УРОКИ ИЗЯЩНОЙ СЛОВЕСНОСТИ

АЛЕКСАНДР ЖОЛКОВСКИЙ

«КОЧЕРЫЖКА» — ЧТО ЗА ДИКОЕ СЛОВО!
или
ТЕМА равно ТЕКСТ минус ПРИЕМЫ минус ИНВАРИАНТЫ

1. Как известно, Джордж Буш-старший (1924—2018), 41-й президент США (1989—1993), не любил брокколи, решительно расходясь в этом со своей женой Барбарой (1925—2018). Вроде бы ладно, о вкусах не спорят, но Барбара продолжала подсовывать ему брокколи, убежденная (вслед за Львом Толстым и другими диетологами), что вкус тут ни при чем, потому что едим мы не для удовольствия, а для поддержания жизни. Но и тут выходит, что бабушка надвое сказала, поскольку по линии жизнестойкости неплохие результаты показали оба, и он даже чуть лучше нее, прожив на год дольше — аж до девяноста четырех. (А количественный подход в этой области уместен, как ни в какой другой.)

Чувствую, что начал слишком издалека, ибо речь пойдет не о брокколи, которой (которого? которых?) сто лет назад у нас еще не знали девы, а о самой обыкновенной белокочанной капусте. Но на ее примере всё о том же — о вкусах, пользе и истине.

Так вот, переходя наконец к делу, двое выдающихся деятелей «серебряного века», Владислав Ходасевич (1886—1939) и Андрей Белый (1880—1934), не любили капусту. То есть так прямо, как Буш, они об этом не заявляли, но ведь известно (откуда, не помню), что у автора не может быть секретов от читателя: по тому, что́ и как он пишет, видно всё — молод он или стар, умен или не очень, щедр или скуп, умеет ли плавать, изменяет ли жене — и да, любит ли капусту. Поэтому без дальних слов приведу текст (опять-таки хорошо известный, поскольку охотно тиражируемый адептами):

> Недавно один критик негодовал на тех, кому досадна невнятность Пастернаковой лирики. Критик отчасти, в исходном пункте был прав: поэзия *требует* от воспринимающего известных усилий. Он должен уметь соучаствовать в творчестве поэта: уметь со-чувствовать: иначе никакое поэтическое произведение до него

© Александр Жолковский, 2026

> не дойдет. Но одно дело со-чувствовать, со-существовать с поэтом, другое — решать крестословицы (то есть кроссворды. — *А. Ж.*), чтобы убедиться, после трудной работы, что время и усилия потрачены даром, что короткий и бедный смысл не вознаграждает нас за ненужную возню с расшифрованием. Кому охота колоть твердые, но пустые орехи? Расколов пяток, мы с легким сердцем выбрасываем все прочие за окно. Однажды мы с Андреем Белым часа три трудились над Пастернаком. Но мы были в благодушном настроении и лишь весело смеялись, когда после многих усилий вскрывали под бесчисленными капустными одежками Пастернаковых метафор и метонимий — крошечную кочерыжку смысла.[1]

Что тут бросается в глаза, и даже не диетологу, а рядовому читателю? Что капустные листья, то есть собственно капуста, не рассматриваются двумя весельчаками в качестве чего-то съедобного, полезного и, не дай бог, вкусного, а представляются им *одежками*, подобными ореховой скорлупе. Ну ладно, не любят они капусту и не любят (не говоря уже о том, что неспособны отдать должное ни ее редкостному анатомическому строению, в котором листья, аккумулировавшие мощный питательный заряд, образуют, крепясь на стебле, почти идеальный шар, ни неожиданному — и, забегая вперед, поучительному — этимологическому факту, что *кочан* и *кочерыжка* восходят к общему праславянскому корню[2]) — но зачем же листья обрывать и издевательски выбрасывать за окно? А главное, делать из своей зоологической ненависти к капусте далекоидущие семиотические выводы.

2. Все знают, как я уважаю Владислава Фелициановича[3], но, откровенно говоря, становится как-то даже неудобно за него (а впрочем, чего не напишешь впопыхах, если газетные сроки поджимают?) и тем более за принимающих подобные глупости всерьез.[4] Хочется достать чернил и плакать — потому что это глупости, с какой стороны ни посмотри.

С чисто потребительской, гастрономической, это не простая нелюбовь к капусте, а странная уверенность, что все съестное устроено так, как орехи, картошка, бананы, киви и вареные яйца: снял шкурку, очистил скорлупу — и ешь себе то, что внутри, сырым или, если нужно, вареным или поджаренным. Но тогда за окно полетят вишни и сливы, яблоки и груши[5], кукурузные початки и эскимо со своей деревянной палочкой.

Недалекость, сравнимая разве что с фольклорной простотой медведя из русской сказки про *вершки* и *корешки*:

> в первом эпизоде мужик, обещавший медведю поровну делить с ним свой урожай, берет себе репу, а ему отдает ботву, и медведь лишь задним числом осознает свою ошибку;
>
> во втором эпизоде мужик берет себе зёрна пшеницы, а якобы умудренному опытом медведю подсовывает корни.[6]

Но медведь-то покупается на разводку хитрого мужика, пользующегося его профессиональной непричастностью к сельскому хозяйству. А что попутало двух гигантов мысли, обильно писавших на самые разные темы как в столбик, так и в строчку? Да то, что речь об одежках и кочерыжках они завели не из какого-то особого интереса к плодоовощным культурам, а всё

из той же нелюбви, но не столько к капусте, сколько к поэзии собрата по перу. Мотив не очень почтенный, но знакомый — как и аргументация, основанная на кондовом представлении о форме как оболочке содержания.

Вспоминается метапоэтическая — да, собственно, и металитературоведческая — басня Козьмы Пруткова «Незабудки и запятки» (1851):

Трясясь Пахомыч на запятках,
Пук незабудок вез с собой;
Мозоли натерев на пятках,
Лечил их дома камфарой.

Читатель! в басне сей откинув незабудки,
Здесь помещенные для шутки,
Ты только это заключи:
Коль будут у тебя мозоли,
То, чтоб избавиться от боли,
Ты, как Пахомыч наш, их камфарой лечи.[7]

Все предельно просто: сугубо бутафорские незабудки выкидываются в окно, и в распоряжении потребителя оказывается ценная медицинская информация о лечении мозолей. Главное — определить, что́ помещено в текст для шутки и должно быть решительно откинуто, а в чем цимес, ради которого стоит пойти на утомительное чтение текста. После пары горьких опытов эта мораль дойдет и до самых незадачливых медведей, но на следующем курсе сельскохозяйственной академии их будут ждать очередные интеллектуальные сюрпризы в виде целиком съедобных культур, у одних из которых, например трюфелей, нет ни вершков, ни кожуры — одни корешки, а у других в пищу идут и вершки и корешки — таковы лук, петрушка и, не побоимся этого слова, пастернак.[8]

3. Разбирать поэтический текст с целью его «расшифрования», причем разбирать в самом буквальном смысле слова, слой за слоем разымая его на всё более мелкие составные части, — занятие довольно занудное, но вполне достойное и мое любимое. Выделяемые по ходу дела составляющие следует, однако, не выбрасывать как ненужные отходы, а, напротив, тщательно пережевывать, обсасывать и переваривать, постепенно, с учетом вклада каждого из них, усваивая/осваивая совокупный смысл анализируемого текста. Потому что — как давно (еще до 1926 года) поняли русские формалисты, а в дальнейшем лихо припечатал Маршалл Маклюэн (1911—1980) — the medium is the message/massage, то есть само средство коммуникации является сообщением, «массирующим» адресата.[9]

Исходя из этих теоретических представлений (а также эмпирического знания о съедобности капусты и в еще большей степени пастернака) попробуем наметить усовершенствованный вариант расшифровки пастернаковского текста, не удавшейся Ходасевичу и Белому.

Не знаю, какой текст разбирали они, но нам естественно взять строки раннего Пастернака, рискующие показаться «крестословиц<ей...> короткий и бедный смысл <которой...> не вознагра<ди>т нас за ненужную возню с расшифрованием», например, четверостишие:

Там, озаренный, как покойник,
С окна блужданьем ночника,
Сиренью моет подоконник
Продрогший абрис ледника.[10]

Действительно, на первый неискушенный взгляд, это какая-то головоломная невнятица, а если откинуть все «лишнее» — метафоры, метонимии, синекдохи, гиперболы, сравнения, символы и инверсии, в сухом остатке получим что-то вроде «ночного вида на снежные вершины» (вида из, как выясняется далее, Женевы на Альпы: *И в ночь* ***женевскую****...*; *Взгляни, как* ***Альпы*** *лихорадит!..*), не сопровождаемого советами, как в сложившейся ситуации (*В окно врывалась повесть* ***бури****.* ***Раскрыл****, как был, —* ***полуодет***) уберечься от простуды[11], а не уберегшись, чем ее лечить.

4. Намечу пробный анализ этой строфы, постепенно отказывающийся от извлечения кочерыжки якобы бедного смысла из-под груды якобы бессмысленных капустных одежек — в пользу пошагового осмысления многослойной и органичной системы по-пастернаковски содержательных поэтических ходов.

Там, озаренный. Преувеличение, призванное сакрализовать изображаемое, — проще было бы написать *освещенный,* что, в свою очередь, тоже может показаться излишним, поскольку *ледник* благодаря своей снежной белизне, скорее всего, и так уже светится (под луной?). Но для Пастернака важна как раз эта перекличка двух светящихся сущностей — маленького домашнего ночника *здесь* и огромного ледника в далеком мировом *Там*, соответственно гиперболизируемая поэтом до максимума.

Как покойник. Сравнение, на первый взгляд, ни с того ни с сего вносящее в описываемую ситуацию совершенно посторонний мотив, но тем самым — интригующая заявка на архетипическое совмещение Жизни и Смерти.

С окна блужданьем ночника. Преувеличение, вроде бы натянутое до полной неправдоподобности: как может свет *ночника*, то есть свечи (или керосиновой/газовой лампы), достигать далеких гор? — но тем более характерное для пастернаковской поэтики, живописующей чудесное единство всего сущего, в частности дома и мира, готовым каналом связи между которыми у него часто служит *окно*.[12]

Блужданье. Очередная, причем двойная, гипербола: пламя свечи склонно колебаться, например, под дуновением ветра — тем самым незаметно, без прямого упоминания, проникающего в текст — но сама свеча не может при этом сходить с места и предаваться хаотичному блужданию, каковое, однако, составляет характе́рную черту пастернаковской картины мира (см. ниже).

Озаренный — покойник — ночник/свеча. Триада, поставляющая наконец давно ожидавшееся объяснение, откуда берется *покойник* (по православному обычаю свечи располагались крестом в изголовье, в ногах и по бокам покойного), и активизирующая коннотации свечи как символа человеческой души.

Сиренью моет подоконник. Простое прикасание сирени, колеблемой тем же ветром, что и пламя свечи, к подоконнику метафорически переосмысляется в мытье, но сирень при этом не возвышается путем олицетворения, а, наоборот, снижается до служебной роли какой-то щетки или тряпки

в чьих-то — чьих? — руках. Заодно в ситуацию незаметно вносится мотив «влаги» — в виде то ли выпавшей росы, то ли еще более излюбленного Пастернаком дождя.

Подоконник моет… абрис ледника. Нарочитая грамматическая двусмысленность, вызванная инвертированным порядком слов и совпадением форм именительного и винительного падежей (*покойник — подоконник — абрис*), так что долгое время остается неясным, кто кого моет. Но в конце концов выясняется, что это *ледник*, вернее его синекдохический *абрис*, пастернаковская дань кубизму, выступает в качестве субъекта, управляющего из своего чудесного далека обмывочными движениями сирени, отвечая таким образом взаимностью на не менее чудесное освещение его светом ночника на окне. Градус чудесности повышается далее благодаря тому, что дистантное управление возлагается на метафорического *покойника*, причем дистантно реализуется и само сравнение двух существительных в им. пад. (*покойник — абрис*).

Продрогший. Еще одна вдвойне рискованная метафора: и без того холодному (а метафорически и вообще умершему) леднику приписывается дрожь от холода, а заодно от воздействия мерцающей свечи, так что не только световой, но и колебательный импульс устремляется от свечи на окне к далекому леднику, а от него через покачивание сирени возвращается к окну/подоконнику. Дрожь, совмещающая болезненную или иную слабость с повышенной интенсивностью ее физического проявления, — один из сквозных образов пастернаковской поэзии. И вся эта картина интенсивных взаимодействий предстает полуреальной, как бы месмерически вибрирующей на ветру и в неверном свете ночника — в полном соответствии со знаменательным поздним признанием поэта:

> Для характеристики реальности бытия как субстрата и общего фона, XIX век пользовался <...> доктриной причинности, убеждением, что объективная реальность определяется и управляется железной цепью причин и следствий. <...> Но, <...> раздумывая об отличительных особенностях *восприятия жизни* <...>, я прихожу к выводам если не прямо противоположным <...>, то по крайней мере к наблюдениям, не сходным со взглядом наших предшественников и учителей.
>
> Если бы мне надо было нарисовать широкую картину живой действительности, я не надеялся бы подняться до высот *объективности*, подчеркивая статику судьбы <...>, естественных законов. <...> Я бы представил себе (метафорически), что видел природу и вселенную не как картину, неподвижно висящую на стене, но как расписанный холщовый тент или занавес в воздухе, непрестанно колышущийся и раздуваемый каким-то невещественным и непознаваемым ветром.[13]

Порядок слов. Система инверсий, не сводящаяся к вынесению подлежащего в конец предложения: развернутый причастный оборот (*озаренный — с окна — блужданьем*) предшествует определяемому им существительному (*абрис*), а сравнительный оборот (*как покойник*) вставлен между тесно связанными членами предложения (причастием *озаренный* и предложным дополнением *с окна*). Благодаря этим инверсиям простое, но очень распространенное предложение, занимающее все четыре строки, сплачивается в нерасторжимо целостный синтаксический кластер, вторя многообразным взаимодействиям на содержательных уровнях текста.

5. Одним из результатов «вычитания» из текста богатого конгломерата поэтических приемов оказывается действительно довольно-таки бедная формулировка того, что могло послужить исходной темой для его сочинения: «ночной вид на снежные вершины» (см. выше). Но параллельно накапливаются и результаты «суммирования» несомых этими приемами смыслов — компонентов пастернаковского ви́дения мира и данной темы.

Заметим, что проведение границы между исходной темой, для поэта как бы «внешней», и его излюбленными, как бы «собственными», мотивами (= инвариантами) — операция далеко не самоочевидная.

Так, проницательный читатель, наверное, уже задался вопросом, почему в формулировку исходной темы не вошли *ночник*, *окно*, *подоконник* и прикасающаяся к нему *сирень*, ведь никаких действий по их «вычитанию» предпринято не было. Да они вроде и не похожи на плоды авторской фантазии (= «одежки», тени, наводимые на плетень с помощью «ненужной» тропики) — в отличие, скажем, от *покойника* со свечой в изголовье, очевидным образом «вписанного» в ситуацию. Иными словами, они там как бы изначально были и, значит, должны бы быть включены в исходную тему.

Это верно в той мере, в какой мы готовы утверждать, что поэтическое творчество начинается там, где в дело вступают тропы и другие приемы обработки наличного, так сказать, внепоэтического материала. Но ведь прежде, чем поступить в поэтическую обработку, этот материал (= фабула русских формалистов) должен быть откуда-то взят, где-то найден, выискан, отобран, а то и вообще сочинен, выдуман. Так вот, «свеча», «окно», «подоконник», «сирень», «интенсивное соприкосновение предметов» и «дублирование чего-то далекого (*ледника*) чем-то близким (*ночником*)» — это инвариантные мотивы и готовые предметы поэтического мира Пастернака, постоянно «вписываемые» им во все изображаемое и, соответственно, подлежащие «вычитыванию» из его текстов читателями и моделированию этого «вычитывания» нашим литературоведческим «вычитанием-суммированием».

6. Намеченный разбор, разумеется, неполон, поскольку почти не коснулся более формальных уровней текста, на которых пастернаковская трактовка исходной темы обрастает еще несколькими слоями поэтических «одежек».

Метрика. Избран самый распространенный размер русского стиха, 4-стопный ямб, а в трех из четырех строк (во всех, кроме первой) употреблена самая частая и потому самая нейтральная его IV форма (с пропуском ударения на предпоследнем икте). Начальная строка, напротив, скорее необычна — это более редкая VI форма, осложненная возможным внеметрическим ударением на 1-й стопе (*Там*). В целом налицо движение к простоте, призванной уравновесить головоломные сложности, изобилующие на других уровнях текста.

Рифмовка. Тоже самая привычная — перекрестная, с чередованием женских и мужских рифм (ЖМЖМ), фонетически очень точная и подкрепленная аллитерационным и даже морфологическим (суффиксальным) сближением окончаний разных рифменных рядов: *покой**НИК** — ноч**НИК**а — подокон**НИК** — лед**НИК**а*.

Фонетика. Аллитерационная поддержка рифмовки: нечетным рифмам на *-О-* и четным на *-А-* вторят соответствующие ударные гласные внутри строк (1 *озарЁнный,* 3 *мОет*; 2 *окнА*, *блуждАньем*, 4 *Абрис*). К этому добавляются сходства родственных слов/ паронимов (*покойник — окна — подоконник*) и цепочки из девяти *-Н-* (в двух случаях, к тому же двойных) и пяти *-Р-*, в том числе трех предударных (*озаРённый сиРенью — продРогший абрис*). Создается эффект нарочитой монотонности (как в скороговорках, ср. *На дворе трава, на траве дрова*), одновременно обедняющей и усложняющей текст. Из этого однообразного фона ярким пятном выступает словосочетание *сиренью моет*, согласованное с фоном благодаря наличию *-Н-*, ударного *-О-* и предударного *-Р-*, но резко отличающееся от него уникальностью ударного *-Е-* и предударного *-М-*.

Как видим, и на этих «поверхностных» уровнях реализуется то же пастернаковское ощущение загадочного единства мира, в частности всего простого и сложного, но — в терминах материальных (= фонетических в широком смысле слова) взаимоотношений между словами. Текст предстает эстетически съедобным поистине без остатка: не только вся прихотливо выстроенная в нем картина, но и каждое слово, каждый слог и каждая буква как бы говорят: «И я тоже Пастернак!»

Разбор можно было бы продолжить, показав, сколь органично данное четверостишие — 3-е из 9 — соотносится со стихотворением в целом. Так,

— в следующем, 4-м, четверостишии развивается тема чудесной всеобщей связанности и все строки кончаются на *-Ы-* (*И **в ночь женевскую, как в косЫ** Южанки, **югом вплетенЫ** Огни рожков и абрикос**Ы**, Оркестры, лодки, смех волн**Ы***);

— в 6-м подхватываются мотивы взаимного (= встречного) контакта и великолепной болезненной дрожи и во всех клаузулах присутствует согласный *-З-* (*И говор **долетает сниЗу**. А **сверху, задыхаясь**, вя**З Бросает в трепет холст маркиЗы И ветки вчерчивает в гаЗ***);

— в 7-м возвращается мотив дрожи (*Взгляни, как Альпы **лихорадит!***) и все строки рифмуются на *-А-* (*лихорАдит — шАг — рАди — тАк*);

и т. д. — примеры легко умножить.

7. Продемонстрированный подход к поэтике Пастернака вдохновлен прежде всего пионерской статьей *Якобсон 1987 <1935>* о роли метонимических сдвигов в прозе и стихах поэта и анализом ранних стихотворных отрывков Пастернака в *Лотман 1969* (например: *Как читать мне! / Оплыли слова / Ах откуда, откуда сквожу я / В плошках строк разбираю едва / Гонит мною страницу чужую*) и опирается на ряд других пастернаковедческих работ. Теоретически он выдержан в духе «вывода текста из темы», разработанного в нашей с Ю. К. Щегловым поэтике выразительности[14], и в той или иной мере развивался мной в конкретных разборах. Специальную статью я посвятил типологии манипуляций взаимоотношениями между предикатом и его актантами, образующих центральный синтаксический троп пастернаковской поэтики.[15]

Чего я не предпринял, но что, на мой взгляд, является настоятельной задачей пастернаковедения, это систематическое описание всех разделов грамматики Пастернака — морфологии, синтаксиса, системы времен и т. д.[16]

Впрочем, это касается не только грамматики, но и лексики: нужен словарь Пастернака, по полноте и тщательности не уступающий «Словарю языка Пушкина», но учитывающий еще и место каждого слова в системе поэтических инвариантов автора.[17]

В сущности, уже Козьма Прутков поставил этот вопрос ребром: «Не зная законов языка ирокезского (то есть не располагая его словарем и грамматикой. — *А. Ж.*), можешь ли ты делать такое суждение по сему предмету, которое не было бы неосновательно и глупо».[18] Наглядный пример — нелепый капустник с кочерыжками, исполненный двумя умнейшими людьми своего времени.

ЛИТЕРАТУРА

Афанасьев А. Н., сост. 1984. Народные русские сказки А. Н. Афанасьева. В 3 т. / Подг. Л. Г. Бараг и Н. В. Новиков. Т. 1. М.

Даль Владимир 2024. Русские сказки. М. (https://azbyka.ru/fiction/skazki-vladimir-dal/).

Жолковский А. К. 2011. Поэтика Пастернака: Инварианты, структуры, интертексты. М.

Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. 1996. Работы по поэтике выразительности. Инварианты — тема — приемы — текст. М.

Закрыжевская Е. А. 2022. Борис Пастернак глазами В. Ходасевича и «Гулливера» // Rhema. Рема. 2022. № 1. С. 9—32.

Красильникова Татьяна, Успенский Павел 2021. Поэтический язык Пастернака. «Сестра моя — жизнь» сквозь призму идиоматики. М.

Лотман Ю. М. 1969. Стихотворения раннего Пастернака и некоторые вопросы структурного изучения текста // Труды по знаковым системам. Вып. 4. Тарту. С. 206—238.

Парнис Александр 2011. Длинный рассказ про короткий хвост: сонет Ходасевича «Зимняя буря»: пародия или куншту́к // От Кибирова до Пушкина. Сб. в честь 60-летия Н. А. Богомолова / Сост. А. Лавров и О. Лекманов. М. С. 393—435.

Пастернак Борис 2003—2005. Полн. собр. соч. В 11 т. / Сост. Е. Б. Пастернака и Е. В. Пастернак. М.

Прутков Козьма 1965. Полн. собр. соч. / Вступ. ст. и примеч. Б. Я. Бухштаба. М. (Библиотека поэта. Большая серия. Изд. 2-е).

Сергеева-Клятис А. Ю. 2012. «Свой среди чужих, чужой среди своих». Революционные поэмы Пастернака в литературной критике // Вопросы литературы. 2012. № 5. С. 437—463.

Успенский Павел, сост. б/д. Кого обидел Ходасевич: «Истеричка», «поэт подонков», «крошечная кочерыжка смысла» и другие отзывы беспощадного поэта и критика о собратьях по цеху (https://arzamas.academy/materials/429).

Фасмер Макс 1967. Этимологический словарь русского языка / Пер. и доп. О. Н. Трубачева. Т. 2 (Е-Муж). М.

Ходасевич Владислав 2010 <1926>. Парижский альбом. II // *Ходасевич Владислав*. Собр. соч. В 8 т. / Сост. Дж. Малмстада и Р. Хьюза. Т. 2. Критика и публицистика 1905—1927. М. С. 357—359 (комм.: С. 635—639).

Якобсон Роман 1987 <1935>. Заметки о прозе поэта Пастернака // *Якобсон Роман*. Работы по поэтике. М. С. 324—338.

McLuhan Marshall, Fiore Quentin 1967. The Medium is the Massage: An Inventory of Effects. N. Y.

Расширенный текст доклада на XXIII Международной Летней школе по русской литературе (Институт русской литературы <Пушкинский Дом> РАН, 2 июля 2026). За обсуждение автор признателен Вадиму Беспрозванному, А. А. Кобринскому, В. А. Мильчиной, Льву Оборину, Л. Г. Пановой, И. А. Пильщикову и Н. Ю. Чалисовой.

[1] См.: *Ходасевич 2010 <1926>*; курсив в источнике; согласно комментаторам, «один критик» — это Д. Святополк-Мирский.

[2] См.: *Фасмер 1967*: 356—357.

[3] — за стихи (см. мои разборы на сайте https://dornsife.usc.edu/alexander-zholkovsky/ — № 108, 123, 134, 236, 252 в разделе «Статьи), за исследования о Пушкине, за некролог Маяковскому и прорывные соображения о жизнетворчестве символистов и Максима Горького и за многое другое.

[4] См., например: *Парнис 2011*, *Сергеева-Клятис 2012*, *Закрыжевская 2022*, *Успенский б/д*.

[5] Мне могут справедливо заметить, что некоторые как раз чистят яблоки и груши от кожуры, что, конечно, усложняет картину. А картофель большинство едят очищенным от кожицы, но есть и любители так называемой картошки в мундире. Дальнейшие сложности обнаруживаются при столкновении с авокадо и манго, в которых под кожурой обнаруживается съедобная часть, но в сердцевине скрывается «ненужная» косточка. Так же тройственен и цыпленок табака (шкура, мясо, кости), но опять-таки находятся гурманы, которые ценят это блюдо прежде всего за хрустящую прожаренную и наперченную кожу.

[6] См. сказки «Мужик, медведь и лиса» (*Афанасьев 1984*: 34—38; это № 23—26) и «Медведь-половинщик» (*Даль 2024*).

[7] См.: *Прутков 1965*: 59—60.

[8] Эта игра слов не столь безнадежно поверхностна, как кажется (в конце концов nomen est omen):

> В истории европейской кухни пастернак <...> был вытеснен привезенным из Америки картофелем. В этом можно при желании усмотреть подтекст известного замечания Пастернака, что после сталинской резолюции о лучшем, талантливейшем поэте советской эпохи «Маяковского стали вводить принудительно, как картофель при Екатерине», освободив Пастернака от «раздувания его значения» (Люди и положения; *Пастернак 2003—2005*, 3: 337; см.: *Жолковский 2011*: 143).

Развивая тему, можно также вспомнить, что Пастернак (1890—1960) с конца 1930-х всерьез возделывал свой огород в Переделкино, чем, возможно, объясняются его неплохие показатели в области продолжительности жизни: вопреки тяжелым обстоятельствам, он дожил до семидесяти лет (и Нобелевской премии) — в отличие от двух завзятых горожан, профанов плодоовощного дела, не дотянувших до пятидесяти пяти.

[9] Из «Википедии»:

Когда книга *McLuhan, Fiore 1967* появилась в продаже, многим показалось, что в последнем слове названия сделана ошибка и что настоящим названием книги является знаменитый афоризм Маклюэна «the medium is the message» («средство коммуникации является сообщением»). Однако за счет смены одной буквы в слове «massage» появилось как минимум два новых смысла: «средство коммуникации как массаж» и «средство коммуникации как век масс».

[10] «Из поэмы (*Два отрывка*)», II («Я спал. В ту ночь мой дух дежурил...»), 1917; сб. «Поверх барьеров», 1929 (*Пастернак 2003—2005*, 1: 108—109; 450—451).

[11] Не забудем, что Пастернак старался «писать так о весне, чтобы иные схватывали грипп от этой страницы» (письмо к отцу от 10—15 мая 1916, см.: *Пастернак 2003—2005*, 7: 243).

[12] См. статью «Место окна в поэтическом мире Пастернака» (1978; в *Жолковский 2011*: 27—64).

[13] Письмо английскому поэту Стивену Спендеру от 22 августа 1959 (*Пастернак 2003—2005*, 10: 521—524); пер. Е. Б. Пастернака; курсив в источнике.

[14] См., например: *Жолковский, Щеглов 1996*; о выводе/деривации текста из темы см. страницы, указанные в Предметном указателе (с. 339).

[15] «О переносных залогах Пастернака» (1985; в: *Жолковский 2011:* 221—235).

[16] Рассмотрению отдельных участков пастернаковской грамматики посвящен раздел «Стилистические инварианты» в: *Жолковский 2011* (151—272).

[17] Впервые эта лексикографическая идея была выдвинута мной в упомянутой выше статье о мотиве окна в поэтическом мире Пастернака (см.: *Жолковский 2011*: 61—62); ценный вклад в этот проект — исследование пастернаковской фразеологии: *Красильникова, Успенский 2021.*

Разумеется, нужны аналогичные словари и грамматики других поэтов (и в первую очередь, наверное, Фета, Блока и Мандельштама), но здесь ограничусь разговором о Пастернаке.

P. S. Ну да, да, нужны, сколько можно повторять?! Но никто не слушает. («Какой ты у меня незнаменитый!» — любимый припев моей жены.) Так что воз и ныне там.

[18] См.: *Прутков 1965*: 127.