й Донской проезд, д. 15, стр. 4  
Филиал ООО «Издательская Группа „Азбука-Аттикус“»  
в Санкт-Петербурге  
191123, г. Санкт-Петербург, Воскресенская наб., д. 12, лит. А  
ЧП «Издательство „Махаон-Украина“»  
04073, г. Киев, Московский пр., д. 6 (2-й этаж)

Отпечатано в соответствии с предоставленными материалами  
в ООО «ИПК Парето-Принт».  
170546, Тверская область, Промышленная зона Боровлево-1, комплекс № 3А.  
[www.pareto-print.ru](http://www.pareto-print.ru)

ПО ВОПРОСАМ РАСПРОСТРАНЕНИЯ ОБРАЩАЙТЕСЬ:

В Москве:

ООО «Издательская Группа „Азбука-Аттикус“»  
Тел.: (495) 933-76-01, факс: (495) 933-76-19  
E-mail: [sales@atticus-group.ru](mailto:sales@atticus-group.ru); [info@azbooka-m.ru](mailto:info@azbooka-m.ru)

В Санкт-Петербурге:

Филиал ООО «Издательская Группа „Азбука-Аттикус“»  
Тел.: (812) 327-04-55, факс: (812) 327-01-60  
E-mail: [trade@azbooka.spb.ru](mailto:trade@azbooka.spb.ru); [atticus@azbooka.spb.ru](mailto:atticus@azbooka.spb.ru)

В Киеве:

ЧП «Издательство „Махаон-Украина“»  
Тел./факс: (044) 490-99-01. E-mail: [sale@machaon.kiev.ua](mailto:sale@machaon.kiev.ua)

Информация о новинках и планах, а также условия сотрудничества  
на сайтах: [www.azbooka.ru](http://www.azbooka.ru), [www.atticus-group.ru](http://www.atticus-group.ru)



AYKK1594501R