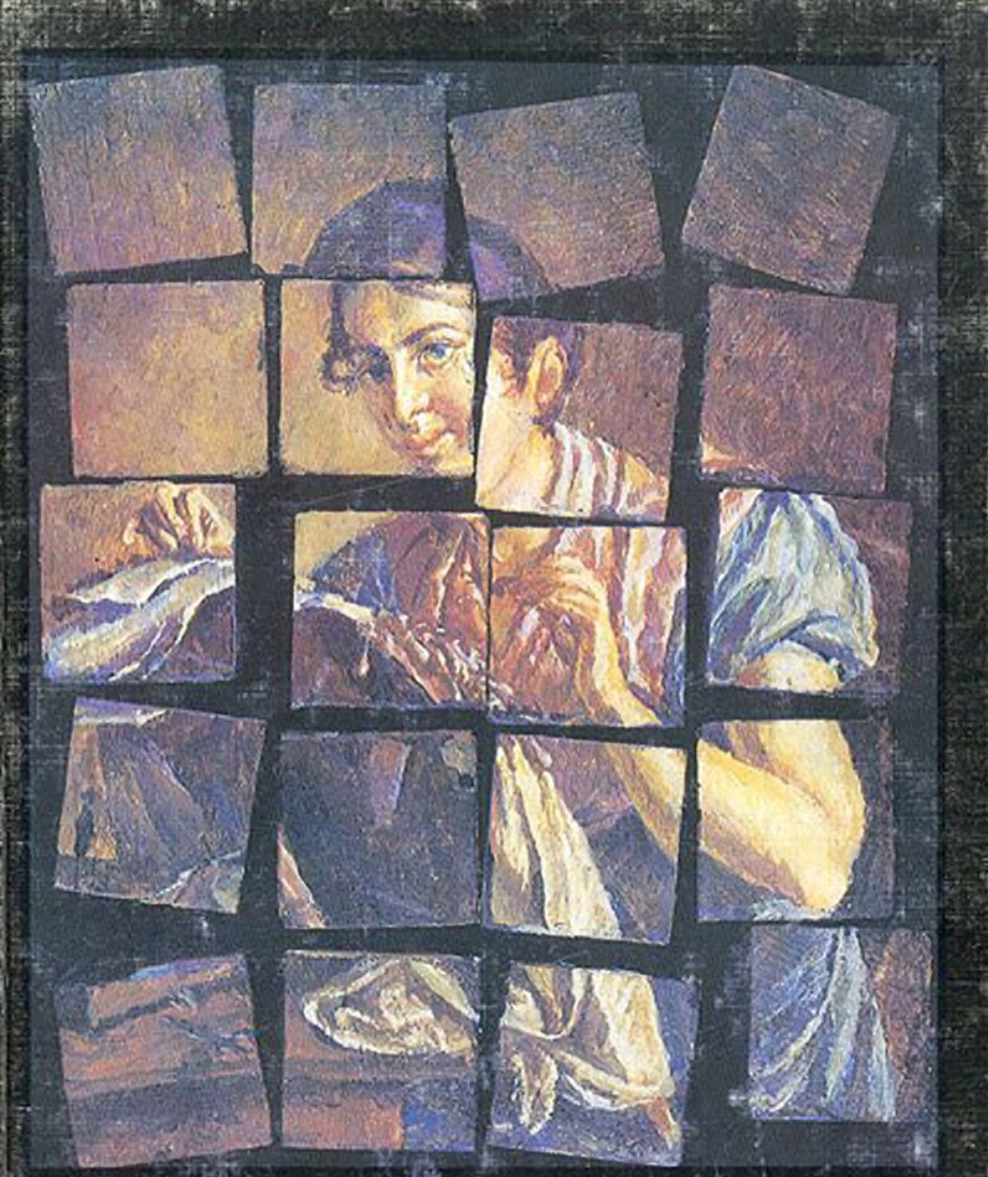


А. К. Жолковский

БЛУЖДАЮЩИЕ СНЫ

И ДРУГИЕ РАБОТЫ

А. К. Жолковский

БЛУЖДАЮЩИЕ СНЫ
И ДРУГИЕ РАБОТЫ



Москва
«НАУКА»
Издательская фирма «Восточная литература»
1994

ББК 83.3Р + 83.3Р7
Ж79

Редактор

Н. ЗОРИНА

Художник

Игорь МАКАРЕВИЧ

Издание осуществлено
при финансовой поддержке
Университета Южной Калифорнии (США)

Ж $\frac{4603020100\text{-}027}{013(02)\text{-}94}$ 92-93

ББК 83.3Р + 83.3Р7

ISBN 5-02-017743-1

© А.К.Жолковский, 1994
© И.Г.Макаревич,
художественное
оформление, 1994

ОТ АВТОРА

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. Жолковский, Ю. К. Щеглов, «Мир автора и структура текста. Статьи о русской литературе» (Tenafly, NJ, Эрмитаж, 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 главка «Вместо заключения»; остальной текст оставлен без изменений. Четыре другие статьи печатаются с минимальными исправлениями и сокращениями.

А. Жолковский

Санта Моника
Август 1992 г.

БЛУЖДАЮЩИЕ СНЫ

Из истории русского модернизма

Название «Блуждающие сны» — из Мандельштама:

И перекличка ворона и арфы
Мне чудится в зловещей тишине...
. . . . . .
Я получил блаженное наследство —
Чужих певцов блуждающие сны...
. . . .
И не одно сокровище, быть может,
Минуя внуков, к правнукам уйдет,
И снова скальд чужую песню сложит
И как свою ее произнесет.

(«Я не слыхал рассказов Оссиана...»)

Речь в книге пойдет не столько о снах[1], сколько о «перекличках ворона и арфы»[2] 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 семиотиче-

ских методов 60 — 70-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) подоплеки 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, содержа 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 перепада, испытанного ею где-то на рубеже веков. Перепад 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 — двадцатым—тридцатым 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...» Гоголя), 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 Пруткова, Бунина, Хлебникова, Ахматову, Ходасевича, Мандельштама, Пастернака, Маяковского, Пильняка, Заболоцкого, Набокова, Булгакова, Ильфа и Петрова, Замятина, Хаксли, Оруэлла, Брэдбери, Берджесса, 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 полуэссеистской 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, феноменологичес-

кой, 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[3].

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 попрежнему 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[4]. 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 со-

отнесение 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 соль 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 отпечатались 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.

I

«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 роща золотая...», 1924)

у Пастернака:

Давай ронять слова,
Как сад — янтарь и цедру...

(«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 помещалась 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

«мнимозимóй» в заключительном четверостишии «Записки XVI»:

> Завари же в преддверии тьмы,
> Полувечером, мнимозимой,
> Псевдокофий, что ложнокумой
> Квазимодною даден взаймы, —

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 твоем...»

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 Брассанса о любви к пупкам жен полицейских.

А там, где перекличка 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 главе 11).

Но одно дело — спросить и совсем другое — получить авторизованное подтверждение своих гипотез. Поэты и вообще-то редко жалуют любителей разымать музы́ку, 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). Соб-

ственно, 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 стать» («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 («внесть 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 двоякий: 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 больша́я 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 расстоянье;
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»), Заболоцкий 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 погружена, —

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 хладеющей 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 перекличке безымянных вещей с именующей 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 эмигрантскому 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 средине
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 Виргилия 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 — по-детски потерянное («Это я проклинаю 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 брегу 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 соотнесены друг с другом: «невод» и «мрежи» открывают нечетные строки, «мальчик» и «отрок» — полустишия 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 на-

клонении, 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 внушителен. 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[1].

В пользу прямой отсылки говорит многое. В обоих случаях будущий гений изображается в год поступления в школу, на фоне прибрежного пейзажа («по брегу 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... уловлять»), 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 хронолого-биографической перекличкой[2].

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)[3]. 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»[4]. 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 ямб)[5]. 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 прейдеши», ср.: «...дни ему [человеку] определены, и число месяцев его у Тебя... Ты положил ему предел, которого он не перейдет» (Иов, 14, 5)[6].

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 // ...сладострастья»); 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. Сравни:

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[7]. Что касается рифменного сдвига, то у Пушкина в первой строфе «а» и «о» чередуются («мгла» — «мною» — «светла» — «тобою»), а во второй устанавливается сплошное «о» («моего» — «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[8]. 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[9].

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 «квазидиалог»[10] 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[11].

Модели интертекста

Случай с «отчего»/«оттого» — пример оригинальной структурной отсылки. Но иногда формальные связи принимают регулярный характер, давая целую эстафету перекличек. 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 слышится 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 классиче-

ских текстов, да и там, где перекличка 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 «текстовой 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 перекличек) обобщенный подход получил развитие в работах продолжателя К. Ф. Тарановского — М. Л. Гаспарова[12]. 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.

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[1]. На светло-желтом фоне — косой 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 — «cepumi».

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. Орнамент 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' возводима 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 исключающих 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 бесстрастием (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 гуигнгнмов 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 поэтика Достоевского) есть полифония множества непримиримых голосов рассказчика и героев. По Фрейду, 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 социалистической 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. Та-

ков смысл пути, проходимого Павлом Власовым и его матерью, героем «Цемента» Глебом Чумаловым, народной массой в «Железном потоке» и другими героями соцреализма. К. Кларк выявляет строительные блоки типового сюжета советского романа: прибытие героя на впавший 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 30-е годы, объединяя задним числом такие разные произведения, как житийная «Мать», военно-коммунистический «Цемент», индивидуалистический «Тихий Дон». А далее, в 40-е годы, этот канон меняется вместе с новыми задачами медиации; его положительные герои стареют, солиднеют, 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 назревает 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»[2].

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 Кречетовка» (1963) мотивирует арест невинного интеллигента Тверитинова типичным соцреали-

стическим 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[3].

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» Олеши — своего рода красные «Записки из подполья»[4]. 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»[5]. 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 20-х годов, заставлявший 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 бескультурье, 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 20-е годы целая плеяда будущих классиков — Булгаков, Зощенко, Ильф и Петров, Олеша — кормилась фельетонной обработкой рабкоровских писем. Подходили они к этому по-разному[6]. 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, двуликости, 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 Зощенко, признавшийся, что он как бы пародийно исполняет обязанности некого воображаемого пролетарского писателя (*Зощенко 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 это очень удачный, органично сросшийся, нерасторжимый. Если бы Зощенко 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 помесь[7]. 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 находятся 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 играет 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 образов. 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 компромстируется, 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![8]

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 ознаменовал «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 30-х годов, получило детальное опровержение в специальном исследовании[9], 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[10] и определяется мир этих двух романов. Они густо населены такими персонажами, как бывший князь, а ныне трудящийся Востока; бывший городовой, 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 приспосабливающегося, чтобы снять с нее сливки и тому подобную сметану, к любой ситуации, 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[11]. 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[12]. (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, штанов 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 приспосабливаться 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 (чтит 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 подано 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[13] 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, наверное, 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 жюльенами из дичи; и симпатичными солдафонами (военный моряк Шустиков Глеб) и доносчиками (старик Моченкин), а то и влюбленными в Запад или просто ищущими гебистами (Марлен Михайлович в «Острове Крыме», Вовка Сканщин 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 консумеризмом 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, заканчи-

вается «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 перекличка 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 разваливается, как старая декорация, а Цинциннат воссоединяется с «существами, 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 сти-

листическом плане ему вторит гибрид полнокровного — полусоветского, полуковбойского — 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[14].

«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 — «мессершмитты»; 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); обогащение привычного пантеона Моцартом, Бахом, Вийоном, а там и зеленоглазым Богом; печальные ноты тяжести жизни, неуюта, 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 вглядеться 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. Окуджава сыграл роль своего рода «Солидарности», роль, которую он долгое время и в самых трудных обстоятельствах разыгрывал в театре одного актера перед молчаливо сочувствовавшим большинством[15].

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 20-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 Беня 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. Поднятие забрала 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 'либерального' 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 тонкоребрость
Пройду насквозь, пройду, как свет.
Пройду, как образ входит в образ
И как предмет сечет предмет.

Пускай пожизненность задачи,
Врастающей в заветы дней,
Зовется жизнию 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 ввязать 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 'приятия 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»; «тонкоребрость перегородок», проходимых насквозь, но лишь в поэтическом воображении; сидячая жизнь, но врастающая в будущее; пейзаж, разворачивающийся «на прогулке», но тут же укрываемый теменью и сукном сугробов; так исподволь обеспечивается привыкание к тесноте упряжи, сулящей овладение широкими горизонтами.

Во временно́м 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 грубоцинично, а с большой художественной силой, естественностью и тонкостью, которым нельзя даже приблизительно отдать должное в схематичном резюме[16]. 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[17], 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 благодарных 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 Саши 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 30-е годы (Пастернак), так и его ретроспективное поэтическое воссоздание в 80-е (Окуджава) оттолкнут 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 соответству-

ющих 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 непереходимой стеной от ценности познавательной.

В своей книге о благодетельности цензуры Л. Лосев (*Лосев 1984*, с. 219 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), по-эзоповски 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 последующих разделах книги, пытаясь предложить новые прочтения рассматриваемых литературных текстов, мы будем постоянно интересоваться их идеологическими аспектами. Однако главный акцент будет все-таки на литературно-критических и теоретических вопросах — на *художественной* логике того, что мы назвали искусством приспособления.

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?[1] По-видимому, особенно актуальным его делает нынешний интерес, с одной стороны, к критической демифологизации культурных героев России (Пушкина, Маяковского, Мандельштама[2]), 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 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 созна-

тельной установкой на соответствующий «изм». Согласно В. Ф. Маркову[3], 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, скомканных концовок (как будто ребенок потерял интерес к сочинению); грамматических и лексических неправильностей, 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» (*Лённквист 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 неоднородные рифмы в пределах одной серии; в сюжете и композиции — анахронизмы, смены точек зрения, децентрали-

зация, введение постороннего материала, палиндромы, акростихи. 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 дорози...
>
> *(«Русь, ты вся поцелуй на морозе...»)*

Несмотря на краткость, этот отрывок весьма представителен. Налицо: метрический сдвиг от анапеста с внеметрическим 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 «дорози»; смежная, с трудом выдержанная рифмовка[4]; 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[5], 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[6]. 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 откровеннно 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 выспренность, 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, Досто-

евский «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. Общефутуристический 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 Пруткова, 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», неблагополучного, неблагонамеренного, 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-самоучка), 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[7]. Сказ и орнаментальная проза 20-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»[8]; синтаксически смазанный поток сознания; учеба у персонажей — крестьянских детей). Законченным воплощением «большого канона» оказывается тогда лишь Тургенев[9].

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 (безглагольностью, тавтологическими рифмами, сдвигами в словоупотреблении и синтаксисе[10]).

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 пред-

шественников 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 ипостась Хлестакова[11].

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 рыбачьих 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[12], 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 Пруткова) 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, соответствуют 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 ближайшими 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 кон-

структивная 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 «держать» эту ненатурально высокую ноту, и привлекается монструозный персонаж* — графоман, шут, маньяк, версифицирующий идиот[13], подражающий взрослым ребенок. 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[14].

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, искусства и истории под силу убедительно произнести строки вроде «Русь, ты вся поцелуй на морозе! // Синеют ночные дорози».

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)[15].

На таком фоне вполне закономерным оказывается облачение поэта-новатора в хлебниковские одежды Великого (и смешного) Кормчего народов, наук и искусств[16]. 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[17].

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 умеренные 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, силлабо-тонической 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 чер-

тами 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 исключительностью собственного '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 «творян, 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 сбрасывать 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 замороченного школьной программой и официальной пропагандой «широкого читателя». Скорее наоборот, он рад пожать 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-пове-

ствователя «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 воображенье матросских масс не столько многофигурностью композиции, сколько здоровой эротикой фабул и форм. По окончаньи — все роздал. Нет высшей награды художнику, нежели зреть, как трепетно вожделеют 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 классицистический план в виде образа «ратного простолюдина». Архаический слой текста включает также слова «зреть» и «нежели» и эмфатически сокращенные окончания на «-нье» («воображенье», «окончанье»), помогающие сплавить воедино военно-имперский классицизм с романтическим выпячиванием переживаний Художника («предавался», «пленяя воображенье», «высшая награда», «трепетно»).

Эти эпические и лирические элементы вкраплены в отчет о ходе творческого процесса, написанный языком профессионального искусствоведения («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 до-

кументальный) 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 утоление «болезненного воображенья» «здоровой эротикой». Но все сбои 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 «пленять воображение» и психодиагностическое «болезненное воображение». Еще одним ироническим скрепом является двусмысленность глагола «вожделеть», прикрывающего мантией классицистической духовной жажды плотскую страсть к порнографии. Наглядному овеществлению этой страсти служит крупный план «заскорузлых рук», представляющих собой заезженный штамп соцреализма, освеженный проекцией на архаический образ «ратного простолюдина»[18]. 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 монархопоэтический миф русской литературы.

II

ПЕРЕЧИТЫВАЯ ИЗБРАННЫЕ ОПИСКИ ГОГОЛЯ

Это заглавие — приблизительный перевод с английского («Rereading 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 «переосмыслять»), а с miswrite, отсутствующим не столько в русском словаре, сколько в русском литературоведческом мышлении. Miswrite значит «описáться», 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»[1]. 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[2], 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, Гиппиусом и Тыняновым)?!

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

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»[5]. Тайно отождествляясь со своими низменными alter ego, Гоголь нередко наделял их «литераторским» статусом (таковы Хлестаков, Чичиков, Ноздрев, Поприщин, Башмачкин, почтмейстер в «Ревизоре» и др.)[6] 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[7], 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[8].

А в гротескного Автора Гоголь был превращен еще раньше — в «Селе Степанчикове и его обитателях» Достоевского (1859)[9] — 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 табели 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 задаст 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[10] (особенно последнего, книга которого «О подражании Христу» была одним из его образцов при работе над «Выбранными местами»[11]), 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 мирозданья (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[12], того самого, который после позора с «Ганцем Кюхельгартеном» помог Гоголю получить чин коллежского регистратора. Гоголь, со своей стороны, иногда не отказывал себе в удовольствии выдать себя за коллежского асессора[13], 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)[14].

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 «Степанчиковс»[15].

Личностное хозяйство Гоголя

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

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[23].

Одним из наиболее напряженных противоречий гоголевской личности было одновременное сознание собственного величия и ничтожества. 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 вся-

чески «лелеяли» его[24], 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[25]; и действительно, Гоголь пробовал себя во множестве жанров (в поэзии, в прозе — романе и рассказе, в критике, журналистике, истории, проповедничестве)[26]. Он восхищался Сенковским, который сам вел все рубрики своего журнала, и (с неслучайным пристрастием) высмеял подобный тип личности в фигуре Хлестакова.

Исследователи сравнивали писательскую манеру Гоголя с «оркестром голосов» и искусством чревовещания[27]. Своеобразный чревовещательный 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[28]. 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[29], 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[30]. В своей переписке он «фальсифицировал» мотивы своих поступков и свой характер[31]. 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[32].

Он отличался также наклонностью к уничтожению собственных произведений. Гоголь сжег юношескую повесть, романти-

ческую поэму, историческую драму (после того как она усыпила Жуковского)[33] и дважды — вторую часть «Мертвых душ». Неудивительно, что, убедившись в неуспехе «Выбранных мест», Гоголь жалел, что не сжег и их[34]. В этой саморазрушительной пиротехнике естественно усмотреть проявление воли к монополизации своих авторских прав, а в полусамоубийстве 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 примечании 26). Так, он указывал друзьям, что они должны соединить свои усилия, каждый со своей стороны, ради него[35], в частности, для того, чтобы организовать помощь его матери[36]. На Шевырева Гоголь возложил все денежные и издательские дела и даже исправление собственного стиля и грамматики, на своих корреспондентов — присылку набросков его будущих сочинений[37], а на цензуру — обеспечение его творческой дисциплины[38]. Незадолго до сожжения рукописи второго тома «Мертвых душ» Гоголь попытался передать ее А. П. Толстому, а решение вопроса о том, как с ней поступить, перепоручить митрополиту Филарету и другим духовным авторитетам[39].

«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)[40], 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[41], 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[42], да, в сущности, и Украины[43] 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»[44], — крайний пример торжества словесного контроля, достигнутого ценой полного ухода от действительности.

Провалом как тотального контроля, так и перекладывания 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[45], но кончал тем, что приспосабливал 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[46].

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 дольше 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 не-

навидел, 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 заклеймила «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[47]. 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[48]. В результате главным достоинством пресловутой «ошибочной» книги Гоголя, ознаменовавшей его последнее, отмеченное иронией судьбы литературное поражение[49], оказалось именно ее «низкое качество».

Гоголь с самого начала писал «плохо», откуда и возникала необходимость периодического отказа от собственных текстов и даже их уничтожения[50]. 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 — ницшеанская релятивизация ценностей, психическое трехголосие Фрейда и диалогизм Достоевского по Бахтину[51].

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 нескладице 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»[52]. Иными словами, «Переписка» — это, что называется, типичный «кэмп»[53], взывающий 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[54], Гоголь предвосхитил Козьму Пруткова, начальника Пробирной 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[55] состоит в том, что вместо бунтарства и противостояния Гоголю видится союз, предвещающий хлебниковское (да и вообще авангардистское) председательствование над земным шаром[56].

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, напомню, 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. (Обратным 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[57].

Более того, поскольку, согласно новейшим взглядам, Сталин и сталинская культура представляли собой взбесившееся потомство русского авангарда, осуществившее программу жизнестроительства по самым рискованным «художественным» схемам[58], то своего рода постмодернистскую вариацию на тему «Выбранных мест» и точку отсчета для современной реинтерпретации гоголевского текста можно усмотреть в «Палисандрии» Саши Соколова[59]. Миф о Палисандре Дальберге — великом графомане, спасителе России, кремлевском правителе и средоточии всех мыслимых ролей и достоинств — тем непосредственнее относится к делу, что Палисандр по разным поводам упоминает Гоголя, а его романтическо-бюрократический стиль несет явные следы гоголевского влияния и иногда строится на откровенной игре с гоголевскими подтекстами, в частности с операцией Мертвые Души[60]. Происходит, таким образом, пресуществление гоголевского «кэмпа» в его максимально возвышенную ипостась. Между прочим, «Палисандрия», как и «Выбранные места», замечательна своей шокирующей «реакционностью» в любовном изображении властей предержащих (начиная с «дяди Иосифа»)[61], она тоже держится исключительно собственным риторическим блеском и тоже до предела металитературна.

Что касается «Выбранных мест», то преобладание в них металитературных тем хорошо известно[62]. 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 «всезнайка», а, напротив, «глуп, решительно глуп»[63].

Тема величия выражается также в терминах служебной иерархии — в соответствии с верховным положением, занимаемым в городе адресаткой, и с собственной гоголевской любовью-ненавистью к чинам[64]. На самом верху, 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[65], 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»[66].

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 искусстве ведения бумаг[67]. «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»[68]. 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 проти-

воположные утверждения[69], а проницательному читателю — с превосходством заглядывать через плечо автора.

Вернемся к процедурам обработки данных. Фиксации подлежит «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»[70].

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 получат распространение «благодаря обезьянству 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 вглядеться в настоящее, будущее вдруг выступит само собою»)[71].

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[72]. С одной стороны, все эти махинации с досье и имиджами выглядят как помесь сталинского ars apparatoria 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 часы, 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 пожертвованиями и трудами, но обратятся в удовольствие, в отдохновенье и развлеченье духа».

Это и неудивительно, если учесть, что Гоголь предписывает своей корреспондентке совершение актов подлинно художественного творчества. Чтобы ясно передать архиерею (и мне 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[73], 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 уроде 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, швырнувши 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.[74] 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 вглядывания 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[75]. 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[76] 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.

МОРФОЛОГИЯ И ИСТОРИЧЕСКИЕ КОРНИ РАССКАЗА ТОЛСТОГО «ПОСЛЕ БАЛА»

«После бала» было написано Толстым в 1903 году и опубликовано посмертно в 1911 году. Принятая в критике интерпретация рассказа акцентирует разоблачение николаевского строя, основанного на лицемерии и насилии[1]. Стержень повествования усматривается в контрасте между сценами *на* балу и *после* бала[2] — антитезе с элементами параллелизма (лицемерие есть уже на балу); но любовь героя обычно остается вне подозрений, хотя по сюжету героине и приходится отвечать за своего жестокого отца. Подобное прочтение оставляет открытыми целый ряд вопросов, возникающих при учете более широкого контекста. Как в рассказе о любви, которая «с этого дня пошла на убыль», отразились взгляды позднего Толстого не только на телесные наказания и официальную культуру, но и на проблемы любви и брака? Как в сюжете, развертывающемся в ночь с масленицы на Великий пост, преломилась религиозная тематика?

Ответ на эти и другие вопросы затронет два разных плана структуры. Сначала мы попытаемся описать и интерпретировать все *явные связи* между двумя частями композиции; это позволит затем углубить принятую трактовку рассказа в свете некоторых архаических моделей, присутствующих в рассказе лишь *подспудно*.

Композиция и тематика

Симметричное членение отражает ориентацию на тему любви и смерти, причем Толстой радикально демифологизирует традицию, подрывая миф о любви как орудии культурного преодоления смерти. В «После бала» argumentum ad mortuum — так сказать, «доказательство от покойного» — работает диаметрально противоположным образом, нежели во всей предшествующей

литературе, начиная с «Матроны из Эфеса» Петрония[3] и кончая эротическим возбуждением, охватывающим пушкинских героев «при мертвом». Соответственно, Толстой меняет эпизоды местами: если у Петрония сюжет открывается картинами смерти и аскезы, а кончается любовным экстазом, то «После бала» начинается с любви, а в сильную финальную позицию Толстой выносит испытание и опровержение этой любви столкновением с грубой реальностью в виде истязаемого тела. Хотя по объему второй эпизод чуть ли не вдвое короче первого, именно он дает название рассказу, впрямую объявляется решающим[4] и выделяется повествовательными средствами[5]. Толстой разработал, таким образом, собственную композиционную формулу, сопоставляющую состояния героя до и после лицезрения тела[6]. Последуем этому порядку.

До

На балу герой-рассказчик, Иван Васильевич, средний молодой аристократ 40-х годов[7], танцует с Варенькой, и описание нарастающего увлечения изобилует упоминаниями о 'законах' бала.

«По закону... мазурку я танцевал не с нею», ибо соперник «пригласил ее, только что она вошла, а я заезжал... за перчатками и опоздал».

Другая условность касается выбора партнера путем угадывания условленного «качества». Сувенирами 'культурной' любви героев становятся бальные атрибуты:

«...[Она] оторвала перышко от веера и дала мне... Я спрятал перышко в перчатку... Когда я приехал домой... у меня в руке было перышко от ее веера и целая ее перчатка...»

'Законнические' коннотации мотива перчаток[8] развиты далее в сцене танца Вареньки с отцом:

он «вынул шпагу из портупеи, отдал ее... и, натянув замшевую перчатку на правую руку, — "надо все по закону", — улыбаясь, сказал он...»

'Культурная' символика провинциального бала идет и дальше, захватывая самые высокие сферы. Хозяйка, губернская предводительша, напоминает портреты императрицы Елизаветы Петровны, а отец героини — «с белыми à la Nicolas I подвитыми усами... николаевской выправки» — похож на здравствующего императора. Осанке полковника вторит высокий рост его «величественной» дочери: «царственный вид, который отпугивал бы

от нее, если бы не ласковая... улыбка и рта, и прелестных блестящих глаз...»[9]

Это «если бы не» очень знаменательно. Культурная атмосфера бала подчеркнуто 'благотворна'. Все восхищаются Варенькой и ее отцом и любуются молодой четой. Все веселятся и сияют. Лейтмотивной 'императорской' чертой хозяйки являются ее открытые плечи и грудь, связывающие ее с царицей, знаменитой своими балами и любовными похождениями. Герой и Варенька в основном танцуют друг с другом, но и в остальных случаях она улыбается только ему. Даже 'законы' бала иной раз отступают перед влюбленными:

«Она, не смущаясь, через всю залу шла прямо ко мне, и я вскакивал, не дожидаясь приглашения...»; протанцевав с Варенькой, отец подводит ее к герою, хотя «я сказал, что не я ее кавалер».

Любовь, соединяющая героев в 'культурных' объятиях благосклонного общества, разрастается и постепенно охватывает «весь мир». Прежде всего, любовное умиление Варенькой переносится на ее отца, связанного с ней как по сходству — во внешности и особенно в улыбке («та же ласковая, радостная улыбка, как и у дочери, была в его блестящих глазах и губах»), так и по смежности — совместным танцем[10]. Затем доброе чувство распространяется на остальных гостей, в том числе на соперника:

«Я любил и хозяйку... с ее елизаветинским бюстом, и ее мужа, и ее гостей, и ее лакеев, и даже дувшегося на меня инженера Анисимова». «Я обнимал в то время весь мир своей любовью... и, несмотря на то, что был, казалось, бесконечно счастлив, счастье мое все росло и росло»[11].

В чрезмерной переоценке героем его любви к героине кроется его трагическая вина, еще одним аспектом которой является 'неземная идеальность' его чувств:

«Я был не только весел и доволен, я был счастлив, блажен, я был добр, я был не я, а какое-то неземное существо, не знающее зла и способное на одно добро».

Его страсть совершенно 'бестелесна':

«...Я вальсировал еще и еще и не чувствовал своего тела. — Ну, как же... я думаю, очень чувствовали, когда обнимали ее за талию, не только свое, но и ее тело, — сказал один из гостей... — Чем сильнее я был влюблен, тем бестелеснее становилась для меня она... Вы раздеваете женщин... для меня же... на предмете моей любви были всегда бронзовые одежды. Мы не то что раздевали, а старались прикрыть наготу...»[12]

«Бронзовые одежды» символизируют не только платонизм героя, но и полное и добровольное приятие им светских условностей, служа (возможно, вопреки сознательным установкам Толстого) метафорическим обобщением всех тех лайковых и замшевых перчаток (героя, Вареньки, полковника), атласных башмачков (Вареньки) и трогательно дешевых опойковых сапог (полковника)[13], которым в «После бала» уделено столько внимания. Согласно Толстому, назначение этих предметов одежды (читай — культуры) в том и состоит, чтобы скрывать от Человека грубую, голую, свободную от условностей Истину.

После

Занесясь в своей 'культурной' любви слишком высоко, герой справедливо «боялся... чтобы что-нибудь не испортило моего счастья». Механизм чрезмерного нарастания любви[14] не дает ему заснуть, гонит на улицу и приводит к дому Вареньки и ее отца — на роковой плац. Сцена экзекуции, заставляющая героя разлюбить героиню и духовно переродиться (оставив мысли о военной и иной официальной карьере)[15], образует почти точный негатив бального эпизода[16].

Прогон сквозь строй, как и бал, представляет собой массовое, 'культурное', 'законническое' мероприятие (наказание за побег) под соответствующую музыку. Контрапункт двух музыкальных аккомпанементов подчеркнут в рассказе: подходя к плацу, герой

«услыхал... звуки флейты и барабана. В душе у меня все время пело и изредка слышался могив мазурки. Но это была какая-то другая, жесткая, нехорошая музыка».

Сходство эпизодов усилено аналогичной позицией наблюдателя (и его рассказом от первого лица) и присутствием полковника, с его знакомой внешностью и «рукой в замшевой перчатке», которой он теперь бьет по лицу солдата за неточное исполнение 'закона' экзекуции (тот «мажет», недостаточно сильно опуская свою палку на спину наказываемого). Еще одна композиционная рифма состоит в сосредоточении внимания (рассказчика и всех собравшихся) на полковнике и его 'партнере по танцу': на балу это Варенька, на плацу — истязаемый татарин, которого полковник тоже как бы подводит к герою в ходе общего danse macabre, исполняемого полковником, татарином и конвоирами.

Но сходства оборачиваются контрастами. Музыка оказывается «нехорошей»; отклонения от буквы 'закона' сурово наказываются (в случае как беглого татарина, так и мажущего экзекутора); выправка и перчатки полковника предстают как символы его высокомерной жестокости; его румяное лицо больше не улыбается, а увидев героя, он делает вид, что не знает его.

Метаморфозу претерпевает и мотив '(бес)телесности'. Если тело прекрасной Вареньки оставалось скрытым и даже намеренно игнорировалось героем, то жуткое тело истязаемого с самого начала предстает (полу)обнаженным: «что-то страшное, приближающееся ко мне... оголенный по пояс человек». Это дергающееся тело приковывает внимание рассказчика, который одновременно узнает в офицере отца Вареньки. Узнавание наступает вопреки характерному для героя (нацеленного на все бестелесное и прикрытое одеждами) 'нежеланию видеть', чем мотивируется типично толстовский эффект остранения:

«...Я... увидал... спину наказываемого. Это было что-то такое пестрое, мокрое, красное, неестественное, что я не поверил, чтобы это было тело человека».

В довершение происходящего в герое переворота ему дается «почувствовать» не только тело другого человека, но и свое собственное: в отличие от блаженного состояния по возвращении с бала, теперь

«всю дорогу [домой]... на сердце была почти физическая, доходившая до тошноты, тоска... казалось, что вот-вот меня вырвет всем тем ужасом...»

Так столкновение лицом к лицу с 'голым фактом' освященной общественными институтами жестокости полковника, символом которой становится истязаемое обнаженное тело татарина, приводит к крушению бестелесной, условной, светской любви, обнаружившей свою неспособность обнять действительно «весь мир», включая его теневые стороны. Выводы рассказчика далеки от морального максимализма («Что ж, вы думаете, что я тогда решил, что то, что я видел, было — дурное дело? Ничуть»). Он ограничивается личным выбором (не жениться и не поступать на военную службу), допуская, что полковник знает что-то такое, что оправдывает жестокость[17].

Духовное прозрение героя отмечено характерными толстовскими чертами, существенно связанными с проблематикой 'тела'. Бал происходит «в последний день масленицы»; соответственно, порка совершается в первый день Великого поста. При-

уроченность событий к языческо-христианскому календарю сама по себе уже свидетельствует о важности культовых аспектов рассказа[18]. Для Толстого масленичный бал является манифестацией не карнавальной стихии (в смысле Бахтина), а, напротив, фальшивого веселья и, в случае 'бестелесного' героя, — игнорирования плоти[19]. И наоборот, откровение об истине, явленной во плоти наказываемого солдата, приходится на время поста, то есть умерщвления плоти, а в широком смысле — время страстей Господних, так что телесное начало носит опять-таки не карнавальный, а аскетически христианский характер.

Этим христианские мотивы эпизода не ограничиваются. Истязаемый все время повторял какие-то слова, которые герой разобрал, лишь когда процессия подошла ближе: «Братцы, помилосердуйте»[20]. В этот момент спутник героя, кузнец[21] проговорил: «О господи». И именно за 'милосердное битье' набросился полковник с кулаками на мазавшего солдата[22]. Тем самым в сцене, варьирующей Голгофу, полковник демонстрирует свои императорские — кесаревы и николаевские — установки, противопоставленные божескому телу жертвы и состраданию, проявляемому героем, кузнецом и, возможно, слабосильным солдатом. А поскольку татарин в этой конфигурации выступает своего рода заместителем Вареньки, то сцена в целом символизирует вытеснение светской любви любовью к страдающему телу Христову[23].

Упор, делаемый Толстым на 'естественной, антикультурной обнаженности' истязаемого тела, разумеется, и сам не находится по ту сторону знаковости[24]. Физически обнаженное, семиотически это тело облечено в культурные одежды христианского мифа. Подобно Пьеру Безухову и герою «После бала», Толстому суждено было разрывать «бронзовые одежды» одной культурной конвенции за другой, чтобы принимать очередную расписную матрешку за безусловную и окончательную истину.

Такое замыкание сюжета, вполне в духе позднего Толстого[25], тонко (и, возможно, с некоторой иронией) подхватывает мотив наивного 'идеализма' героя — его платонизм, неземную доброту и любовь ко всему миру (в том числе к его «врагу» — инженеру Анисимову). Этот идеализм, подорванный, казалось бы, ходом событий, придает психологическую достоверность финальному обращению героя[26]. Толстой как бы говорит, что неземная доброта и любовь, эксплуатируемые языческо-фарисейской официальной культурой, вовсе не бессмысленны и находят естественное место в рамках подлинного христианства.

Исторические корни

Проведенным анализом броской двухчастной композиции «После бала» и вытекающей из него интерпретацией можно было бы удовлетвориться, если бы не оставляемое ими ощущение черно-белой плакатности, тогда как в этом маленьком шедевре о любви и смерти интуитивно чувствуется более глубокая архетипическая подоплека[27]. Неужели вся изощренная сюжетная рифмовка имеет целью чисто техническое взаимоналожение эпизодов 'войны' и 'мира'? Любовь и насилие — естественная пара, но почему они соотнесены здесь столь косвенным, риторическим образом? Если тело татарина замещает и обнажает перед героем Варенькино, то такое разрешение любовного (и сюжетного) напряжения по меньшей мере странно и наталкивает на размышления во фрейдистском или ином архетипическом духе. (И обратно, если насилие над татарином спроецировать на эпизод бала, то в какие отношения ставит это полковника к дочери?)

Поучительную параллель к «После бала» образует рассказ «Святочная ночь» (см. примечание 8). Там за бальной сценой влюбленности в молодую графиню следует поездка к цыганам, а затем в публичный дом, где герой теряет невинность с проституткой, как две капли воды похожей на графиню.

«A[lexandre]... был поражен не столько красотой этой женщины... сколько необыкновенным сходством ее с Графиней. Те же глаза, та же улыбка, только выражение ее было неровное, то слишком робкое, то слишком дерзкое...» Набросок кончается резонерским рассуждением о том, что герой и состоящая в бессмысленном светском браке героиня «погибли [для] любви... Лучше им век раскаиваться, чем... преступной любовью заменить ту, которую они вкусили хоть на одно мгновение».

Сюжетная схема рассказа напоминает «После бала», с той разницей, что посвящение юного героя в таинства плоти проходит целиком в одном и том же плане — любовная завязка разрешается эротической развязкой. Слово «посвящение» здесь вполне уместно[28], и оно применимо также к «После бала», с его акцентом на познании «чего-то такого», что «они знали», а «я не знал», освоением/осуждением культурных стереотипов, вниманием к культовым праздникам и остраненной подачей ритуала экзекуции. Атмосфере сказочной нереальности и приобщения к обрядовым таинствам способствуют в «После бала» такие мотивы, как 'опьянение любовью' и 'бессонная ночь', а также

характерная для славянского фольклора фигура кузнеца (служащего герою проводником по незнакомому месту).

Наш акцент на фольклорно-обрядовых обертонах рассказа не случаен и соответствует заданной в названии главы аналогии с двумя классическими книгами В. Я. Проппа. В «Морфологии сказки» (1928) сюжет русской волшебной сказки был сведен к последовательности из 30 с лишним постоянных мотивов («функций») — таких, как 'отлучка старших', 'запрет', 'нарушение запрета', 'вредительство', 'отправка героя', 'испытание героя дарителем', 'получение волшебного средства' и т. д. вплоть до 'наказания ложного героя', 'свадьбы героя и героини' и их 'воцарения', венчающих сказку. В духе программного для 20-х годов формалистического подхода в своей первой работе Пропп принципиально отказался от содержательного истолкования выявленной им грамматики жанра. Но в «Исторических корнях волшебной сказки» (*Пропп 1946*) он интерпретировал эту мотивную схему, возведя ее к архаическим структурам, отраженным в древних мифах и обрядах (в особенности, инициационных, то есть связанных с посвящением в воины молодых членов племени, и свадебных). Аналогичный подход был в дальнейшем развит западными фольклористами, а работа Проппа — непосредственно продолжена его советскими учениками и последователями, в частности Е. М. Мелетинским и его коллегами, установившими центральную роль семейно-свадебной темы в структуре волшебной сказки[29]. Широкое распространение получило в последние десятилетия и подведение архетипических основ под анализ литературных текстов, причем одна из пионерских работ этого направления также принадлежала Проппу[30].

Итак, приняв аналогию со сказкой всерьез, попробуем в ее свете и с соответствующими фольклористическими источниками в руках[31] прочесть «После бала» заново, чтобы от «морфологии» рассказа перейти к его «историческим корням»[32].

«После бала» как волшебная сказка

Сходство полковника с Николаем I и подчеркнутая «величественность» и «царственность» Вареньки задают классическую сказочную ситуацию царя и царской дочери на выданье. Претендентом на ее руку выступает герой по имени Иван (Васильевич), причем из двух типов сказочного героя — Ивана-царевича и Иванушки-дурачка — он ближе ко второму. Прежде

чем исчезнуть, героиня оставляет ему свою перчатку и перо, в сказочных терминах — перо жар-птицы[33]. Оно не дает ему ни сна, ни покоя, и он отправляется на поиски царевны.

Для этого герою предстоит получить волшебное средство или помощника и перенестись в иное царство. Подобный перенос часто совершается в сказках путем полета, причем иногда с превращением в птицу; наш герой, вдобавок к обладанию пером, чувствует себя «неземным существом». В некоторых сказках и более поздних сюжетах с мифологической основой перенос может происходить во сне, чему в «После бала» соответствует ночное время и состояние зачарованности и бессонницы[34]. Переправке на тот свет обычно способствует помощник (он же иногда — даритель), знающий дорогу и способный на дальнейшие услуги, в частности, лесное существо по имени «медный лоб», промежуточное между жар-птицей и кузнецом, а нередко и просто кузнец, как в «После бала».

Тридесятое царство представляет потусторонний мир и в то же время владения племени невесты. Это открытое пространство, среди которого располагается дворец царя, — ср. плац около дома полковника. Оно также соотнесено с солнечным мифом, что может проявляться в сиянии глаз (таковы Варенька и ее отец) и в дневном освещении (во время экзекуции «уже было светло»). Подвиги героя часто совершаются при магических звуках флейт и барабанов; то же в «После бала».

В тридесятом царстве герою предстоит жениться на царской дочери, и его действия, являющиеся отражением свадебных обрядов, направлены на завоевание невесты. Герой должен пройти испытания, задаваемые царем или царевной, причем существуют царевны двух типов — действующие заодно с героем и такие, которые держат сторону своего отца и стараются погубить героя. В «После бала» в скрытой форме имеет место второй случай (когда невеста оказывается богатырь-девицей, с которой герою приходится вступить в состязание, а то и в прямой поединок)[35].

Что же делает Вареньку царевной типа амазонки? Прежде всего, ее внешность — сходство с отцом-воином, высокий рост, худоба, вплоть до костлявости и острых локтей. Ее «отпугивающая» величественность перекликается с «отпугиванием» фольклорного героя богатырь-девицей, а еще одним роковым атрибутом Вареньки является белизна ее платья, перчаток и башмачков — цвет смерти. Далее, перышко соотносит Вареньку с жар-птицей, то есть невестой-вредителем. Наконец, на

Вареньке, по крайней мере, в глазах героя, были «бронзовые одежды», прекрасно идущие деве-воительнице. С 'бронзовым' мотивом согласуется и облик кузнеца, которого фольклор наделяет разнообразными магическими способностями[36]. Для «После бала» особенно существенны связи кузнеца со свадебными обычаями, «где славится кузнец, которого просят сковать венец, перстень, булаву для свадьбы и самое свадьбу», а также с сакральными, жреческо-шаманскими функциями, такими, как выковывание языка и голоса (*Иванов и Топоров 1974*, с. 88—89).

Герой должен пройти до- и послесвадебные испытания, в которых для него характерна пассивность — за него действуют магические помощники; в «После бала» это кузнец и экзекуторы, оставляющие герою лишь эмоциональную реакцию на происходящее. Досвадебные испытания включают клеймение героя невестой или иные формы смешения крови вступающих в брак представителей двух разных родов, а также различные трудные задачи, часто представляющие собой вторичную инициацию. Одна их них — задача на способность становиться невидимым (связанная с приобретением героем свойств представителя мертвого царства); ср. кульминационное неузнавание героя полковником.

С другой стороны, герой должен проявить способность к опознанию невесты под любыми личинами: она может быть превращена в животное (например, лягушку или птицу) или облечена в его шкуру (например, в ослиную шкуру или свиной кожушок[37]); ср. также характерные для свадебных обрядов мотивы ряжения и 'мнимых невест', от которых надо отличить настоящую. Здесь возможны параллели с мотивом перчаток и проч. вплоть до бронзовых одежд в «После бала», а также с подменой Вареньки татарином.

Послесвадебное испытание — это двойная проверка способностей героя к сексуальному и социальному укрощению невесты. Он должен преодолеть физическое сопротивление женщины (например, попытки задушить его), символизирующее вызов его мужской силе, в частности, преодолеть страх перед vagina dentata (то есть перед «женщиной... с зубами в промежности», «образным выражением ее могущества, превосходства над мужчиной» — *Пропп 1946*, с. 368). Символическая дефлорация производится не героем, а его помощником, обычно путем истязания царевны тремя сортами прутьев; ср. в «После бала» истязание татарина — двойника героини, вплоть до приказа «подать свежих шпицрутенов». Социальный аспект укрощения невесты

состоит в том, что герой, вступающий в ее род, утверждает свою власть над ней, чем предвещается его воцарение на месте отца невесты, часто сопровождающееся умерщвлением последнего.

Мотивы свадебного насилия[38] близки к фольклорным мотивам битвы. Согласно Г. А. Левинтону, в германском мифе о Сигурде (и в параллельном русском сюжете о женитьбе Святогора) первая встреча героев включает рассечение груди невесты мечом.

> «Удар мечом является эвфемизмом овладения... дефлорации... субституирует брак... [Сигурд] встречает в лесу стену из щитов (ср. дом с оградой в лесу в русской сказке) и видит за оградой человека в полном вооружении. Сняв с него шлем, Сигурд обнаруживает, что перед ним — женщина. "Она была в броне, а броня сидела так плотно, точно приросла к телу. И вспорол он броню от шейного отверстия книзу..." Разбудив женщину, "Сигурд сказал ей, что слишком долго она спала..."» (*Левинтон 1975а*, с. 85 след.)[39].

В «После бала» с этим перекликаются: военный строй, бронзовые одежды и — метафорически — их насильственное рассекание при истязании татарина.

Что касается взаимоотношений невесты с царем, то они могут находиться на грани инцеста. В некоторых сюжетах встречается отец (или брат), пытающийся жениться на дочери, так называемый lecherous father[40]. Часто отец царевны выступает соперником героя в испытаниях. В других случаях именно он или родственный ему тотемный предок невесты берет на себя дефлорацию (ср. право первой ночи). Эта фигура предка принимает в сказках облик колдуна, змея, Кощея, с которым первоначально сожительствует царевна и который умерщвляется в ходе испытаний[41].

Один из вариантов инцестуального сожительства царевны с тотемным предком представлен в сюжете 'исплясанных туфель'[42]. Девушка исчезает по ночам, а возвращается в разбитых от танцев туфлях; герой выслеживает ее, убивает змея, к которому она ходит, и получает ее в жены. Параллели в толстовском сюжете, тоже построенном вокруг танца героини с отцом, очевидны; отметим также малозаметное обещание кадрили после ужина, «если меня не увезут» (!)[43].

Сосредоточившись на параллелях между «После бала» и свадебным участком сказочного сюжета (включающим борьбу героя с противниками — вредителем, царевной и царем тридесятого царства), мы до сих пор оставляли почти совсем в стороне второй основной круг мотивов — инициационный. Правда, как

отмечал сам Пропп и его последователи, различия между свадебными испытаниями и предшествующими им испытаниями-инициациями, ведущими к приобретению волшебного средства, не следует преувеличивать. Подвиги обоих типов могут так или иначе комбинироваться, накладываться друг на друга, обмениваться мотивами и атрибутами и т. д. Тем более это относится к литературным текстам и, в частности, к «После бала», бинарная композиция которого не соотносится впрямую со стандартной последовательностью сказочных мотивов. Кратко укажем на ряд инициационных «подтекстов» рассказа.

Процесс инициации[44], дающий герою право на вступление в брак, состоит в овладении тайным знанием — посвящении в мифы и обычаи племени (ср. настоятельные попытки Ивана Васильевича узнать то, что знают полковник и подобные ему). Такое узнавание обычно совершается при звуках магической музыки, часто флейт; содержит в качестве одного из испытаний запрет сна (ср. бессонницу в «После бала»); включает отравление и сопровождается временным безумием (ср. тошноту и опьянение героя в ходе попыток осмыслить увиденную им порку). Испытуемые подвергаются мучениям и переживают состояние временной смерти (таково состояние героя и истязаемого солдата в «После бала»). Одно из орудий ритуального умерщвления — «рубашка на смерть» (вспомним рубашку Левина, чуть не срывающую венчание и в более широком смысле являющуюся аналогом перчаток в «После бала»). После возвращения в обыденную жизнь посвященный мог забывать свое имя, не узнавать родителей и т. п. (ср. уход героя «После бала» из армии и светского общества). Посвящение производится дарителем, представляющим в сказке отцов и колдунов племени (в «После бала» этому соответствует последовательная пассивность героя в обоих эпизодах, где действует отец Вареньки)[45].

Параллели между «После бала» и волшебной сказкой, аккумулировавшей реликты древних обрядов и мифов, отнюдь не прочитываются однозначно. Для их интерпретации необходимо проанализировать сложные сплетения выявленных архаических ролей в свете структуры данного рассказа и аналогий с другими произведениями Толстого, особенно позднего.

Язычество и христианство

Архетипическое прочтение зависит прежде всего от того, на какие мотивы — свадебные или инициационные — проециро-

вать порку татарина и как трактовать роли ее участников. При *свадебной* интерпретации получают полное разъяснение вопросы о связи двух частей рассказа и о разрешении любовного импульса первой части во второй. «После бала» предстает как скрытое, но интенсивное воплощение страха перед чувственным телом, дефлорацией, vagina dentata.

Осуждение пола, даже в браке, было характерно для позднего Толстого; ср. мнения героя «Крейцеровой сонаты» о браке как узаконенном разврате, об идеальном и свином началах в любви, о необходимости воздержания от секса в браке и вообще о желательности отбить у молодых людей «охоту от женщин» и научить последних «считать... высшим положением положение девственницы». Герой рассказа Позднышев вступает в полемику с воззрениями, принятыми в обществе и восходящими к куртуазному рыцарству, и называет современных теоретиков брака «жрецами науки» и «волхвами» (!). Развивая эту языческую метафору, он говорит:

«...Толкуют о свободе, правах женщин. Это все равно, что людоеды откармливали бы людей пленных на еду и вместе с тем уверяли бы, что они заботятся об их правах и свободе» (глава 13).

Согласно Толстому, животная природа пола и условия брака делают супружескую жизнь адом, полным взаимной ненависти и стремления к убийству. Убийством разрешаются коллизии в «Крейцеровой сонате», самоубийством — в «Дьяволе» и «Анне Карениной», символическим самооскоплением (отрубанием пальца) — в «Отце Сергии»[46]. Приравнивание плотской любви к убийству[47] есть уже в «Анне Карениной», в описании «падения» героини:

«[Вронский] чувствовал то, что должен чувствовать убийца, когда видит тело, лишенное им жизни. Это тело, лишенное им жизни, была их любовь, первый период их любви... Стыд пред духовною наготою своей давил ее и сообщался ему. Но, несмотря на весь ужас убийцы пред телом убитого, надо резать на куски, прятать это тело, надо пользоваться тем, что убийца приобрел убийством. И с озлоблением, как будто со страстью, бросается убийца на это тело и тащит, и режет его; так он покрывал поцелуями ее лицо и плечи» (II, 11).

Правда, здесь убийство любви усматривается в адюльтере, но уже в «Святочной ночи» развратом был объявлен и брак, не основанный на чистой любви, а в «Крейцеровой сонате» брачная любовь представлена добровольным взаимным самообманом. Неудивительно поэтому, если глубинный смысл «После бала» состоит в отвержении брака и насилия, на котором он основан.

Гиперболой брачного насилия (в сказочных терминах — укрощения невесты) и служит жестокий ритуал порки. Его языческая жестокость (ср. слова Позднышева о людоедах) имеет своими обрядовыми соответствиями подлинный каннибализм и ритуальные увечья, наносившиеся в ходе инициации[48].

В рамках свадебного прочтения полковник играет роль помощника, осуществляющего за героя укрощение невесты, и в то же время особо враждебного герою инцестуального предка-дефлоратора героини типа змея, чем подчеркивается чуждость героя тотемной 'культуре' того николаевского 'племени', в которое ему предстоит вступить. Инцестуальный мотив подкреплен танцем полковника с Варенькой, а его императорский аспект имеет интересные параллели. Так, в «Отце Сергии» Николай I, как полковник на балу, продолжает ласково улыбаться герою и как бы покровительствует браку (который расстраивается из-за него)[49].

При другом возможном прочтении «После бала» — *инициационном*[50] — истязаемый татарин замещал бы самого героя[51], а полковник играл бы роль колдуна или иного старшего предка, руководящего инициацией, в терминах сказки — волшебного испытателя/дарителя. Связь героя с татарином задана в «После бала» на эмоциональном уровне как сострадание, а на сюжетном — общим мотивом уклонения от военной службы. Сочувствуя татарину, герой как бы постепенно переходит из класса мучителей (куда его помещает связь с полковником и его дочерью) в класс жертв. Медиатором между ними выступает солдат, который неумело бьет жертву, за что и сам подвергается избиению[52].

При любом прочтении герой не проходит теста. Как посвящаемый в женихи, он отказывается одобрить укрощение и воспользоваться его плодами, то есть жениться на «царевне». Как посвящаемый в воины племени, он не отождествляет себя с жестоким обрядом, ничему не научается (знание о том, что «они знают», остается для него непостижимым) и потому не вступает в военную службу. Подобного рода разрыв с общественными институтами характерен и для других героев позднего Толстого — отца Сергия, Позднышева (переживающего при виде трупа убитой им жены (!) «нравственный переворот»), князя Нехлюдова, Александра I. Поэтому неудача инициации/укрощения для рассказчика — вовсе не поражение; он по-своему выдерживает испытание и торжествует над полковником и его дочерью. Каким образом?

Интересный свет на этот вопрос проливают мотивы ухода в монастырь будущего отца Сергия:

«...Призвание бога выше всех других соображений... Поступая в монахи, он показывал, что презирает все то, что казалось столь важным другим и ему самому в то время, как он служил, и становился на такую высоту, с которой он мог сверху вниз смотреть на тех людей, которым он прежде завидовал» (то есть на круг своей бывшей невесты и на самого императора).

Герою «После бала» Толстой не приписывает столь тщеславных мотивов, но он дает ему одержать верх над царевной и ее отцом как повествователю. В фабульном же плане основой обращения к богу становится *новое осмысление* используемых мотивов, особенно сцены истязания. На этом стержневом для всякой структуры моменте стоит задержаться подробнее.

Во-первых, по-новому, «по-толстовски», переосмыслена типичная для архаических сюжетов пассивность героя — как нежелание поддерживать жестокость и насилие, в частности укрощение невесты[53].

Во-вторых, христианский пересмотр жестокого обычая в какой-то мере опирается на высказываемое в рамках традиционного свадебного обряда восприятие жениха невестой как «погубителя».

В-третьих, имеются фольклорные, то есть языческие, прецеденты и для толстовского уклонения от брака: часто герой, уже пройдя свадебные испытания, скрывается, избегает женитьбы и подлежит розыску и опознанию, каковые, впрочем, осуществляются с успехом и приводят к свадьбе; а в некоторых фольклорных сюжетах — эпических (то есть допускающих трагический исход) — брак может и полностью расстраиваться, что сопровождается утратой сакрального знания[54].

В-четвертых, в христианском ключе прочитан в «После бала» и самый элемент мучительства[55], чем осуществляется характерная для истории культов реформа ритуальных кодов (замена человеческих жертвоприношений животными, животных — символическими и т. п.).

В-пятых, эта трансформация опирается на наличные фольклорно-языческие мотивы: так, произнесение ключевого слова «Господи» возложено на фигуру кузнеца, традиционно облеченную в фольклоре функциями борьбы со змеем (здесь — отцом невесты), а также сакральными и даже поэтическими функциями (что позволяет кузнецу выступить как бы носителем авторской точки зрения)[56].

Можно указать типологически сходные случаи христианского переосмысления элементов насилия, входящих в состав свадебных и родственных им обрядов. Так, известны славянские обряды битья веткой (розгой, палкой), совершаемые до или после Пасхи (в том числе в последнее воскресенье Великого поста, что ближе к «После бала»)[57].

* * *

Такова, в общих чертах, стратегия (вероятнее всего, бессознательная), с помощью которой Толстой на протяжении небольшого рассказа символически разыгрывает свой вариант перехода от язычества к христианству. На фоне Серебряного века, с его интересом к пряному синтезу культурных моделей, в особенности языческих и христианских, толстовский «ход» читается как христианский в самом аскетическом смысле слова. Правда, учет декадентского контекста, с одной стороны, и возможных подспудных мотивов, характерных для позднего Толстого, с другой, позволяет предположить менее благочестивую подоплеку — вынесение на свет и разыгрывание, хотя бы и в ключе морального осуждения, противоречивого комплекса страха перед сексом и насилием и одновременного притяжения к ним[58]. Но ограничимся сказанным.

«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[1] в описании Л. Выготского (*Выготский 1965 [1925]*, с. 191—212)[2].

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 конструктивности технических формулировок. Сопоставление будет интертекстуальным в сугубо *типологическом смысле* — прямой переклички между двумя текстами не предполагается[3].

«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 представляющаяся 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[4] (так же как в другом месте рассказа слезы Вырина «смахиваются» при помощи цитаты из Дмитриева).

Стилизацией и пародийностью пронизан, как известно, весь текст «Станционного смотрителя»[5]. В этом контексте повествовательные обрамления[6] 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 многоточие (*О' Тул 1982*, с. 107—110). Главное соверша-

ется 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 пятачок 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[7] 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[8], полный смысл которого открывается лишь в соотнесении 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 взаимо-

отношения между Эрастом и Лизой составляют лишь один аспект их коллизии — не менее важна ее культурная сторона. В соответствии с понятием «имитационного желания» (*Жирар 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...» Разлюбляет 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[9].

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 смотрителе» 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 сиживать 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 геро-

ини, с изощренной деконструкцией фабулы в духе «Станционного смотрителя». Анализ «Легкого дыхания» имеет смысл начать с развития идей Выготского о том, какие традиционные законы жанра подверглись в нем остраняющему 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 временны́х 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»[10].

Нагромождение событий в одном предложении часто сопровождается искажением их пропорций по важности Такова пред-

шествующая процитированной фраза, которая, сообщая о выстреле, «заглушает» его своей структурой[11]. 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 временны́х планов (сегодня и завтра) и «прустовский» эффект до уникальности подробного описания событий, даваемых как многократные (*Женетт 1970*).

Укажу еще на ряд временны́х «неправильностей». Эпизоды из прошлого не только разномасштабны, но и разноструктурны[12]. 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»)[13],

но не устраняет любопытства к тому, ка́к это случилось (*Конноллн 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[14].

Да и сам этот материал далек от принятой в литературе причинной связности. Это не история одной роковой любви — в отличие от «Бедной 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[15].

Установка на ослабление детерминированности происходящего, на внесение элемента случайности, типичная для эпохи (в частности, для Чехова)[16], 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»)[17], 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)[18]. 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»[19], а с другой стороны, и заключенная в ней непосредственность: сцена с начальницей — чувства самой Оли и детали эпизода совращения — 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 — прибереженной на конец классной дамы. В своей роли 'кладбищенского свидетеля' ее фигура совмещает подлинный сентиментализм (персонажей типа рассказчика «Бедной Лизы», раскаявшегося Эраста[20] и их наследников[21]) с иронией, которой начинены соответствующие персонажи и эпизоды «Станционного смотрителя» (ср. отчужденность рассказчика, непричастность Ваньки и непонимание событий смотрителем[22]). Но если Пушкин последовательно (хотя и скрыто) ироничен, а Карамзин

последовательно сентиментален[23], то Бунин выдерживает почти идеальное равновесие, венчая рассказ амбивалентным смешением позиций объективного рассказчика и сентиментальной дуры[24].

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 удается вырваться из них: Оля немедленно оживает во вводимой портретом истории ее детства, которая подчеркнуто 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»[25].

«Девочкой она ничем не выделялась в толпе коричневых гимназических платьиц»; в качестве «самой беззаботной, самой счастливой» она включена в «эту во все стороны скользящую на катке толпу»; вызов к начальнице застает 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 макропейзаж 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[26] 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, литературно, 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[27]. 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 одеколона; 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 любуется 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[28], а изображение классной дамы — от «женщины... в черных лайковых перчатках» к «руке в узкой лайке». Принцип pars pro toto, столь существенный для рассказа с мето-

нимическим обрамлением (заглавием, зачином, концовкой), завладевает повествованием с первой же фразы, где фигурирует «толпа коричневых гимназических платьиц».

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»[29], 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 сомнение в возможностях слова[30]; 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[31]. В атмосферу игры со словесной фактурой и вторичными смысловыми признаками (характерную, согласно Тыня-

нову, для стихотворного языка) вовлечен и ряд других лейтмотивных лексем, таких, как «легкий/тяжелый», «красивый/некрасивый», «приятный» и т. п.[32]

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 смотрителю», где романтические стереотипы последовательно подрываются[33].

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 словопрения 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 перекличку 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 совращения и неизбежную перекличку 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...»[34]

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[35] 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[36]. 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, временно́й 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[37].

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 изощренная (рассказом увековечивается эфемерное продолжение ее существования 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[38], конкретная, «эта», деталь ее облика, фигурально (метонимически, метафорически и гиперболически) сливающаяся с макропейзажем.

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. примечание 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 памятью, подражание жизни искусству[39], акмеистический культ литературных реминисценций и другие черты стилистики XX века[40].

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[41].

III

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 открещивался, 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 переменой 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[1] 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 публицистических текстов Толстого. В частности — описанием

оперы через восприятие Наташи Ростовой, 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 Duport, 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 проницательным 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 («Крейцерова 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»)[2], 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[3]. 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 чувствен-

ность 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 некого революционного «подлинного мужика», которого «до этого графа... в литературе не было» (*Ленин 1969*, с. 19, 95)[4]. В переводе на язык семиотики это означает принципиальную антикультурность и антизнаковость позиции Толстого[5]. Условности, так ненавидимые Лениным, Толстым, Руссо[6], оказались краеугольным понятием общественных наук. Процесс осознания символической, а значит, неустранимо условной, «произвольной», сущности языка, искусства и культуры вообще интенсивно развивается вот уже около столетия, начавшись с критики концепции «натурального человека» и вобрав в себя столь разные интеллектуальные импульсы, как учение Ницше об относительности культурных ценностей, соссюровская 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 узнаванья» — 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. примечание 4) и совсем незадолго до театральных вылазок героев Зощенко.

В зощенковской «энциклопедии некультурности»[7] 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 и Щеглов 1986*, с. 59 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 проводах 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 способом 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[8]. 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 остраняющее 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.

Перекличка 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 и 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[9].

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 лошадью, 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», глава 6).

Изображение мира людей глазами животных естественно предрасполагает 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 остраняющего 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)...»[10] Однако в целом Чехов, при всем его интересе к изображению некоммуникабельности в мире штампов и застывших культурных поз[11], 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 сходил. — 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 Шарико-

ва с враждебной системой ценностей. Текстуальное совпадение с зощенковской формулой («в театре = при царском режиме»; ср. примечание 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 подтасовывает 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, почем стоит кило морковки. А просто схватила целый пучок морковки...»[12] «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 собственно-

сти, 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 идиллличен, 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 обезьяньей 'природе' и отстаивает человеческую 'культуру'. В сущности, перед нами вариация на обычную зощенковскую тему: дается критика воровства и бескультурья 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 резче 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; эмиран-

там, 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 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)[13]. К различиям[14] 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[15]. 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 спасаться, а в конце концов отрекшегося 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»)[16]. Но аналогичен и путь Зощенко: игриво-амбивалентное чтение наивной советской морали в рассказах 20 — 30-х годов сменилось затем более серьезным, однозначно-авторитетным словом, — с одной стороны, в «соцреалистических» повестях 30-х годов, а с другой, в таких «научных» книгах, как «Возвращенная молодость» и «Перед восходом солнца»[17]. 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[18], Зощенко желал, чтобы в нем видели не развлекателя, а учителя жизни. Есть множество свидетельств о его мрачной серьезности и упоре на «невидимые миру слезы»[19].

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)[20], как бы вырастающие из отвержения Толстым (еще в художественных произведениях) всего «ненатурального» и «безнравственного», начиная с оперы и кончая общественными институтами в целом[21]. 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 наворачивать», 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 негодяй и мерзавец, и не знаю, что меня воздерживает от удовольствия размозжить 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

ЦАРСТВИЕ БОЖИЕ НЕ В КОНСТИТУЦИИ

...И то, что это была конституция, т. е. то, что $^{9}/_{10}$ 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 полезно 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 и др. 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 неиспорченности[22].

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[23]. Еще менее автори-

тетно 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[24], 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[25], 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[26]. 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, опасающегося чистки: «Кто же мог знать, что будет революция? Люди устраивались, как могли — кто имел аптеку, а кто фзбрику... 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»[27]. 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 самоотождествлении с избиваемой лошадью), 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[28]. 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[29].

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) развертыва-

лась 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 пастернаковского «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 остранением 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[30], отталкиваясь как от советского примитива, так и от «высокой» интеллигентской традиции в искусстве, Зощенко был подлинно амбивалентной фигурой. Его попытки (особенно начиная с 30-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 — ср. примечание 21) 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»[31] 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»[32]), научившись по-своему управлять государством, обернулась «поваром, готовящим только острые блюда»[33], они стали заказывать подходящую им музыку. Тогда «ищущее» косноязычие Толстого-проповедника затвердело в катехизисные тавтологии Сталина[34], 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[35].

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[36]. 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», глава «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»[37].) 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»[38].

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 надвигавшуюся революцию и, в свою очередь, преломившегося в зощенковском, кривизна которого была лишь попыткой адекватно отразить причудливый рельеф послеоктябрьского Зазеркалья.

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 Олеши к «сдаче и гибели советского интеллигента»[1], 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[2], звучит здесь амбивалентно — на той же ностальгической ноте («Я не...»), что и мировая тоска по знаменитой Федре и рассказам Оссиана[3]. Со своей стороны, герой Олеши полон «самоуничижения и заносчивости», сходных с типично мандельштамовским комплексом обиды, спеси и т. п.[4]. Аналогии простираются и в сферу стиля. Сравним:

— 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 недавно «Египетская марка» была прямо поставлена в ряд «капитулянтских» повестей о старой интеллигенции, в частности, с «Завистью» Олеши, «Мишелем Синягиным» Зощенко (1930) и «Спекторским» Пастернака (1931) (*Фрейдин 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 ориентируется на персонажей стендалевско-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»[5]; герой повести Парнок пытается защитить права линчуемого «человечка» и впрямую сравнивается с бальзаковским Люсьеном де Рюбампре — в частности, по линии заботы о чистоте рубашек, чем исконно гоголевской теме одежды (визитки)[6] сообщается западный аромат.

Ароматическая метафора вполне уместна ввиду внимания, уделяемого обоими авторами западному сервису[7] и образам современной техники. В «Зависти» это велосипед студента Шемиота, мыльно-воздушный шар Вани Бабичева, аэроплан, романтически-хрупкий пилот Лилиенталь, заводской кран и вся конструктивистская поэтика «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 Олеши аэроплан, постепенно удаляясь, метафорически превращается в безвредный цветок сирени[8].

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 дровяным складам и «корабельным линиям» Петербурга.

Характерное орудие модернистского смешения 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»[9], 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[10].

Столь же непосредственному восприятию, как пространство, поддается и историческое время. «Бывшие люди» Олеши 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...»[11] Согласно Володе Макарову, напротив, «главным чувством человека должно быть понимание времени» — необходимо видеть весь исторический «циферблат»[12].

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, человечек...»); попыток Парнока позвонить от часовщика и зеркальщика[13].

Характерная черта модернистского стиля — опора на интертексты, и обе повести подчеркнуто цитатны. Семьей 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 Олеши 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 грозится жениться на Вале, чтобы доказать (себе и окружающим) собственную ценность[14].

В «Египетской марке» 'детскость' усидена 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[15], 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[16]: «Петербург, ты отвечаешь за блудного твоего сына!»; «[он] выздоровеет, 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»[17].

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

«Жил в Петербурге человечек... презираемый швейцарами и женщинами»; «...ведем топить... одного человечка... Погулял ты, человечек... пожил ты, человечек, — 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»[133], хотя «уж я-то был сбоку припека, случайно прихваченный человечек»;

— 'наличие настоящих хозяев': полноправным «сыном» и «барчуком» является не Кавалеров, а Володя;

— 'невпускание/изгнание' антигероя: «праздник, куда нас не пустят»; «Я вас удалю с аэродрома»[19]; «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 кране; Иван на мостовой, противостоящий Андрею в автомобиле[20].

Эмоциональная окраска этих ситуаций складывается из чувств субъекта-изгоя 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[21];

— '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 «глазами-бляшками», и Валей; непробиваемость Володи Макарова; недосягаемость военкома и других военных на аэродроме; Кавалерова «не любят вещи», отвергают и осмеивают все окружающие, в том числе женщины[22].

Мандельштамовский антигерой тоже не любим жизнью:

«Есть люди, почему-то неугодные 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 выспреннем птичьем языке исключительно о высоких материях»[23].

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, знаменует 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»[24], 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'[25]; 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 неуменья 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 Олеши, 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»[26], 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 развертываются 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[27].

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 смешению подключается также рассказчик благодаря игре с местоимениями (топить человечка ведем «мы») и общей системе приравниваний своего 'я' к Парноку[28];

— линия 'одежды' (визитки): толпа дана как «плечи-вешалки», «апраксинские пиджаки», а человечек как «перхотная вешалка»; упоминается воротник, который «дороже соболя и куницы»[29]; 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, сплачивающего 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 шииты в день Шахсе-Вахсе, неумолимо продвигались к Фонтанке»[30].

Но у эпизода есть и прямые литературные связи. Место действия (около Сенной) хрестоматийно связано с телесными наказаниями благодаря Некрасову[31], 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 «папаши» 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 полушубка и валяных сапог» (ср. мотив кражи и код одежды), жертва которого — многоликое лирическое 'я' повести[32].

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 христоподобной жертвы, не имеющие ясного прецедента в евангельской истории, характерны для ее более позднего прочтения[33]. Так, в сне Раскольникова 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[34]:

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 Бозио) известна, данный фрагмент никем не привлекался. Между тем правомерность такого сближения подсказывается рядом признаков:

— позицией лирического 'я', готового вступиться 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 "требуха". 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». Поэтичный 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»[35].

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-экскрементная' 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[36].

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...»[37]

Параллель укрепляется тем, что этот пассаж следует непосредственно за лейтмотивным образом Вали как «ветви... полной цветов и листьев», — предвосхищая связь ветки с маслобойней в «Египетской марке»[38]. Сами по себе пуговицы представляют в «Зависти» код одежды[39], 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...»[40] 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, недавно, наконец, во всей полноте открывшийся советскому читателю[41], лишь условно вырывается здесь из богатого фона литературы 20 — 30-х годов. Этот обмен репликами[42] 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 «Собачьем сердце» жанр «рассказа о собаках»[43] 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[44].

Воспитание Шарикова включается в общую игру с культурой, пронизывающую текст «Собачьего сердца»[45], и Слово всячески акцентируется. Повествование строится на смене трех основных голосов: внутреннего монолога Шарика, протокольного дневника д-ра Борменталя 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 действо. Обращение привычного порядка вещей, задаваемое центральной метаморфозой, поддержано целым рядом карнавальных мотивов: апокалиптическим образом вьюги (в духе «Двенадцати» и «Голого года»[46]); собачьей точкой зрения 'снизу'; оргией омоложений — своего рода парадом пороков, акцентирующих материально-животный низ человека («Я вам, сударыня, вставлю яичники обезьяны»); отношением 'мистического двойничества'[47] 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; двусмысленностью 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 дрязг. Профессор являет внушительную и элегантную отцовскую фигуру (он «папаша», «благодетель», «жрец», «божество»); свое родительское покровительство он простирает и на Борменталя, 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, privacy, порядок, культуру, западничество[48], 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, усмиряют Шарикова нашатырем и револьвером; многочисленны стычки и драки. По мнению Шарика, профессор — «весь в меня. Ох, тяпнет 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 вооружаются; их победу срывает лишь сверхъестественная повторная хирургия, возвращающая Шарикова в животное состояние[49].

Профессор — противник насильственных методов[50] и благодаря своей влиятельной клиентуре может позволить себе мирное сосуществование с властью[51] и даже вызывающие «произ-

вольные жесты» (actes gratuits Андре Жида и экзистенциалистов), вроде демонстративного отказа помогать 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[52], 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 причастностью к насильственному преображению мира. При этом профессор, пользующийся явными симпатиями автора, выступает в качестве демоничного философа-провокатора, иронически испытывающего культуру истеблишмента[53]; 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 старый, так и новый режим. Она отражает также предпочтение, питаемое автором к прежнему, «вечному», порядку вещей, и недоверие к Хаосу, а значит, и к карнавальной 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 пооораторствовать 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»)[54] перекликается и с колбасой, которую Шарик с толстовским остранением именует «рубленой кобылой» и «гнилой лошадью»[55]. 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. примечание 37).

«Зависть»

Повесть Олеши не уступает булгаковской в богатстве литературного материала, привлеченного к разработке новой темы[56]. Полифонизм встроен уже в самую систему повествовательных голосов. Сначала (как и в «Собачьем 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[57].

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[58]; приемыш питает к патрону смешанные чувства и восстает против него; возникают трения по поводу жилплощади и «диванчика»; скандальное поражение мятежника вызвано перехватом его ложного доноса; покровитель солиден, даже толст, благодетельствует обоим своим приемным чадам — Макарову и Кавалерову, которого пытается перевоспитать[59]; 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 Иваном 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 приятии чужой системы ценностей, смесь «холуйского» наслаждения своей причастностью к служебному статусу Андрея с ненавистью, желанием отыграться («получить Валю 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 комсомольцы (ср. уличных псов в «Собачьем сердце»), а самого Володю «зависть взяла к машине», которая «оказалась куда свирепее нас»[60]. 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[61]; 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[62].

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[63]. Со своей стороны, Кавалеров, подстрекаемый Иваном, вынашивает идею убийства Андрея, Иван обещает задушить Валю, 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[64].

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[65] существен элемент провокационной публичности, отличающий «Зависть» от «Собачьего сердца»[66] и предвещающий гастроли Воланда и его труппы. Кавалеров бросает вызов «труппе 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 ближе к классическому Карнавалу, чем ситуация в «Собачьем сердце», но и она отмечена чрезмерной серьезностью в посрамлении шутов и ограждении от них представителей порядка[67]. 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 удостаивает ответом Ивана. Символичен непроницаемый блеск пенсне Андрея и весь его образ «грозного, неодолимого идола»

то с «выпученными глазами», то с «двумя круглыми, слепыми бляшками»[68].

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»[69].

У Андрея «хохот жреца», и, несмотря на отсутствие кровавых жертвоприношений, плотские и мясные — 'карнальные' — обертоны получают развитие, во многом аналогичное «Собачьему сердцу». Так, одним из двойников Андрея является вдова Прокопович (ср. Дарью Петровну). Она тоже предоставляет Кавалерову 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...»[70]; «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 несомненны 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[71].

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[72]. 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 эренбурговского 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[73], — 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... [—] Валю».

Но поскольку Валю у него отбирают, то все надежды он возлагает на женственную и порочную машину Офелию, которую в решающий момент он 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[74].

«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[75], как известен и акцент на Тексте и его полифоничности[76]. 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 дрязг' подхватываются, но модифицируются. Мастер заводит собственную квартирку 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. примечание 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, кото-

рая 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 квартирку» 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 Олеши, окончательно переходит на карнавальные позиции.

По-новому развивается и воспитательный мотив[77], 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[78]. Отпадение от официальной догмы захватывает также Маргариту, мастера, 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 осо-

знает, 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 «Грибосдов» и т. д. является любимым хобби Бегемота и Коровьева — продолжателей Ивана Бабичева[79]. 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 разделывается с представителями официальной позиции соединенными силами дьявольщины, сатиры и мировых абсолютов (очевидное западничество романа резюмирует Азазелло: «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[80] и сослать Канта в Соловки за доказательство бытия божия; «исчезновение» мастера и массы второстепенных персонажей[81]; провал ареста нечистой силы — воплощенную мечту о посрамлении органов безопасности (ср. «Сказку» Ивана о торжестве над Андреем); арест Иешуа[82], 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[83], — 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, встрепенувшись, 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 пародируется «недействительной стрельбой» при аресте кота и подрывается полнейшей десакрализацией смерти в описаниях казней Берлиоза, конферансье 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 Олеши. 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[84].

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[85]. 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[86], Маргарита покидает своего высокопоставленного мужа ради мастера. Сбывается мечта Кавалерова: «Не вы — я получу Валю. Мы прогремим по Европе — там, где любят славу». Валя в упор не видит героя, а Маргарита сама ищет и находит его[87].

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[88] 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[89] — Бездомный «мысленно окрестил "фабрикой-кухней"» (!).

* * *

Как же резюмировать воображаемый диалог трех авторов и четырех текстов?

У Олеши и Мандельштама сходство лирических антигероев — артистических натур, преодолевающих свою общественную неполноценность словесными бутадами, — определяет сходную манеру повествования, пронизанного тропами и опирающегося на приемы поэтической композиции[90]. Идейный 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, Олеши, Пильняка, Толстого, Достоевского, оркеструющих сцену самосуда и ее перекличку 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 — перекликается сцена самосуда. Тем самым фабульно разрозненные отрывки оказываются смонтированы с помощью сугубо поэтической техники.

Более решительный, чем у Олеши, 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[91], Мандельштам рискнул написать свою повесть в полном смысле от имени Парнока-Кавалерова и создал таким образом один из первых образцов русской сюрреалистической прозы[92].

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[93], а реабилитация интриги укореняет роман в традиционной почве[94].

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 Олеши 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.

ЗАМЯТИН, ОРУЭЛЛ И ХВОРОБЬЕВ: О СНАХ НОВОГО ТИПА

Мы созданы из вещества того же,
Что наши сны. И сном окружена
Вся наша маленькая жизнь...

Шекспир, «Буря»

Отныне у него должны быть не только правильные мысли, но и правильные чувства и правильные сны.

Оруэлл, «1984»

Все тот же сон?

В главе 8 «Золотого теленка» («Кризис жанра») Бендеру и его партнерам по автопробегу нужно перекрасить свой подозрительный автомобиль. Так вводятся сразу два пародийных эпизода: карикатура на искусство авангарда в лице художника Мухина, отказавшегося от красок в пользу работы вовсем, и шаржированное столкновение до- и послереволюционной культур[1], разыгрывающееся в жизни отставного монархиста Хворобьева. И хотя свое искусствоведческое название глава получает из эпизода с живописью (на кризис жанра жалуется Мухин), оно бросает неожиданный свет и на второй эпизод, являющийся переломным моментом в истории жанра литературных снов.

«За городской чертой» Остап замечает «косой бревенчатый домик, маленькие окошечки которого поблескивали речною синевой... и сарай, подходящий для сокрытия "Антилопы"», и обдумывает, «под каким предлогом... проникнуть в домик и сдружиться с его обитателями».

«Из домика с воплем "Все те же сны!" показывается полуодетый господин с бакенбардами статского советника». Остап наблюдает, как он «молитвенно про-

тягивает руки к восходящему солнцу», а затем со словами «Пойду, попробую еще раз» скрывается за дверью. «...Результатов таинственной пробы... ждать... пришлось недолго».

«Пятясь задом, как Борис Годунов в последнем акте оперы Мусоргского, на крыльцо вывалился старик. — Чур меня, чур! — воскликнул он с шаляпинскими интонациями в голосе. — Все тот же сон!»

«Великий комбинатор... подхватил бакенбардиста в свои могучие объятия». Бендер немедленно подделывается под Хворобьева, делясь с ним наскоро сочиненными монархическими снами («юбилей Сущевской пожарной части», «приезд государя императора в город Кострому», «граф Фредерикс, такой, знаете, министр двора» и т. п.).

Старик верит, завидует Остапу, приглашает его в дом («В домике... висели портреты господ в форменных сюртуках... министерства народного просвещения. Постель имела беспорядочный вид и свидетельствовала о том, что хозяин проводил на ней самые беспокойные часы своей жизни») и рассказывает ему свою историю.

«Хворобьев... ненавидел советскую власть... Он, когда-то попечитель учебного округа, принужден был служить заведующим методологическо-педагогическим сектором местного Пролеткульта... Дрожь омерзения вызывали в нем... члены месткома... слово "сектор"...»

«Но и дома он не находил успокоения своей гордой душе. Дома тоже были стенгазеты, займы, заседания», разговоры «о месячнике помощи детям и о социальной значимости пьесы "Бронепоезд"». На улице его преследовали те же реалии, лозунги и постылые фразы.

Хворобьев «с отвращением исхлопотал себе пенсию и поселился далеко за городом... старался думать о приятном: о молебнах по случаю тезоименитства какой-нибудь высочайшей особы... Но... мысли его сейчас же перескакивали на советское, неприятное... демонстрации первомайские и октябрьские... полугодовую смету методологического сектора...»

«— Все отняла у меня советская власть... Но есть такая сфера, куда большевикам не проникнуть, — это сны, ниспосланные человеку богом...» Однако снится ему, что «его с минуты на минуту должны вывести из состава правления... и... нагрузить... Он хочет бежать, но не может».

Хворобьев «проснулся... помолился богу, указав ему, что... произошла досадная неувязка и сон, предназначенный для ответственного... товарища, попал не по адресу. Ему, Хворобьеву, хотелось бы увидеть... царский выход из Успенского собора... но... каждую ночь [его] посещали выдержанные советские сны... Советский строй ворвался даже в сны монархиста».

Выслушав Хворобьева, Остап предлагает помочь ему. Он разъясняет, что, «как говорится, бытие определяет сознание. Раз вы живете в Советской стране, то и сны у вас должны быть советские...» — Хворобьев... на все согласен. — «Пусть не Пуришкевич. Пусть хоть Милюков. Все-таки человек с высшим образованием и монархист в душе. Так нет же! Все эти советские антихристы!»

Остап обещает лечение «по Фрейду. Сон — это пустяки. Главное — это устранить причину сна... самое существование советской власти. Но в данный момент я устранить ее не могу... мне надо закатить [автомобиль]... к вам в сарай. Я ее устраню на обратном пути... — Так, значит, можно надеяться? — *спрашивал [Хворобьев], семеня за гостем*».

Далее следуют сценки с художниками, перекраска «Антилопы» и тайный от Хворобьева выезд из города: «Его не хотелось будить. — Может, ему... наконец снится сон, которого он так долго ожидал... — И в ту же минуту... послышался знакомый... плачевный рев. — Все тот же сон!.. — Ему, должно быть, приснился не митрополит Двулогий, а широкий пленум литературной группы "Кузница и усадьба"».

Один из бросающихся в глаза лейтмотивов этого эпизода — слова Гришки Отрепьева «Все тот же сон!». Действительно, Хворобьева преследуют одни и те же монотонно выдержанные советские сны. Традиционность литературной генеалогии его кошмаров призваны удостоверить эта и другие цитатные отсылки к «Борису Годунову», а также прямые упоминания об оперном Борисе и Шаляпине. Перекличка с «Борисом Годуновым», служащая интродукцией к теме крушения монархистских устремлений Хворобьева (лучшего подтекста не придумаешь!), всячески выпячивается. Некоторые другие цитаты даются менее заметно, например, фраза «Он хочет бежать, но не может», — из пророческого сна Петруши Гринева об отце в обличье Пугачева (еще одного самозванца)[2]. Впрочем, точный адрес подтекста не так важен, как общее ощущение *классической цитаты*.

В этом более общем смысле эпизод с Хворобьевым интертекстуален насквозь, являя очередной образец «все того же» жанра проклятого сна. Действительно, это бесконечно возвращающийся кошмар, каких много у Пушкина, Гоголя, Толстого, Достоевского. Подобно всем литературным снам, он построен на эффекте сходства с действительностью, обычно неполного, а на этот раз доведенного до предела. Как обычно, он служит психологической характеристике персонажа, а также раскрытию центральной темы романа (темы 'приспособления'). В соответствии с традицией он сопровождается: обращениями к посылающему сны Богу (так, в «Борисе Годунове» Пимен рекомендует Григорию молитву как средство от грешных снов); пересказом собеседнику в обмен на толкование; трактовкой его содержания как исполнения желаний, как эскапистской идиллии или как дидактического поучения (герою, читателям), и другими признаками жанра.

Писатели задолго до Фрейда заметили сходство между сновидением и художественным произведением[3] и стали использовать сон (наряду с воспоминанием, исповедью и т. п.) для формальной мотивировки вставного повествования. В других случаях по особой логике сна может строиться все произведение в целом («Нос» Гоголя, «Процесс» Кафки), не говоря уже об изображаемых в нем сновидениях. Уравнение «сон = искусство» налицо и в главе, недаром озаглавленной «Кризис жанра». Вдобавок к уже выявленной литературной подкладке обращают на себя внимание прямые ссылки на современную проблематику писательского дела — на стенгазеты, журналистские рубрики (Остапу снится «"Смесь". То, что в газете называют "Отовсюду обо всем"») и «Бронепоезд 14-69», вплоть до завершающей главу виньетки о группе «Кузница и усадьба». Кроме того, большинство упоминаемых снов (реальных, желанных и выдуманных) выполнены, так сказать, в жанре придворной живописи или газетной фотографии (царский выход из Успенского собора, похороны микадо, открытие фабрики-кухни[4] и т. п.). Да и смотреть свои сны Хворобьев желает, так сказать, по заказу, как картины или кинофильмы. Наконец, соседство эстетических дебатов вокруг портрета из овса советского начальника[5] еще раз акцентирует параллель между снами и искусством.

Итак, все тот же сон? Тот же, но не совсем. Сон этот (и весь эпизод) — насквозь модернистский, построенный на технике цитации и обнажения приема, и в этом смысле, выражаясь языком Ильфа и Петрова, присниться кому-либо раньше или позже второй четверти XX века он просто не мог. Ниспосылая своему герою «чужих певцов блуждающие сны», авторы лишь по видимости подключаются к традиции, а в действительности взрывают ее. Прежде всего уже потому, что «настоящий» сон как раз не должен быть открыто цитатным. Кроме того, цитаты надерганы из разных источников и сцеплены кое-как, благо логика сна это позволяет. К «Борису Годунову» подмешана «Капитанская дочка», да и в самом «Борисе» (то ли Мусоргского, то ли Пушкина) Хворобьев проецируется на обоих незаконных монархов — Самозванца и Годунова — и на исполнителя роли последнего. А фразы «но и дома он не находил успокоения своей гордой душе» и «ни минуты отдыха!» восходят не только к Борису («Шестой уж год я царствую спокойно. // Но счастья нет моей душе!»), но и к еще одному оперному монарху с проблемами — князю Игорю («Ни сна, ни отдыха измученной душе...»).

Ироническому обнажению подвергнуты и другие аспекты литературного сна. Преувеличена неуклонная повторяемость кошмаров, их прямая (точнее, обратная) детерминированность характером героя, а также их «пророческая» точность. Традиционный сон может отдаленно предвосхищать развязку сюжета (как, например, сны Анны Карениной), мистически угадывать происходящие одновременно с ним события (как сон Руслана о похищении Людмилы Фарлафом) и даже мгновенно инкорпорировать фактические детали этих событий («запрягать», проникающее в сон Пьера Безухова в виде «сопрягать»). Однако ни у кого из классиков не найдем мы столь рабски зеркального отражения действительности, как в снах Хворобьева. Оглуплен и мотив божественного происхождения сновидений и соответствующих молитв — в виде бюрократизированного моления об исправлении ошибки в адресации. А толкование сна Остап сводит к тавтологической констатации проблемы (сны — от советской власти) и одновременно к ее безосновательному преуменьшению (сон — пустяки, по устранении советской власти все пройдет), наскоро перемешивая в своем диагнозе расхожие формулировки марксизма и психоанализа. Обманываются также сюжетные ожидания, вызываемые воплем о «тех же снах», наводящим на мысль о честолюбивых мечтах героя в духе Самозванца или муках нечистой совести à la Борис. Ничего подобного не обнаруживается; жалобы Хворобьева действительно отражают его драму, но, так сказать, по принципу порочного круга: сны плохи уже сами по себе, а не как предвестия чего-то еще. Наконец, обнажена и параллель между сном и искусством. Это сделано, во-первых, впрямую, путем грубого преувеличения — Хворобьев пытается заказывать сны как бы из некой гипнотеки, а во-вторых, по методу от противного — его заявки систематически «редактируются» некой высшей идеологической инстанцией.

Тема редактирования снов естественно увязывает ряд якобы «лишних» деталей структуры (винегрет из разнородных цитат, намеки на проблемы «профессионалов пера» и некоторые другие) с мотивом вторжения советской действительности в частную жизнь героя. Трагедия Хворобьева подозрительно похожа на аналогичные сюжеты некоторых рассказов Ильфа и Петрова, например, «Как создавался Робинзон» и «Их бин с головы до ног», где действие разворачивается между художником (писателем, артистом цирка) и цензурой (редактором журнала, Реперткомом). Начав с чего-то «своего» (образа Робинзона Крузо; собаки, говорящей Ich liebe! Ich sterbe! — «Я люблю! Я

умираю!»), художник вынуждается вытравить все несоветское (индивидуализм Робинзона; абстрактный гуманизм собачьего репертуара), чтобы прийти к навязшим в зубах официальным штампам или быть отторгнутым системой (Робинзон выбрасывается из романа о Робинзоне; «следы собаки затерялись»). Переход, как правило, совершается через стадию нелепых компромиссов (Робинзон-общественник; собака, читающая доклад о международном положении)[6].

Именно это, в сущности, и происходит с Хворобьевым, только в еще более острой форме. Даже когда дотоле бескомпромиссный герой готов пойти на уступки («Пусть не Пуришкевич. Пусть хоть Милюков»), ему продолжают посылаться стопроцентные «советские антихристы». Элемент компромисса дан и еще один раз — в молитве Хворобьева, напоминающей такие классические ильфо-петровские гибриды, как картины «Запорожцы пишут письмо Чемберлену» и «Иван Грозный отмежевывается от своего сына». В остальном же история непримиримого монархиста как раз свободна от подобных коллажей (скажем, от снов, где предместкома тов. Суржиков появлялся бы на месте графа Фредерикса по правую руку от государя)[7].

Итак, история Хворобьева в целом следует схеме сюжетов о редактировании искусства. Значит ли это, что сны служат лишь эзоповской аллегорией творчества? Нет, конечно; центральной темой эпизода остается право человека на свои собственные сны, на частную жизнь, privacy, а проблема свободы творчества проходит под сурдинку, тогда как в других случаях именно она выступает на первый план. Оба аспекта — металитературный и антитоталитарный — ставят эпизод с Хворобьевым вне жанра классического литературного сна и помещают его в иной литературный ряд — романов-антиутопий. Вопреки увериениям героя и авторов, перед нами не тот же сон, а, говоря по-ленински, сон нового типа. Как все новое, он, конечно, целиком состоит из старого, только взятого в иных комбинациях и функциях. К вопросу о его старых составляющих мы еще вернемся, но сначала присмотримся к его новой функциональной организации.

Антиутопия и «новосон»

Утопия, о которой все время говорили Платон, Томас Мор, Фурье, Чернышевский, Маркс, Ленин, — в конце концов осуществилась. Литература ответила на это расцветом жанра антиуто-

пии, возникшего ранее в ходе полемики с программами утопистов в таких текстах, как путешествия Гулливера на Лапуту и в страну гуигнгнмов, «Легенда о Великом инквизиторе», «Записки из подполья» и др. Новый расцвет жанра был реакцией на практику тоталитарного социализма и на тоталитарные претензии современного государства вообще, особенно в условиях технического прогресса. Антиутопия проникнута разочарованием в идее общества, построенного на рационалистическом отрицании бога, свободы воли, противоречивости человеческой природы и т. п., но зато берущегося обеспечить всеобщую гармонию. Эта установка отлилась в целый комплекс типичных тем, образов и положений, среди которых не последнее место занимают и Сны. Наметим, исходя из ряда признанных образцов жанра, его типовую схему, или архисюжет.

«Разумная» организация общества диктует обязательное единомыслие его членов, то есть упразднение privacy и вообще уклонений от централизованного контроля. В частности — полное подавление всего непредсказуемого, уходящего корнями за психологические, временные или пространственные границы государства. Такая диктатура социального «сверх-я» означает, конечно, не гармонию, а скрытое расщепление личности, становящееся явным, когда у Героя антиутопии начинаются искания. В ходе своих поисков (которые в теории мифа называются «квестом») Герой обретает гармоничный синтез всех традиционно противоположных полюсов: Детскости и Взрослости, Разума и Чувства, Природы и Культуры, Истины и Красоты, Мужского и Женского, — ибо все эти начала равно подавлены Государством и потому совместно противостоят ему. Но кончается антиутопия поражением или даже обратной метаморфозой Героя.

Центральный конфликт разворачивается между рядовым Героем и одним из правителей — Инквизитором и дополняется внутренней противоречивостью каждого из них. Героем обычно является здравомыслящий мужчина, как правило, интеллектуальный функционер режима (инженер-строитель «Интеграла» у Замятина; специалисты по гипнопедии и поэтической технологии пропаганды у Хаксли; работник Министерства Правды, «осовременивающий» прошлое, у Оруэлла; пожарник, сжигающий запрещенные книги, у Брэдбери). Государство видит в нем Ребенка, за которым всячески присматривает. Но детскость Героя имеет и другую сторону — непослушание, спонтанность, близость к природе, невключенность в социальную организацию.

Эти «периферийные» черты Героя активизируются в ходе квеста. Он обретает также черты Старика или Больного, опять-таки с двойным знаком — зависимости от государства, слабости, неполноценности, но и связи с доутопическим прошлым[8], с пограничными и даже сакральными состояниями духа, неподвластными «центру». Для полноты набора периферийных ролей (по формуле «старики, женщины и дети») Герою не хватает лишь Женской ипостаси. Она обычно поставляется сюжетом, в котором «свободная и естественная» связь с Героиней становится вызовом режиму, разумеется, обреченным на поражение. Другие ипостаси Героя (Ребенок, Старый Человек, Больной) тоже могут фигурировать в виде отдельных персонажей.

Герою противостоит двойственная фигура Инквизитора. Как носитель утопической Идеи, он проповедует все ее плоские, наивно-благодетельные аксиомы. А как представитель Разума, имеющий богатый опыт практического управления, он располагает полным, без иллюзий, знанием всей картины (экономики, психологии, истории, литературы и т. п.), каковое пускает в ход для циничного обоснования Порядка, сложившегося после Революции. Гротескная фигура Инквизитора иногда выделяет из себя интеллектуального двойника — Провокатора, непричастного к власти и ее серьезным задачам, но карнавально имитирующего извращенную логику ее оправдания. Таков, например, Хулио Хуренито Эренбурга, интервьюирующий, в роли Христа из «Легенды о Великом инквизиторе», «важного коммуниста» — Инквизитора (Ленина)[9]. К услугам Инквизитора — мощный Аппарат Принуждения, часто основанный на новейшей технике. Он складывается из средств собственно подавления и средств пропаганды, границы между которыми иногда нарочито смазываются. Местопребыванием Инквизитора служит Учреждение, где в качестве работника, пациента или заключенного оказывается и Герой[10].

Сам Герой обычно живет в неком полуобщественном помещении, просматриваемом насквозь с помощью техники, полиции и осведомителей. Но по ходу сюжета (например, с целью свидания с Героиней) он оказывается в Старом Доме, сохранившемся с прошлых времен и как-то связанном с внешним миром[11]. Часто именно Старый Дом становится местом знакомства Героя с запретными образцами ушедшей Культуры, и прежде всего Книгой. Чтение или писание Книги (в частности, дневника Героя) и укрывание ее от властей, как правило, и лежат в основе сюжета[12]. В роли Антикниги выступают всякого рода безликие

средства массового промывания мозгов. А синонимами Книги служат — наряду с другими формами Культуры и вообще Памяти — те или иные окна в мир иррационального, образующего последний оплот сопротивления «цензуре» (будь то в советском или фрейдистском смысле слова). Такова роль индивидуальной Любви (в противовес контролируемому обществом браку или безличному сексу), Искусства (недаром Платон изгонял поэтов из своего государства) и подсознания, в частности Снов.

Национализация Снов представляет собой один из главных кошмаров антиутопии. От Сна ассоциативные нити тянутся к философской проблематике истинности познания (в духе пещеры Платона, пьесы «Жизнь есть сон» Кальдерона и т. п.), в высшей степени актуальной для утопической идеологии, согласно которой Истина должна быть подменена Всеобщим Добром. А с другой стороны, Сон естественно связывается с болезненными и одновременно пророческими состояниями Героя, выпавшего из роли бодрого члена утопии. Местопребыванием Героя становится Постель, у которой (часто в больнице или тюрьме) и происходит решающая конфронтация с Инквизитором, вправляющим мозги (часто в буквальном смысле) простертому перед ним Герою.

Проиллюстрируем типовую схему на примерах из шести классических антиутопий, а затем посмотрим, как на этом мировом фоне выглядит хворобьевский эпизод. При пересказе разных произведений одними и теми же словами (Герой, Инквизитор, Старый Дом, Сон и т. п.) явственнее проступит и их общий скелет, и своеобразие телесных оболочек, диктуемое различием идейных установок авторов.

Основоположником современной антиутопии был Замятин («Мы», 1920—1924). Вот некоторые из его характерных находок: волосатые руки Героя (человека под номером Д-503), роднящие его с дикими людьми; диагноз его Болезни — «неизлечимая душа»; любовь к свободолюбивой и обольстительной женщине, воскрешающей Старые Обычаи (туалеты, курение) и дружащей со Старухой — привратницей Старого Дома; свободный, но регламентированный секс по талонам, исключающий ревность, которая, однако, вторгается в жизнь Героя вместе с Любовью; Старый (у Замятина — Древний) Дом, подземным ходом соединенный с миром дикой Природы за Стеной; прозрачные жилища; машина будущего — «Интеграл»; записки Героя, напоминающие «древний причудливый роман»; единая Государственная Газета, Музыкальный Завод и Гос. Институт Литераторов, по-

этизирующих приговоры и истины типа «дважды два — четыре»; Бюро Хранителей и Операционное Бюро во главе с Благодетелем (термин Замятина); «последняя» (проутопическая) Революция в далеком прошлом и неудачное (антиутопическое) восстание по ходу сюжета; встреча Героя с высящимся над ним Благодетелем, добровольное предательство им Героини и согласие на Операцию.

Мотив Сна тесно сплетен со всей образной системой романа. Сон — симптом влюбленности Героя: ему снится «какой-то смертельно сладостный ужас... Раньше [он] никогда не видел снов... Сны — серьезная психическая болезнь» — «сноболезнь», подобно душе и фантазии. Сны связаны с мечтами о Героине (она — из «страны снов», ибо «невычислима»), со Старым Домом и «бредовым миром древних», а также с записками Героя («нелепыми снами», где неясно, «что — сон и что — явь»). «Излечение от снов» приносит лишь объявленная в Газете принудительная Операция «экстирпации фантазии» с помощью Машины Благодетеля.

Мишень «Дивного нового мира» Хаксли (1931) — гедонистическое общество потребления. В главном Герое (по имени Джон Сэведж, то есть Дикарь) оригинально совмещены Дитя Природы, выросшее среди индейцев, и знаток Старой Книги (тома Шекспира, оказавшегося в резервации); есть и собственно Старик — воспитавший его колдун. От вспыхнувшей Любви страдают и Герой, и Героиня, понимающая лишь бездумный секс. Топография романа складывается из технически оснащенного Города, с его инкубационным Центром по выращиванию детей (семья ушла в прошлое) и многочисленными общественными аттракционами, и ряда вариантов Старого Дома (резервации, доступной для туризма; островов — мест ссылки интеллектуалов; Старого Маяка, где тщетно ищет уединения Дикарь). Инквизитор — тоже знаток Шекспира и бывший ученый — разъясняет, среди прочего, что в условиях гарантированной стабильности подлинное искусство не только запрещено, но и невозможно по существу, ибо никому не интересно. Аппарат Принуждения сводится к охвату общества массовой культурой. Единственное подобие бунта подавляется путем распыления «сомы».

«Сома» имеет прямое отношение к проблеме Сна. Это препарат, принимаемый при малейшем столкновении с жизненными трудностями и погружающий человека в мир приятных фантазий. Еще одно явление из области Снов — дифференцированная

по кастам гипнопедия, которой подвергаются на инкубаторном конвейере все будущие граждане, чем обеспечивается полное довольство членов каждой касты своим положением. Дикарь, который, в противовес «соме» и гипнопедии, сознательно готовится к смерти, тоже мыслит в категориях Сна, и притом словами из Книги: «Уснуть! И видеть сны?.. // Какие сны в том смертном сне приснятся, // Когда покров земного чувства снят?» («Гамлет»).

Лирико-модернистская манера «Приглашения на казнь» Набокова (1938) вообще сосредоточивает все внимание на мировосприятии Героя. Расщепление личности и установка на privacy предстают как «непрозрачность» Цинциннata, с самого начала «сквозящего» в иной мир, куда он и переходит в момент казни. Он подобен Ребенку и так и трактуется тюремщиками и «друзьями»-Детьми — Женщиной Эммочкой и мсье Пьером, «товарищем по играм», а в действительности палачом-Инквизитором. Тюремный Врач находит у Героя Болезнь — «нервозное» ожидание смерти. Все внешние ипостаси Героя (Дети, любимая, но пошлая Жена, Старый библиотекарь) оказываются обманчивыми или бесполезными (как и издевательские «побеги» внутри тюрьмы). Местом действия вполне символически служит камера Героя, а главное мучение состоит в лишении privacy (в визите жены участвует полный комплект родственников). Старый Дом отсутствует — возможно, ввиду солипсизма Героя (ведь и весь мир оказывается декорацией), рассчитывающего скорее на собственную творческую душу, нежели на культурную традицию. Герой пишет предсмертную Книгу, но в «древних стихах» и книгах из библиотеки опоры не находит. Весь антураж Героя вылеплен из пародированных литературных клише. Например, Аппарат Принуждения образуют троящийся тюремщик Родион-Роман-Родриг (Раскольников?) и мсье Пьер — Петр Петрович (Лужин?). Современной техники в «Приглашении» нет — дело не в ней, а в общей фантасмагории жизни как тюрьмы духа.

Поэтому тема Сна оказывается центральной. Сновидения, особенно эротические, запрещены (!), но, конечно, снятся Герою (они — «облагороженная полудействительность»), и вообще все время неясно, что́ сон, а что́ явь. Скорее всего призрачным кошмаром является весь картонный мир романа с его стилизованными персонажами и рушащейся в конце статуей капитана Сонного (!), а смерть будет пробуждением к подлинной жизни. Грезы Героя переплетаются с его писанием, а модернистская условность повествования в целом делает единственной несо-

мненной реальностью сам набоковский текст. Кстати, alter ego Героя является бабочка, задремавшая в его камере и, подобно его душе, ускользающая от тюремщиков. Этот типично набоковский автограф еще раз собирает воедино основные мотивы романа. Перефразируя Пастернака, можно сказать, что «Приглашение» возводит хворобьевскую ситуацию к вековому прототипу, где жизнь есть сон в государстве Платона, в пещере-застенке Дании-тюрьмы[13].

В «1984» Оруэлла (1949) цель режима более не состоит в обеспечении всеобщего равенства или счастья. Смысл власти — в самой власти, мучительстве, поддержании иерархии и привилегий Внутренней Партии[14]. Мрачной реальностью являются убожество быта, война, страх, тюрьмы, всепроникающий надзор, тотальная фальсификация прошлого[15], «новояз», культ Старшего Брата и т. п. Впрочем, отменяется и само понятие реальности, которая теперь полностью формируется Государством. Тема борьбы за реальность ставит мотивы privacy и Сна в самый центр структуры. С внешних линий обороны, легко прорываемых государством (с помощью телеэкрана, полиции, всеобщей взаимной слежки, Двухминуток Ненависти, пыток и т. п.), внимание сюжета переносится «внутрь черепа» — на память (историческую и личную), рассудок (принцип 2 x 2 = 4)[16], мысли, чувства, любовь. Государство фальсифицирует или контролирует не только язык, культуру, политику и историю общества, но и основные составляющие сюжета: Старый владелец антикварной лавки (= Старого Дома) оказывается агентом Полиции Мыслей; за свиданиями Героя и Героини следит телеэкран, скрытый за Старой Картиной; Книга написана не Врагом Народа Гольдштейном, а Инквизитором, позирующим в качестве Старого Оппозиционера (члена вымышленного Братства)[17]. Есть и подлинные манифестации Памяти, но они тоже не приносят спасения. Это исчезнувшая бесследно Мать Героя (рядом с ней, а в дальнейшем рядом с Инквизитором, Герой предстает принимаемым в объятия Ребенком); Старый Рабочий, которого Герой тщетно расспрашивает о жизни до Революции; записки Героя, с самого начала перлюстрируемые полицией; Старые Песенки, известные Инквизитору лучше, чем Герою, падение которого они предсказывают; и многое другое, в том числе Сны.

Мотив Сна богато разработан. Официальное мышление (двоемыслие) основано на централизованном гипнозе и самогипнозе («партийным гипнозом» Герой объясняет даже фригидность своей бывшей Жены). Причиной ареста часто становятся слова,

произнесенные во сне, — необходимо иметь не только правильные мысли, чувства и инстинкты, но и правильные Сны. Именно к этому в финале приводит Простертого перед ним Героя (через стадию неразличения сна и яви) Инквизитор, больше него самого знающий о его Снах (в частности, о скрытой в его кошмаре крысобоязни)[18]. Герою снится целая сюита сновидений: об Инквизиторе, который в темноте говорит ему, что они встретятся там, где нет тьмы; о тонущих матери и сестре, перед которыми он в чем-то виноват; о матери, беспомощным, но полным любви жестом прикрывающей сестренку; о стене тьмы, за которой скрывается нечто ужасное, как потом выясняется — крысы; о Золотой Поляне, которая оказывается реальным местом первого свидания с Героиней. В тюрьме Героя посещает комбинированный сон: все сомнения отпали, он сдался и блаженно ждет пули в спину, находясь в коридоре тюрьмы, но и как бы в залитом солнцем пространстве, которое затем переходит в Золотую Поляну, и тогда Герой, ощутив Героиню внутри себя, зовет ее и пробуждается. Его крик выдает Инквизитору, что в глубине души Герой не отказался от себя и от Героини. Тогда Инквизитор пускает в ход крыс, заставляющих Героя пожелать заслониться от них телом Героини. Так Герой мысленно делает жест, противоположный жесту матери, то есть действительно предает и разлюбляет Героиню, чтобы полюбить Старшего Брата. В финале он опять блаженно грезит о залитом солнцем коридоре тюрьмы и ожидании пули, но уже без продолжения с Золотой Поляной, Героиней и Любовью: Инквизитору удалось, манипулируя снами Героя, заставить его «грезить правильно» (dream right) — вопреки его (и Героини) наивно-гуманистическому убеждению, что до их снов властям никак не добраться (ср. крушение аналогичных иллюзий Хворобьева).

В «451° по Фаренгейту» Рея Брэдбери (1950) атмосфера пустого потребительства à la Хаксли скрещена с ужасами войны в духе Оруэлла, к которым приводит игнорирование реальности. Встретившись с девушкой из необычного интеллигентного дома (совмещающей роли Ребенка, Женщины и связи со всем Старым), Герой задумывается, впадает в Болезнь, бросает работу. Функции Старого Дома выполняют дом Старухи (похожей на Ребенка и сгорающей вместе со своими Книгами), дом Старого Профессора и загородные поля и леса, где скрываются бродяги-диссиденты, один из которых вспоминает поучения своего деда. Старым Домом отчасти становится и дом Героя (в дальнейшем сжигаемый), где он прячет спасенные от огня Книги, в то время

как его Жена поглощена «общением» со своей экранной «семьей», занимающей уже три стены гостиной, чем исключается всякий человеческий контакт (оригинальное совмещение телетехники с набоковским кошмаром родственников). Герой не пишет, но все его действия направлены на Книги: сначала он их сжигает, затем прячет, читает про себя и другим, пытается размножать и, наконец, запоминает наизусть, становясь одним из Людей-Книг, олицетворяющих Память человечества (новый вклад в репертуар жанра). Параллельно этому текст пронизывается литературными цитатами. Последнее напоминает Хаксли и Набокова (не говоря об Ильфе и Петрове), а сообщество Людей-Книг — сразу два мотива из Хаксли: Дикаря, знающего наизусть Шекспира, и изгоев-диссидентов на специальных островах[19]. Инквизитор навещает слегшего в Постель Героя, под подушкой прячущего Книгу (еще одна находка Брэдбери), и читает ему лекцию об истории добровольного перехода общества к тоталитарно-потребительскому строю. Тем не менее не отмирает и сильно технизированный Аппарат Принуждения, имеющий на вооружении неумолимых Механических Гончих (современный вариант собаки Баскервилей). Оригинальной новинкой в изображении Инквизитора как человека, отравленного Культурой, является спровоцированная им собственная гибель от руки Героя.

Мотив Сна проходит в целом ряде эпизодов. Жена Героя не спит по ночам, но и не бодрствует, омываемая океанами звуков из наушников, а в конце концов случайно отравляется снотворным. Пожарным Герой стал «во сне», слепо пойдя по стопам отца и деда. Телевизионные «стены», выключенные Героем, уподоблены «лбам спящих гигантов, опорожненным от снов». В стихах, зачитываемых Героем вслух, мир представляется сначала прекрасной «страной снов», а затем — лишенным «радости, любви, помощи от боли» и обреченным на бессмысленную бойню. Так все основные коллизии романа собираются в фокус в Книге, посвященной Сну. К Сну прибегает в борьбе за душу Героя и Инквизитор, рассказывающий, будто ему снилось, как он побивает Героя цитатами. Герой же в это время буквально одним ухом слушает Инквизитора, а другим — Профессора, поставляющего ему контраргументы через спрятанный в ухе микрорадиоприемник. Тот же приемник Профессор планирует применять для гипнопедического обучения Героя Культуре (пример использования Техники против Государства в союзе с Книгой и

Сном). А ближе к финалу Герой грезит об идиллической ферме, о Природе и прекрасной Женщине.

«Механический апельсин» Берджесса (1962) с равной безысходностью рисует Свободу и Порядок. Сюжет проходит несколько фаз: зверское поведение Героя на воле — перевоспитание в тюрьме, «излечивающее» от свободы выбирать зло, — снова на воле, теперь в роли безответной жертвы, — манипулирование Героем со стороны оппозиционной Партии — новое «лечение», возвращающее агрессивность. Героем является избалованный Ребенок, наркоман, преступник (изнасилование им двух девочек под «Оду к Радости» Бетховена — единственный «любовный» эпизод). Но он же предстает избитым, Простертым и Больным Ребенком, нуждающимся в семье и покровительстве. Преступления Героя (и против него) связаны с рядом Старых Домов — родительским домом, домом Культурной Старухи, Домом (так у Берджесса) пожилого Писателя. Противоположный (пространственно, но не оценочно!) полюс образуют Учреждения — тюрьма, больница и отчасти квартира, где оппозиционеры доводят Героя до самоубийства. Книга воплощена, во-первых, в собственно Книге (под названием «Механический апельсин») о правах индивида, написанной Писателем — сначала жертвой, а затем манипулятором-мучителем Героя; и, во-вторых, в Музыке, ассоциированной со свободой, а значит, насилием. Инквизиторов несколько, во главе с Министром — инициатором Операции. Все они цинично издеваются над Героем, но по культурному уровню им далеко до прежних Инквизиторов-эрудитов; так, Инквизитор-Врач «ничего не знает о музыке», кроме ее применимости для промывания мозгов. Характерно, что Инквизиторами в «Апельсине» оказываются и Старые Оппозиционеры; непривлекательны также другие Старые Люди (Старуха, Старики-читатели).

Проблематика контроля над психикой, утраты privacy и власти над собственными желаниями естественно связывается с темой Сна. Встречи Героя с Инквизиторами происходят у его Постели и Кресла, к которому он пристегнут на время Операции. Последняя представляет оригинальный гибрид Принуждения, Лечения, Искусства и Сна. Принудительный (с закрепленными веками) просмотр фильмов о насилии под музыку Бетховена и в сочетании со рвотным препаратом вырабатывает рефлекс, отбивающий агрессивные, сексуальные и художественные инстинкты. Успех перевоспитания демонстрируется в сцене, где жалкое поведение выдрессированного Героя выставляется на обозрение

зрителей. Герой «спасается в сон» (без сновидений) от ужасов происходящего, хочет «заснуть навсегда», называет сны «лучшим миром». Сны (в частности, сходные у Героя и его отца) предсказывают будущие несчастья, а в двух пророческих кошмарах к Сну присоединяется Музыка, внезапно обернувшаяся против Героя. Интересно сближение Сна с Искусством: герою снится кусок из «лечебного» фильма («сон... это... кино внутри... башки... в котором... ты можешь участвовать...»), вызывающий тошноту. Еще одно вторжение в privacy Героя происходит, когда Музыка запланированно «вытаскивает [его] из... сна» и толкает на самоубийство. Бесцеремонно и обратное «лечение» — гипнопедией. Герой во сне ощущает его как некое промывание — опустошение, а затем наполнение, вместе с которым к нему возвращаются его «здоровые» агрессивные Сны[20].

Но вернемся к Хворобьеву. Эпизод строится на вторжении государственных штампов в жизнь Героя — сначала в служебную жизнь, затем в досуг и, наконец, в Сны[21]. Дополнительная ирония состоит в том, что и лелеемые Хворобьевым «частные» ценности суть бюрократические клише, только другой эпохи, которые вовсе не идеализируются авторами (ср. амбивалентность Берджесса).

Герой сначала является нормальным членом общества — служит, но затем выходит на пенсию. Фамилия Хворобьев символизирует его периферийность, а по ходу безнадежной борьбы с советским строем он и действительно заболевает[22]. Герой успел сформироваться до Революции, то есть он совмещен со Стариком, «человеком с раньшего времени». Любовная линия отсутствует. Не представлен в явном виде и Инквизитор. Его замещает Провокатор — Бендер, знакомый с историей и «запретными» Книгами (таково в какой-то мере учение Фрейда) и издевательски разъясняющий логичность сложившейся ситуации[23]; ему вторит рассказчик, бесстрастно констатирующий ту же фантасмагорическую логику. Отсутствие собственно Инквизитора может объясняться эзоповскими соображениями, тем более что красноречиво обойден и Аппарат Принуждения: сначала на Хворобьева довольно реалистически действует атмосфера новой жизни в целом, а затем — фантастическая логика подсознания, определяемого бытием. Место действия задается траекторией Учреждение — Старый Дом. Герой сознательно выбирает идиллический домик за городской чертой и увешивает его старыми портретами чинов Министерства народного просвещения. Манифестацией Культурной Памяти являются и вкусы

Хворобьева, оскорбляемые новым «хамским» Языком (ср. «новояз» Оруэлла), стилем дискуссий об Искусстве и, конечно, советскими Снами.

Теме Сна отведена львиная доля этого небольшого (по сравнению с целыми антиутопическими романами) эпизода. Сны естественно фокусируют внимание на Постели, которая «имела беспорядочный вид и свидетельствовала о том, что хозяин проводил на ней самые беспокойные часы своей жизни». Хотя встреча с Провокатором происходит не у одра Больного, она наглядно реализует характерное соотношение «Взрослый — Ребенок»: Остап принимает полуодетого Хворобьева в свои могучие объятья, тот приникает к его плечу, а позднее заискивающе семенит за Остапом. Эта последняя поза и реплика «так значит, можно надеяться?» совмещают типичный исход многих комбинаций Бендера (ср. то же в конце истории с Полыхаевым) с уместной в рамках антиутопии раздавленностью Героя. Как Герой, так и Инквизитор-Провокатор охотно прибегают к манипулированию снами — их, соответственно, заказыванию и выдумыванию.

Источники и составные части снов нового типа

Как мы видели, история со снами Хворобьева следует сразу двум жанровым канонам — традиционного литературного сна и новейшей антиутопии[24]. Подгонка одного жанра под другой основана на том, что мотив сна вообще показан антиутопиям, а неповторимый ильфо-петровский аромат придается ей тем условным ключом, в котором она выдержана. Модернистское обращение со снами вполне созвучно антиутопической теме (ср. стилистику «Приглашения на казнь»): тоталитарная утопия, отменяющая нормальные законы и условия человеческого существования, естественно предрасполагает к нарушению реалистических правил в изображающих ее произведениях. Эпизод с Хворобьевым содержит целый букет таких нарушений, несущих четкую антиутопическую нагрузку. Еще любопытнее, что все они имеют солидное классическое происхождение, встречаясь — по отдельности и в менее обнаженном виде — в русской литературе XIX века.

В симбиозе модернистской игры и антиутопического отстаивания личности преобладает то одно, то другое. Попытаемся вы-

явить скрытую генеалогию хворобьевских снов, соотнося их с литературными прототипами по обоим признакам — стилистической условности и проблематики 'навязывания'. Условность эпизода состоит, как мы помним, уже в том, что герою снятся «чужие» и, более того, смешанные сны — Самозванца, Бориса, Петруши Гринева, князя Игоря. Такое бесцеремонное перемешивание снов разных персонажей служит своего рода стилистическим выражением нарушения privacy.

Сходная техника применяется у современных авторов, например, в «Затоваренной бочкотаре» Аксенова, где вообще пародируются приемы литературного сна: сны видят все главные герои; их сны нумеруются, как в «Что делать?»; все грезят о Хорошем Человеке, каждый о своем; сон шофера определяет способ пробуждения — автомобильную катастрофу. Есть и перемешивание: по мере все большего сплочения героев вокруг загадочной бочкотары характерные детали снов каждого из них проникают в сны других персонажей.

Техника перемешивания встречается и у классиков, только в серьезном ключе и с мистическими, а не (анти)коллективистскими обертонами[25]. В «Анне Карениной» Вронский и Анна почти одновременно видят один и тот же сон с мужиком, по-французски предрекающим смерть Анны, и это совпадение усиливает ощущение надвигающейся катастрофы. Если у Толстого совпадение снов имеет реалистическую мотивировку (связь судеб двух героев, роковое знакомство которых завязалось в момент гибели мужика под поездом), то Гоголь позволяет себе чистую фантастику. В «Страшной мести» «чудится пану Даниле» то, что потом оказывается сном его жены Катерины, в котором она подвергается обольщениям своего отца-колдуна; по аналогичному двухэтажному принципу построен и «Сон» Лермонтова (*Ремизов 1977*, с. 81 след.). Совпадение снов использовано и в одной из антиутопий — «Механическом апельсине», где Герой и его отец видят сходные пророческие сны.

Строго говоря, перемешивание снов и их совпадение не совсем одно и то же. Впрочем, Ильф и Петров применяют оба рецепта, первый в снах Хворобьева, а второй в выдумках Остапа, якобы видящего желанные тому сны. Совпадение, правда, не полное, а с двумя поправками — с точностью до наоборот (Остапу «снится» то, что никак не снится Хворобьеву) и лишь, так сказать, в кавычках.

Выдуманный сон, причем поразительно похожий на реальные сны Хворобьева, есть в современной «Золотому теленку» анти-

утопии Платонова «Котлован» (1930), где карьерист Козлов заявляет, «что он видит в ночных снах начальника Цустраха товарища Романова и разное общество чистых людей», в которое он жаждет войти. А в «451° по Фаренгейту» Инквизитор рассказывает Герою выдуманный Сон, где побеждает его в своеобразной дуэли на цитатах из книг. Выдумывание снов есть уже у раннего Толстого, в первой же главе «Детства»: Николенька сочиняет, будто ему снилась смерть матери, а в ответ на утешения Карла Ивановича плачет, частично уверовав в свой сон, который далее фигурирует уже на правах действительно снившегося, а затем и сбывается.

Персонаж, выдумывающий сны, присваивает себе роль автора, вернее, наоборот, в его лице автор как бы приподнимает маску[26]. Так или иначе, гораздо чаще, чем персонажи, сны сочиняют авторы, чтобы затем навязать их своим персонажам. Сны Хворобьева представляют собой крайний случай насилия, но некоторая степень авторского произвола неизбежна по сути дела, как бы убедительно ни был мотивирован сон, нужный автору.

Условность (а с ней и насилие) возрастает по мере уменьшения правдоподобности мотивировок — например, когда Гончаров или Чернышевский заставляют своих героев на десятках страниц «видеть во сне» целые главы своих романов. Особый интерес для нас представляют сны Веры Павловны, ибо они к тому же в высшей степени идейны, а некоторые (например, знаменитый Четвертый) и утопичны. Однако при всей своей условности и дидактичности сны Веры Павловны все же не так уж беспардонно приписаны ей, ибо, в конце концов, они вполне в ее духе.

Следующую степень насилия образуют благонамеренные сны, навязываемые противоречивому или отрицательному герою, о перевоспитании которого печется автор. Таков, например, финальный сон Раскольникова о грядущем засилии загадочных идеологических микробов («трихин») и о спасении немногих избранных, непосредственно предшествующий его окончательному моральному перерождению. Или — любопытно перекликающийся с хворобьевскими — сон природы в стихотворении Н. Заболоцкого «Я не ищу гармонии в природе»[27], где поэт, беря на себя роль Инквизитора, заставляет саму природу отказаться от дикой свободы и выбора между добром и злом и грезить об организованной индустриальной утопии.

Как мы помним, в поединке с советским бытием хворобьевское сознание проявляет упорство, выражающееся в условном мотиве снов по заказу. Классический прообраз этого мотива — сны художника Пискарева из «Невского проспекта».

Разочарованному реальностью Пискареву (прекрасная незнакомка оказалась проституткой) снится, что он встречает ее в качестве светской дамы, но затем теряет ее. Он переходит к сознательным попыткам увидеть ее во сне. «...Зачем было просыпаться? зачем было одной минуты не подождать: она бы, верно, опять явилась! ...О, как отвратительна действительность! Что она против мечты? Он... лег в постель... желая... призвать улетевшее сновидение. Сон, точно, не замедлил к нему явиться, но представлял ему вовсе не то, что бы желал он видеть: то поручик Пирогов являлся с трубкою, то академический сторож, то действительный статский советник... Так просидел он до самого вечера и с жадностию бросился в постель. Долго боролся он с бессонницею, наконец, пересилил ее. Опять какой-то... пошлый, гадкий сон. "Боже, умилосердись: хотя на минуту... покажи ее!"... Опять снился какой-то чиновник, который был вместе и чиновник и фагот... Наконец, она явилась!.. сновидения сделались его жизнию... он, можно сказать, спал наяву и бодрствовал во сне». Далее у Пискарева пропадает сон, он начинает принимать опиум и регулярно грезит о встречах с облагороженной снами проституткой. Пытаясь воплотить сны в жизнь, он опять сталкивается с грубой реальностью, сходит с ума и кончает самоубийством.

Сходство с нашим эпизодом несомненное, и оно не сводится к подмене действительности заказными снами. Налицо также серия неудач с заказами, аналогичная форма этих неудач (снятся чиновники) и общий печальный исход. Тем не менее у Гоголя предвосхищены далеко не все находки Ильфа и Петрова: заказы Пискарева в конце концов выполняются; сны для него все-таки не самоцель (он хочет изменить действительность); являющиеся ему чиновники не заполоняют ни его снов, ни его жизни; желанные ему сновидения традиционно романтичны (прекрасная дама, а не Пуришкевич)[28]; и, наконец, над ним не нависает некая внешняя сила, редактирующая его заказы. Короче говоря, при всех сходствах эти гоголевские сны никак не предвещают тоталитарного кошмара.

Попытки сознательно распоряжаться своими снами — распространенный литературный мотив, особенно в любовной лирике, например, у Ахматовой («Ты мог бы мне сниться и реже...») и еще более обнаженно у Цветаевой:

В постель иду, как в ложу:
Затем, чтоб видеть сны...

(«Сон»)

Цветаева ложится спать «затем», чтобы противопоставить миру свою волю («Вас — не себя топить!»), причем метафоры, подбираемые ею для сна, оказываются неожиданно созвучными тоталитарной тематике:

С хищностью следователя и сыщика
Всé мои тайны — сон перерыл.
. . . . . .
Зорко — как следователь по камере
Сердца — расхаживает Морфей.
. . . . . .
Зорко — как летчик над вражьей местностью
Спящею — над цушою сон.
. . . . . .
С точностью сбирра и оператора
Всé мои раны — сон перерыл!

Вскрыта! Ни щелки в райке, под куполом,
Где бы укрыться от вещих глаз
Собственных. Духовником подкупленным
Всé мои тайны — сон перетряс!

Парадоксальность цветаевского примера в том, что, настаивая на выборе «своего» сна, лирическая героиня отождествляет — в положительном смысле! — себя и свой сон со следователем, распоряжающимся в тюремной камере. В ряде антиутопий, как мы помним, герой тоже бежит либо в сон без сновидений (как у Брэдбери и Берджесса), либо в желанные сновидения (как у Замятина и Набокова)[29].

От снов, приписываемых герою автором, и снов, прописываемых героем самому себе, перейдем к синтезу обеих возможностей — навязыванию снов одними персонажами другим. Некоторый намек на манипулирование партнером есть уже в словах Ахматовой о желательности «сниться реже», хотя здесь это лишь игра слов («ты» во сне и наяву — это не одна и та же личность). Но в других стихах героиня Ахматовой более явно ворожит над психикой партнера:

Но я знаю, что горько волную
Твой пронизанный солнцем покой...
. . . . . .
Я над будущим тайно колдую...

(«О тебе вспоминаю я редко...»)

Ироническим обнажением подобной ворожбы становится эпизод из «Мастера и Маргариты», где производимый героиней погром в доме критика Латунского пугает спящего мальчика:

«— Мама, я боюсь. — Маргарита... влетела в окно... — Не бойся... маленький. — сказала Маргарита, стараясь смягчить свой осипший на ветру, преступный голос... — А ты где, тетя? — А меня нету, — ответила Маргарита, — я тебе снюсь. — Я так и думал... — Ты ложись... подложи руку под щеку, а я буду тебе сниться. — Ну, снись, снись, — согласился мальчик...»

Интересный эпизод с насыланием снов есть в «Зависти» Олеши:

«Двенадцатилетним мальчиком [Иван] продемонстрировал... прибор... и уверял, что при [его] помощи... может вызвать у любого — по заказу — любой сон. — Хорошо, — сказал отец, директор гимназии и латинист... — я хочу видеть... битву при Фарсале. Но если не выйдет, я тебя высеку... — Утром... мать хотела помешать порке... кричала: — Он ошибся... Я видела битву при Фарсале!.. — Не лги... — И маленький экспериментатор был выпорот... Вечером горничная сообщила хозяйке, что не пойдет за... Добродеева. — Он врет все... Всю ночь я лошадей видела. Все скачут... вроде как в масках... А лошадь видеть — ложь. — Петруша, расспроси Фросю... Кажется, Фросе приснилась битва при Фарсале...»

В последнем примере сходство с хворобьевским эпизодом на редкость детальное. Тут и общий тон модернистской условности, и навязывание снов, и сны по заказу, и ошибка с адресацией (сначала приплетаемая матерью, чтобы выгородить сына, а затем и обнаруживающаяся реальная), и придумывание сна (матерью), и дурацкое толкование, и мотив кошмара (страшные кони в масках), и столкновение артистической личности (более того, Ребенка) с представителем Учреждения. Если добавить к этому, что «Зависть» прогремела лишь за несколько лет до «Золотого теленка», что ее тема — противостояние «людей с раньшего времени» новому строю и что Провокатор Остап во многом сродни Ивану Бабичеву, то вероятна не только типологическая связь двух эпизодов, но и прямое заимствование.

Заимствование плюс трансформация (столь неузнаваемая, что связь эта прошла незамеченной в критике): несмотря на возможные подспудные ассоциации детских экспериментов Ивана с центральной коллизией «Зависти» (Иван даже устраивает антисоветскую демонстрацию и подвергается аресту), эпизод в целом остается достаточно невинным. Он гораздо безобиднее эпизода с Хворобьевым, не говоря уже о принудительных кинопросмотрах в «Апельсине», запрете на сны в «Приглашении», гипнопедии у Хаксли и манипуляциях Инквизитора над снами Героя в «1984».

Вне жанра антиутопии, но с явно антитоталитарной тенденцией, навязывание снов, точнее гипноз, появляется у Томаса Манна в «Марио и волшебнике» (1930). Действие происходит в Италии и строится на столкновении между Провокатором-гипнотизером, символизирующим фашистский режим (он выступал перед братом самого дуче, а в ходе сеанса произносит демонические речи о блаженстве отказа от свободы воли и о единстве вождя и народа), и персонажами из публики, отстаивающими свое достоинство и принцип свободы. Гипнотизер публично унижает их, в частности, усыпляет (Сон), заставляет корчиться от колик (Болезнь), лежать между спинками двух стульев, а сам садится сверху (Простертость), и, наконец, целовать себя, горбатого урода, как если бы он был любимой девушкой загипнотизированного (вторжение в privacy, «выворачивание наизнанку сокровеннейших недр... души... страсть, публично выставленная на осмеяние»). Очнувшись, герой застреливает гипнотизера.

Почти одновременное обращение ряда разных писателей XX века к мотиву навязывания снов неудивительно — тема носилась в воздухе. И это была типичная *новая тема*, ничего подобного литература прошлого столетия не знала. Тем поразительнее, что у снов Хворобьева и по этой линии обнаруживается классический прототип, а возможно, и источник — «Село Степанчиково» Достоевского.

Герой повести, Фома Фомич Опискин, фигляр с просветительскими претензиями, морально терроризирует обитателей господского дома, в частности, дворового мальчика Фалалея.

У Фалалея «было... лицо красавицы... он был до того... простодушен, что его... можно было счесть дурачком... незлоблив, как барашек, весел, как счастливый ребенок... Фома Фомич... решился быть благодетелем Фалалею... обучать... нравственности, хорошим манерам и французскому языку... Фалалей... не понимал решительно ничего... старик Гаврила... открыто осмелился отрицать пользу изучения французской грамоты. [Фома] в наказание заставил учиться по-французски... Гаврилу... Насчет манер было еще хуже... [Фалалей,] несмотря на запрещение, приходил... рассказывать ему свои сны... [и однажды] сообщил ему, что видел сон про белого быка. Фома Фомич пришел в неописанное негодование... начал распекать [дядю] за неприличие сна... Фалалей был наказан... Настрого запретили ему видеть такие грубые, мужицкие сны... "Каковы мысли, таковы и сны... Разве ты не можешь [говорил Фома] видеть во сне что-нибудь... облагороженное, какую-нибудь сцену из хорошего общества... господ, играющих в карты, или дам, прогуливающихся в прекрасном саду?" Фалалей обещал... Ложась спать, Фалалей со слезами молил об этом бога и долго думал, как бы сделать так, чтоб не видеть проклятого белого быка. Но... опять всю ночь ему снилось про... белого быка и не приснилось ни одной дамы...

Фома Фомич объявил... что не верит... возможности подобного повторения сна, а что Фалалей нарочно подучен кем-нибудь из домашних... в пику Фоме Фомичу... [Но] Фалалей постоянно видел... одного только белого быка! О высшем обществе нечего было и думать... Фалалей никак не мог догадаться солгать... что видел... например, карету, наполненную дамами и Фомой Фомичом...»

Далее, отвлеченный другими событиями, Фома забывает о снах Фалалея и вспоминает о них лишь в финальном эпизоде всеобщего примирения:

«— Скажи, Фалалей... что видел ты во сне?.. ...— Про... про ваши доб... про белого бы-ка!.. — По крайней мере, я... уважаю твою искренность... я прощаю тебя...»

Каких только эффектов из хворобьевского репертуара тут нет! Налицо: условная манера; попытки навязывания и выдумывания снов, а также их заказывания, в том числе с помощью молитв; провал всех этих попыток; монотонное повторение все того же проклятого сна; дидактическая необходимость «правильных» снов, в частности, снов о людях из высшего общества; композиционная пауза, уступающая место другой сюжетной линии, и заключительная виньетка; и даже фраза «Каковы мысли, таковы и сны», предвещающая остаповскую «Раз вы живете в Советской стране, то и сны у вас должны быть советские». Предугадан и ряд характерных черт антиутопии. Фалалей — это одновременно Герой, Ребенок, Больной (идиот), Женщина («лицо красавицы») и представитель Природы (барашек, белый бык), находящийся к тому же в союзе со Стариком (Гаврилой) и подвергающийся «благодетельному» промыванию мозгов со стороны утонченного Инквизитора (Фомы).

При всей своей неожиданности связь хворобьевского эпизода с Достоевским задним числом представляется совершенно закономерной. Именно Достоевскому суждено было стать предтечей позднейших антиутопий. Это в его полифоническом мире впервые происходит дискредитация авторитетного, не допускающего возражений, тоталитарного слова. У него идеологическое общение персонажей, их взаимное давление и проникновение в мысли друг друга достигают такого градуса интенсивности, что утрата privacy ощущается почти физически (недаром Порфирий Петрович советует Раскольникову «воздух переменить», что и осуществляется в Сибири — с благотворными результатами). Им, наконец, разработана целая галерея демагогов-инквизиторов и тема ребенка, на мучениях которого они пытаются строить лучший мир.

Не следует, конечно, преувеличивать трагизм и пророческую силу эпизода с Фалалеем. В значительной мере он обращен назад, к предшествующей литературе. Сон Фалалея, взятый из пословичной «сказки про белого бычка», то есть опять про то же самое, — есть, в сущности, не что иное, как шуточный парафраз пушкинского «все тот же сон»; здесь функция этой формулы, конечно, в том, чтобы еще раз подчеркнуть сопротивление народной «почвы» новомодным идеям. Далее, в Опискине, как известно, спародирован Гоголь «Выбранных мест из переписки с друзьями» (*Тынянов 1977 [1921]*). Оттуда и сокрушенные вздохи о трудностях просвещения мужиков, и сцены публичного распекания (настойчиво рекомендуемые Гоголем в главе «Русский помещик»), и воспитательное значение, придаваемое светскому обществу и прекрасным дамам[30]. Кроме того, предписываемые Фалалею сны о светских дамах отсылают к аналогичным, но иронически трактованным снам Пискарева, и таким образом сталкивают падение Гоголя с одним из его взлетов.

Так или иначе, дамы, да и вообще весь гоголевский подтекст «Села Степанчикова» Ильфу и Петрову не понадобились[31]. Почти все остальное было использовано и скрещено с другими источниками — «Борисом Годуновым», «Капитанской дочкой», «Невским проспектом», «Завистью» и вообще стереотипом литературного сна, как он сложился, трансформировался и обыгрывался на протяжении целого столетия. А главное — с чертами окружавшей авторов тоталитарной утопии, которую они отлили в формы соответствующего жанра более или менее одновременно с другими его русскими и западными создателями и независимо от них. И сделали они это, так сказать, играючи, в коротком эпизоде где-то по дороге между Арбатовом и Черноморском и задолго до все еще предстоявшего (на обратном пути) устранения «причины сна». Как это им удалось? Вряд ли путем сознательных интертекстуальных соотнесений, структурных схем и трансформаций, вроде тех, что потребовались нам для анализа. Скорее, с помощью «все того же» вдохновения, то есть, согласно Пушкину, «расположения души к живейшему принятию впечатлений и соображению понятий».

IV

ТРУП, ЛЮБОВЬ И КУЛЬТУРА

Тексты, к которым мы обратимся, варьируют освященную веками тему 'любви и смерти' в ее соотношении с оппозицией 'природа/культура'. С одной из комбинаций этих двух топосов мы уже сталкивались в главе 5 в связи с толстовским рассказом «После бала», ознаменовавшим радикальный пересмотр традиционной схемы, восходящей по крайней мере к античности.

Героиня «Матроны из Эфеса» Петрония сначала переоценивала важность культуры, проявляя чрезмерную верность памяти мужа, а затем осквернила все мыслимые условности, предоставив не только собственное тело, но и тело покойного мужа в распоряжение первого забредшего в склеп мужчины[1]. Средневековая куртуазная любовь, полная жертвенного самоотречения и готовности на смерть ради прекрасной дамы, была подчеркнутым воплощением культурного начала. Классицистический конфликт любви и общественного, то есть культурного, долга, как правило, приводил к трагической смерти (и реже к успешному — и опять-таки культурному — компромиссу). Типичная для сентиментализма кладбищенская любовь была вызовом принятым условностям предшествующей эпохи, а романтизм напряг это противопоставление до предела, создав явно антиобщественный культ любви и смерти[2]. Реализм принес с собой трезвый пересмотр романтических стереотипов, но они еще долго отказывались уйти со сцены и продолжали играть важную роль в творчестве таких авторов, как Тургенев и Достоевский. Толстой, особенно поздний, предпринимает решительную демифологизацию как 'культурной', так и вызывающе 'антикультурной' любви («После бала», «Отец Сергий», «Дьявол», «Анна Каренина», «Крейцерова соната»). В рассказе «После бала» демифологизация осуществляется с помощью неприкрашенного (полу)мертвого тела, выворачивая наизнанку излюбленное романтиками «доказательство от покойного».

Попробуем извлечь из разбора «После бала» самую общую суть новой формулы. Сюжет строится на контрасте между сценами до и после лицезрения тела. Столкновение с голым фактом

смерти, акцентированное выносом в финал, застигает героя в кульминационной точке его 'трагической вины', состоящей в чрезмерной переоценке культурной, неземной, идеальной любви. 'Узнавание' трупа, совершающееся вопреки неготовности героя взглянуть реальности в лицо и в присутствии про- и антикультурных авторитетов, производит переворот в его культурных ценностях.

Разумеется, толстовская позиция не является новой и реалистической в неком абсолютном смысле, а предшествующие разработки темы — всего лишь устаревшими клише. За всеми подобными сюжетами скрывается единый архетипический мотив: 'любовь как культурное орудие преодоления смерти'. Его обращение (конверсия в смысле Риффатерра, см. главу 1) происходит в «После бала» в рамках все той же широко понятой парадигмы, просто на место освященных культурой (и основанных на языческом насилии) любви и брака подставляются христианская любовь и безбрачие. Но тем самым не нова, а главное, наивна и внутренне противоречива, и сама антикультурная направленность толстовской критики. Любые нападки на культуру, например сентименталистские, означают лишь стремление заменить господствующую систему ценностей и условностей другой, более «естественной»[3]. Даже когда прокультурная позиция в узком смысле слова очевидным образом опровергается в произведении, ее более широкое понимание может торжествовать в архетипическом слое структуры. Так, в «Матроне из Эфеса», где прямым текстом поведение героини разоблачается как антикультурное, на архетипическом уровне осуществляется культурно-необходимое карнавальное приравнивание любви и смерти, умершего мужа и его живого двойника (любовника вдовы), десакрализующего кощунства и ритуального обновления[4].

Новаторство «После бала» состоит, по-видимому, в сочетании сознательной, «метазнаковой» критики культуры и реалистического переноса акцента с любви на ее последствия — сочетании, отлившемся в двучленную композицию по схеме 'до и после'. Особую актуальность эта «метакультурная» формула приобрела в контексте социальной и культурной революции, одним из зеркал которой оказался Толстой (а одним из зазеркалий — Зощенко). В свете сказанного в главе 7 интересно будет проследить, как антикультурная установка «После бала» доводится до абсурда в одном из зощенковских рассказов, а затем обращается в свою противоположность в главе из мемуарной книги Е. Гинзбург[5].

«Дама с цветами»

Зощенко любил давать своим комическим вещам знаменитые литературные заглавия, на фоне сюжета звучавшие иронически, а то и абсурдно[6]. Он постоянно, хотя и несколько двусмысленно, подрывал условности и систему ценностей высокой литературы, утверждая, что больше нельзя писать так, «как будто в нашей стране ничего не случилось» («О языке»). Заголовок, сюжет и ряд деталей рассказа «Дама с цветами» (1929)[7] отсылают к «Даме с камелиями», «Даме с собачкой», «Бедной Лизе»[8], тургеневскому «Затишью»[9] и, шире, к «Тамани», «Анне Карениной», прекрасным дамам Блока (в частности, к «Незнакомке»), Офелии и т. д. В сущности, под вопрос ставится весь миф о романтической любви и смерти. Рассказчик прямо заявляет, что речь пойдет о том,

«как однажды через несчастный случай окончательно выяснилось, что всякая мистика, всякая идеалистика, разная неземная любовь и так далее и тому подобное есть форменная брехня и ерундистика. И что в жизни действителен только настоящий материальный подход и ничего, к сожалению, больше».

Целый ряд мотивов и конструктивных решений делает типологически значимой и перекличку с «После бала». Можно сказать, что, взявшись за обращение обобщенного романтического подтекста, Зощенко следует направлению, заданному Толстым, только идет еще дальше. Он, так сказать, переписывает «Бедную Лизу» с поправкой на «После бала», но в своем собственном фарсовом ключе.

До

В «Даме с цветами» со множеством добродушно-циничных «философских» отступлений рассказывается история старорежимной супружеской пары, которая живет идеалами романтической любви в принципиальной изоляции от окружающей советской среды. Супруги снимают дачу в Отрадном[10], где жена проводит все свое время за типично романтическими занятиями:

«Одним словом, это была поэтическая особа, способная целый день нюхать цветки и настурции или сидеть на бережку и глядеть вдаль, как будто там что-нибудь имеется определенное — фрукты или ливерная колбаса»[11].

Муж, инженер Горбатов, живет исключительно любовью к жене. Отправляясь на работу в Ленинград, он посылает ей с парохода воздушные поцелуи, а возвращаясь домой, привозит ей

подарки, обнимает ее и говорит ей о своей любви. «Одним словом, противно и тяжело смотреть» — резюмирует рассказчик. Герой не видит «в настоящей текущей жизни ничего, кроме грубого» и всячески отворачивается от нее. Он не несет никакой общественной нагрузки и ностальгически вздыхает по идеализированному прошлому.

«Ему, одним словом, нравилась прошлая буржуазная жизнь с ее разными подушечками, консоме и так далее»; «Я, говорит, человек глубоко интеллигентный, мне, говорит, доступно понимание многих мистических и отвлеченных картин моего детства... Я, говорит, воспитан на многих красивых вещах и безделушках, понимаю тонкую любовь и не вижу ничего приличного в грубых объятиях... Я, говорит... только считаюсь с духовной жизнью и с запросами сердца...»

Этот реакционно-идеалистический комплекс включает также игнорирование физической стороны жизни. Муж презирает «грубые объятия», жена ходит «на своих тонких интеллигентских ножках», «кушать не просит» и никогда не улыбается — даже получив от мужа очередной подарок, она лишь «нахмурит носик». Что касается ее любви к купанию, то знаменателен выбор глагола — «купаться», а не «плавать», — акцентирующий в этой водной процедуре элемент праздной расслабленности, а не спортивного усилия; плавать героиня роковым для нее образом как раз не умеет. Ненужной вторичностью отличаются и предметы роскоши, символизирующие аристократическую прошлую жизнь, — «безделушки», «подушечки», «консоме», «миленький пеньюар», «одета прекрасно» и т. п. (ср. перчаточный мотив у Толстого, см. главу 5).

Иными словами, герои «Дамы с цветами» представляют 'мертвую культуру' прошлого, и смерть в самом буквальном смысле слова не замедливает постигнуть их хрупкую идиллию.

Дамочка «пошла после дождя, на своих французских каблучках — и свалилась». «Конечно, занимайся она в свое время хотя бы зарядовой гимнастикой, она... выплыла бы. А тут со своими цветами окунулась — и враз пошла ко дну, не сопротивляясь природе».

Рассказчик допускает на момент, но затем отбрасывает возможность самоубийства:

«А может, она и нарочно в воду сунулась. Может, она жила-жила с таким отсталым элементом и взяла и утонула... Но только, конечно, вряд ли».

Но в более широком типологическом смысле эта женщина не менее склонна к самоубийству — «суицидальна», — чем любая

из тех классических, так сказать, русалок с камелиями, обобщенной карикатурой на которых она является[12]. Абсурдность ее желания смерти (death wish) подчеркнута его сюжетной немотивированностью — в отличие от таких покинутых героинь, как бедная Лиза или Офелия, она замужем и любима.

Смерть героини переносит фокус повествования на героя, любовь которого достигает теперь своего кладбищенского апогея:

«— Я любил ее совершенно неземной любовью, и мне, говорит, только и делов сейчас, что найти ее, приложиться к ее праху и захоронить ее в приличной могилке и на ту могилку каждую субботу ходить, чтобы с ней духовно общаться и иметь потусторонние разговоры».

Высмеивая 'неземной' топос (характерно употребление того же слова, которое играет центральную роль в «После бала»), Зощенко сваливает в одну кучу мотивы преследования героя духом погибшей героини (бедной Лизы, Клары Милич); любовно-поэтического общения на могиле с покойной возлюбленной (характерный пушкинский инвариант); обшаривания озера баграми в поисках тела утопленницы (ср., например, «Затишье»); сентиментального ухаживания за могилой, планируемого здесь заранее, и т. п.

После

Как и у Толстого, самое главное происходит *после* — и в присутствии 'тела'. Сначала тело безуспешно ищут, затем инженер обещает награду, долго горюет на даче, пока, наконец, рыбаки не находят обезображенный труп. Спешно прибыв на место, герой «подошел к своей бывшей подруге и остановился подле нее». Описание мертвого тела как одушевленного существа («к бывшей подруге», «подле нее») метафорически оживляет героиню, создавая эффектный контраст к последующему осквернению:

«Инженер Горбатов наклонился несколько ниже, и тут полная гримаса отвращения и брезгливости передернула его интеллигентские губы. Носком своего сапожка он перевернул лицо утопленницы...», после чего с отвращением удалился, оставив рыбакам «еще пять целковых, чтобы они как-нибудь сами захоронили эту даму на здешнем кладбище»[13].

Так, лицом к лицу столкнувшись с 'телом' (это слово повторяется в рассказе несколько раз), герой претерпевает радикальную метаморфозу — отказывается от своей романтической любви и интереса к могиле любимой, не говоря уже о ее загроб-

ном существовании. Причем, вопреки ожиданиям, диктуемым жанром кладбищенского рассказа, но в полном соответствии с циничным недоверием рассказчика ко всякого рода мистике, память об умершей героине или ее дух никоим образом не преследуют героя. Напротив, именно теперь он, наконец, «изменяет» ей:

«А недавно его видели — он шел по улице с какой-то дамочкой. Он вел ее под локоток и что-то такое интересное вкручивал»[14].

Подобно Толстому, Зощенко подчеркивает ужас героя перед обезображенным телом и связывает 'неземную духовность' с нежеланием взглянуть в лицо грубой земной реальности. Предвестием этого уклонения от контакта с телом было эскапистское пренебрежение героя к окружающей действительности и «грубым объятиям». Кстати, что касается окружающей действительности, то гротескному сюжетному повороту от «идеализма» к «материализму» вторит параллельный сдвиг в изображении социальной среды. В начале рассказа 'ложной духовности' героя противополагается (хотя и с несомненной дозой иронии) простая и даже примитивная, но по-своему 'правильная советская идейность' (общественная работа, зарядка, писание статей в газету и т. п.). Но к концу тот 'материализм', который призван служить контрастным фоном для отвратительного поведения героя, и сам приобретает отталкивающие черты. Рыбаки, вполне в духе кладбищенского юмора, принимают уход героя за попытку уклониться от выплаты награды:

«мол, а деньги, деньги, мол, посулил, а сам тигаля дает, а еще бывший интеллигент и в фуражке!»[15]

В таком контексте герой выглядит уже не столь мерзким. Если он и не проявляет сочувствия к покойнице, то во всяком случае его реакция эмоциональна: «Он наклонил голову и тихо прошептал про себя: — Да, это она».

Каков же в итоге смысл рассказа? Зощенко доводит до двусмысленной крайности антикультурную установку Толстого. Герои «Дамы с цветами» принадлежат к ушедшей, а не господствующей культуре, и потому открытое разоблачение первой автор может сопроводить лишь сказовым, эзоповским подрывом последней. В рассказе нет никаких положительных героев — кроме, разумеется, самого смеха, — и к концу картина становится особенно мрачной.

В плане авторской мифологии вряд ли случайно, что Зощенко наделяет героев[16] своими собственными психологическими комплексами — обостренным интересом к детским воспоминаниям и травмам, боязнью воды и тяготением к ней, болезненным отношением к еде, тревожным отрицанием и в то же время сверхкомпенсаторным подчеркиванием секса, женского начала и роскошных излишеств в туалете. По-видимому, боязнь чрезмерных претензий в области как секса, так и собственности и культуры была одной из фобий, мучивших Зощенко с раннего детства. В его автобиографической повести «Перед восходом солнца»[17] есть эпизод, озаглавленный «Гроза», где маленький Миша и его сестры убегают от грозы. Когда старшая сестра упрекает его в том, что он потерял собранный им букет цветов (!), он отвечает: «Раз такая гроза, зачем нам букеты?» (ср. сходные пассажи в «Даме с цветами»: «пущай увидят, сколько всего они накрутили на себя лишнего»; «в жизни действителен только настоящий материальный подход и ничего, к сожалению, больше»). Слова о грозе и букетах — концентрированное выражение скептического взгляда писателя на перспективы культуры в эпоху революции[18].

«Рай под микроскопом»

Написанный почти пятьдесят лет спустя текст Евгении Гинзбург, строго говоря, принадлежит к иному жанру, нежели «После бала» и «Дама с цветами»; это не рассказ, а глава из ее книги воспоминаний «Крутой маршрут» (1967—1978). Мемуары Е. Гинзбург — захватывающая история идеалистически настроенной коммунистки, которой удается физически и духовно выжить в сталинских лагерях благодаря везенью, исключительной жизненной силе и моральной цельности. Как это ни парадоксально, книга производит впечатление жизнеутверждающей идиллии, демонстрирующей торжество человеческого духа и культуры над, казалось бы, безнадежно превосходящими силами зла и успешно осуществляющей гармонию всех позитивных начал на фоне невыносимых страданий и ужасов. Глава, о которой пойдет речь (часть вторая, глава двадцать третья), хотя и основана на реальных фактах биографии автора, поражает столь высоким уровнем литературной организации, что сопоставление с рассказами Толстого и Зощенко представляется вполне оправданным.

До

Раем, помещаемым под микроскоп в этой главе, оказывается сравнительно сносный уголок ГУЛАГа — Тасканский пищекомбинат, где рассказчица работает медсестрой и входит в небольшой кружок симпатичных представителей медперсонала; возглавляет его доктор Вальтер — немецкий католик, «веселый святой», будущий второй муж мемуаристки.

Смерть здесь — повседневное явление. Заключенные кажутся «почти потусторонними фигурами», и на врачей возложена задача «предотвращения смертей во время работы». Пища является вопросом жизни и смерти:

«В отличие от настоящего рая, небесного, на Таскане ни на минуту не отвлекаются от мысли о хлебе насущном». Смертные случаи скрываются от начальства ради получения лишней пайки: «Иногда даже поднимали мертвеца на поверку, ставили его в задний ряд, подпирая с двух сторон плечами и отвечая за него "установочные данные"».

Но даже эта жизнь на грани смерти управляется определенными 'законами'. Доктора лечат безнадежно больных зеков для того, чтобы они могли протянуть ноги в согласии с инструкцией:

«Умирать *положено* на больничной койке... А то свалится где-нибудь в сугроб, ищи его потом, объявляй в побеге, отчитывайся». Что же касается пайки умершего, то и здесь действует 'закон': «Ее завещают перед смертью друзьям. Я много раз присутствовала при этих завещаниях и даже являлась вроде нотариуса при выражении последней воли умирающего... Завещания соблюдались строго. Шакалов, норовивших цапнуть пайку умершего, подвергали общему презрению, а иногда и кулачной расправе».

Наряду с такими фундаментальными основами культуры, как 'законы', кружок, к которому принадлежит героиня, наслаждается и «пищей духовной» в виде 'книг' (получаемых доктором от пациентов, живущих на воле) и 'интеллектуальных диалогов' (в ходе которых фельдшер «Конфуций оправдывает свое прозвище, поигрывая разными аргументами для доказательства недоказуемого»). Спасительную роль играет также культурный механизм 'памяти'. Этот мотив развертывается в целый трагикомический эпизод с казахом Байгильдеевым, который «никак... не может запомнить свою статью, по которой сидит вот уже девять лет», и «радуется, как малое дитя», когда жестокий охранник по прозвищу Зверь, сжалившись, произносит ее название («АСЭВЭЭЭ... Антисоветский военный заговор»).

Вылазки героя и героини в лес для сбора целебных трав (то есть, в сущности, за цветами!) выливаются в картину гармонич-

ного сочетания зарождающейся любви, гуманистической культуры и единения с природой:

«...Цветение тайги... пробуждает потерянную было нежность к миру... стройным цветам иван-чая, похожим на лиловые бокалы [!]... Доктор называет [растения] на трех языках: по-русски, по-немецки, по-латыни»[19].

Доктор обладает также исключительными способностями духовного воздействия. Он становится не только мужем героини но и ее руководителем в вопросах веры, обращающим ее в христианство[20]. Он служит для нее посредником между этим и иным светом (ироническим предвестием чего можно считать «потусторонность» изможденных зеков), в частности, в ее тоске по умершему сыну:

«Он единственный, с кем я могу говорить об Алеше... Он как-то так повертывает руль разговора, точно нет разницы между ушедшими и нами оставшимися пока на земле... Это смягчает неотступность боли. Иногда доктор... связывает с этой моей болью самые повседневные наши дела. — Вы должны... подходить к Сереже Кондратьеву... Ради Алеши...»

Соответственно любовь героев развивается в духе самых высоких 'культурных' образцов:

«Доктор идет на сближение обстоятельно и нежно, как в доброе старое время. Рассказывает о детстве[21]. Излагает свои научные гипотезы. Терпеливо переносит поток стихов... И в любви признается... не устно, а в письме».

Получение этого любовного письма образует важнейший сюжетный узел рассказа. Эпистолярный жанр мотивирован командировкой доктора в другой лагерь, момент доставки письма совпадает с внутривенным вливанием, которое героиня делает Сереже Кондратьеву, а соображения конспирации диктуют обращение к латыни. Героиня «никогда не учила латыни, но по аналогии с французским кое-что понимала» и с волнением разбирала «приподнятые, почти патетические слова: Амор меа... Меа вита... Меа спес...» Это полное слияние любви и культуры тем более замечательно, что оно представляет собой вариацию на знаменитое объяснение в любви между Левиным и Китти, которое, довольствуясь начальными буквами слов, бросает типично толстовский вызов условностям и символической природе языка[22].

Ночью героиня сочиняет ответ — увы, всего лишь по-русски, но зато в стихах (переход к ним подготовлен безупречными хореями в цитатах из письма доктора) и в древнеримском культурном коде:

«...Как прекрасен Капитолий, сколько в небе глубины! День прекрасный, день веселый, мы свободны, мы — одни. Все тяжелое забыто в свете голубых небес, вы шепнули: меа вита, амор меа, меа спес... Я в восторге. И отныне я прошу вас вновь и вновь только, только по-латыни говорить мне про любовь...»

Ответное письмо героини, подхватывающее идею использования в любовном диалоге особого, возвышенно культурного, языка, достигает этого не только путем обращения к стихотворной речи, являющейся классическим воплощением 'литературности', но и еще одним, специфически интертекстуальным способом. Стихотворная импровизация героини представляет собой переработку вполне конкретного текста — ахматовского «Сердце бьется ровно, мерно...» (1913) — характерного образца стоической выдержки, обретаемой в опоре на память и культуру.

Сердце бьется ровно, мерно,
Что мне долгие года!
Ведь под аркой на Галерной
Наши тени навсегда.

Сквозь опущенные веки
Вижу, вижу, ты со мной,
И в руке твоей навеки
Нераскрытый веер мой.

Оттого, что стали рядом
Мы в блаженный миг чудес,
В миг, когда над Летним садом
Месяц розовый воскрес, —

Мне не надо ожиданий
У постылого окна
И томительных свиданий —
Вся любовь утолена.

Ты свободен, я свободна,
Завтра лучше, чем вчера, —
Над Невою темноводной,
Под улыбкою холодной
Императора Петра[23].

Но, даже вдохновляясь заимствованием из столь родственного, принципиально 'культурного' источника, как поэзия Ахматовой, Гинзбург вносит существенное изменение идиллического характера. У Ахматовой декларация независимости («Ты свободен, я свободна») означает делание хорошей, 'культурной' мины

(в которое вовлекается даже Медный всадник с его холодной улыбкой) при малоприятных обстоятельствах разбитой любви. У Гинзбург те же слова значат совсем другое — надежду на освобождение из лагерей, тогда как сама любовь никоим образом не ставится под сомнение: любовь и культура выступают в союзе, а не в конфликте друг с другом.

После

На этой высокой ноте идиллии суждено быть оборванной. Глубокой ночью героиню вызывают в больничный барак и приказывают спасти находящегося при смерти зека, а также дать медицинское заключение о происхождении мяса в его котелке. Она едва в состоянии сдержать рвоту — мясо оказывается человеческим, зек — людоедом. Он убил своего приятеля-зека (разумеется, как раз недавно спасенного от смерти доктором Вальтером) и тайно питался его мясом, в чем нельзя не увидеть гротескного контрапункта к 'законному', гуманному и даже, так сказать, дружескому использованию трупов для получения лишних паек в начале главы. Фамилия людоеда — Кулеш, означающая грубую кашу с мясом, бросает на этот эпизод дополнительный трагифарсовый свет.

Автор (а вернее, сама История) безжалостно повышает ставки: в «После бала» фигурировало истерзанное, но еще живое тело, в «Даме с цветами» — обезображенный и кощунственно оскверняемый труп, теперь же узнавание принимает форму взора, вперяемого героиней в котелок с человечиной. В довершение всего, начальник режима отпускает мрачную остроту, ставящую героиню в прямую (хотя и фигуральную) связь с убитым: «Что на лекпомшу-то уставился, выродок?.. Из нее... котлетки-то, поди, вкуснее были бы...»

В поисках защиты от этого ужаса повествование прибегает к помощи 'культуры'. Заключенный должен быть вылечен для того, чтобы он мог быть судим и казнен. В этом приказе начальника режима узнается неожиданный иронический поворот мотива 'смерти по инструкции', заданного в начале главы. Однако на этот раз героиня чувствует, хотя и с некоторой неловкостью и двусмысленностью, что она склонна разделять точку зрения начальства:

«Я еле удерживаюсь на ногах от физической и душевной тошноты. Спасать, чтобы потом расстреляли?.. Да пусть бы он умер вот сейчас же... Ловлю себя на том, что впервые за все эти годы я... вроде бы внутренне ближе к начальству,

чем к этому заключенному. Меня сейчас что-то связывает с этим начальником режима. Наверно, общее отвращение к двуногому волку, переступившему грань людского»[24].

Эта расстановка сил резко отлична от «После бала». Там якобы благотворная культура общества разоблачалась предъявлением тела, ставшего жертвой ее оборотной стороны; здесь благотворные законы лагерного общества получают неожиданное подкрепление, мертвое же тело оказывается жертвой отдельной преступной личности, а не культурного истеблишмента.

Столкнувшись с 'телом', героиня ведет себя подобно персонажам Толстого и Зощенко, но затем происходит важный поворот. Сначала героиня испытывает сильное нежелание смотреть и узнавать и физическое отвращение к увиденному:

«Я заглядываю в котелок и еле сдерживаю рвотное движение. Волоконца этого мяса очень мелки, ни на что знакомое не похожи».

Она уже готова пересмотреть свои культурные взгляды, но «наутро» (ср. то же слово в «После бала») возвращается из командировки доктор. Впервые обращаясь к героине на «ТЫ»[25], он заверяет ее, что человек может смотреть в лицо фактам: «Да, зверь[26] живет в человеке. Но окончательно победить человека он не может». Любовь и культура объединяют свои усилия, чтобы противостоять мертвящему действию, так сказать, природного 'антитела'. Собственно, доктор, как подлинный просветитель, с самого начала отстаивал трезвый анализ действительности, а не слепое восхищение лагерным «раем» или уклонение от взгляда в лицо фактам. Это его слова вынесены в название главы: «Вижу, что вам надо взглянуть на наш рай попристальней. Под микроскопом»[27].

* * *

Итак, вариации на общий топос любви, смерти и культуры описали почти полный круг. Толстой потряс основания официально санкционированной любви, опирающейся на насилие над природным телом, оно же тело Христово. Зощенко, писавший на развалинах прошлой культуры, довел до абсурда убийственную (и потенциально авангардистскую) толстовскую критику старых ценностей и, пусть амбивалентно, распространил ее на новые, не предложив ничего позитивного взамен. Евгения Гинзбург, в ужасе перед сбывшимися кошмарами самого дикого авангардист-

ского воображения[28], вновь ищет убежища под сводами цивилизации, пытается восстановить традиционные ценности любви в рамках культуры, вернуть им утраченное единство с природой, христианством и даже властями предержащими. Тем самым она предвосхищает (намечает?) пути развития советского общества, которым предстояло стать возможными в последнее время. Разумеется, подобная идеальная гармония[29] взывает о новом раунде деконструирующего подрыва, а затем и иронической постмодернистской ремифологизации[30].

«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 плавились 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[1]. 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[2]. 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[3]. «Сонеты к Марии Стюарт» вообще напичканы снижающими отсылками к самым разным текстам[4], а Шестой специально посвящен систематическому обнажению поэтики «Я вас любил...»[5]

В содержательном плане происходит следующее. Несчастная 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 полюдски»)[6]. За пушкинским «другим» усматривается открытое

множество любовников[7], 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 Парменид у. 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')[8].

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 сестетом 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[9], но в 6-м сонете он, подобно Пушкину, приберегает эффект затрудненности на конец, где далеко превосходит оригинал. Последние 5 (если не 7) строк образуют единое предложение, содержащее однородные члены («жар», «хруст»), придаточное («чтоб...»), деепричастный оборот («будучи...»), инфинитивную конст-

рукцию («жажды коснуться») и вводные слова и предложения («по Парменидy»; «"бюст" зачеркиваю»[10]). 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[11] — 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[12]. 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.

(«Бакунинoй»)

Финальное «милей» предсказывается не только рифмой («моей»), 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[13], 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, 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 нарушенье правил: // страданье есть способность тел // и человек есть испытатель боли»[14].

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»[15].

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 невольно хочет»[16].

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'[17] не только готовит выстрел, но и представляет характерный для Бродского мотив 'распада, развала':

«Что-то внутри, похоже, сорвалось, раскололось»; «...в бесцветном пальто, // чьи застежки одни и спасали тебя от распада».

«Черт» (здесь и ниже, в 7-й строке) — обращенное предвестие «Бога», венчающего пушкинский текст, а в сонете Бродского открывающего заключительное шестистишие[18].

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 ищу себе перекладины: // совестно браться за труд Господень. // Впрочем, дело, должно быть, в трусости. // В страхе. В технической акта трудности. // Это влиянье грядущей трупности»[19].

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»[20].

За навязчивыми картинами 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.[21]

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»[22].

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: Бродского интересуют 'альтернативные варианты' поведения, мироощущения, жизни, бытия.

«Чем это было? // ...Самоубийством? Разрывом сердца // в слишком холодной воде залива? // Жизнь позволяет поставить "либо" // ...ризы Христа иль чалма Аллаха // ...в два варианта Эдема двери // настежь открыты, смотря по вере»[23].

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[24], // 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 неизменимым 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[25].

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 минутно и что бренно. 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 расстаются в точке, // пересекаясь, простимся...»). А жажда встречи подсказывает всякого рода неэвклидовы решения, в частности 'по' Лобачевскому[26].

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 непристойностям, 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[27], 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 загибает и не такое[28]. 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 "ты"»[29].

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»[30].

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[31].

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...»)*[32]

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 («Келомякки», IV), где губы явно эротичны, «книга» и интертекст — Чеширский кот из «Алисы в стране чудес»[33] — 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 употребленный 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»)[34].

Таким образом, целый комплекс образов ('жар + жажда + коснуться + уста') делает «Пророк» вторым, наряду с «Я вас любил...», интертекстуальным источником сонета[35].

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»[36].

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»)[37]

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. 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!»[38] Эффект скомканности поддержан тем, что в полторы строки (8-ю и половину 9-й) втиснут материал из начала, середины и конца второй строфы оригинала[39]. На обрывание работает и разделение 8-й и 9-й строк в рифменной композиции сонета: «безнадежно» — последняя рифма восьмистишия, а «(не) даст» — первая шестистишия[40]. Впрочем, техника перебивания и комкания применена уже и при пересказе первой строфы. Он сведен у Бродского к единственной — 1-й — строке (да и то натыкающейся на скобку), после чего мотив альтруистического подавления любви замещается эгоцентрическими размышлениями о самоубийстве и физическими образами, совершенно отсутствующими в абстрактно-куртуазном оригинале[41].

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 Парменида», «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 плавящимися пломбами; образ плавления, гиперболически мощный[42], 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»[43]. 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»[44].

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 несчастность 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 перевиранием 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 порелятивистски же произвольному — экзистенциалистскому — разрешению проблемы.

Эта мотивная цепь не случайно начинается с перевирания 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 произвол, 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[45].

Тема живого, телесного и вообще материального, как бы упирающегося 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[46]; 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[47]; 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...
. . . . . .
...безымянность 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[48] 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 мартобря
дорогой, уважаемый, милая, но не важно
даже кто, ибо черт лица, говоря
откровенно, не вспомнишь, 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 заносящей 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[49], 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 шестой 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 чстко 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»[38]. 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[51], «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[52].

* * *

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 приятие условий человеческого состояния, отчаянную страстность и рваный синтаксис Цветаевой и дерзко вельможащуюся позу Мандельштама. Но та смесь сильных чувств динозавра с кириллицей, которая получается в результате, принадлежит только Бродскому, и никому иному. Смесь эта не более 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 Катулла. 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, бренное' и 'поэтическое, полубожественное, посмертное, спокойно возвышающееся над смиренно идущими под ним тучами и собственными страданиями'[53]; 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[54]. 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 решилась 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 1964

«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 посматривал на свое отражение, делая различные выражения лица, которые ему, по-видимому, очень нравились» (Катаев, «Алмазный мой венец»).

Мы, конечно, не обязаны верить этому портрету Зощенко. «Алмазный мой венец» вообще построен на ядовитом покусывании автором своих великих современников, а данный портрет не только ехиден сам по себе, но и служит загрунтовкой к эпизоду, в котором Зощенко с напускной скромностью бежит внимания толпы, привлеченной, как выясняется, вовсе не им, а роскошным автомобилем Катаева. Но, собственно, почему бы Зощенко 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-одинокий 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 кон-

курсу претендентов на династическое увнучение. Сцена трагического узнавания развертывается 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 еинамиив илащарбо ен адгокин ыв?») отказывается: «...не хочу... лицезреть себя... в зеркалах ли, в витринах, в очах мимохода... Поразительно, сколькие вещи... способны — при минимальном воображении нашем — нас отразить». Воспитанный в эпоху полузадрапированных зеркал, Палисандр «полагал, что все люди за исключеньем [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 покорный 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... хладным, могильного вида плитам... — подсознательно, подслеповато и тщетно... [И]скомое мною был растранжиренный 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 путевою пылью, припорошит, и все думаешь... — эк 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 вспять; 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, нако-

нец, полной взаимной неузнаваемости нарцисса и его отражений. Даже в кульминационной сцене, убедившись в своей непоправимой старости, герой пытается вернуть себе душевное равновесие незнания[1].

Роковой силой, меняющей все знаки нарциссизма на противоположные, является тема времени, систематически пародируемая в романе о Его Вечности Палисандре. 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 «Руслане 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 признанье» 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 Зощенко в рассказе «Личная жизнь»[2].

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 «позабытую 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 отворачивается 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... любуюсь на свою окрепшую фигуру и на грудь, которая дает теперь с напружкой семьдесят пять сантиметров. Я сгибаю руки, и выпрямляю стан, и расставляю ноги то так, то так... Я любуюсь 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 принудительную 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[3] — 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»)[4].

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[5].

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 автором и нарочито оглупленным рассказчиком, препятствует их отождествлению. То есть — говоря в терминах нарциссизма — позволяет Зощенко (и его читателю) одновременно узнавать и не узнавать себя в непоправимо состарившемся герое.

У Зощенко 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"»[6].

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 молодо... 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[7]. 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, пришлась 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 взялись" — "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[8], 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 Олеши 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 тормошится 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 решете
Полна зима на даче крайней,
Как у нее на высоте.

Пастернак, как всегда, метонимически замещает свое 'я' элементами быта и пейзажа[9]: 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 парадоксальное 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[10]. Но и это чудо в зеркальном решете совершается с подспудным сознанием его роковой — «зимней» — невозможности[11].

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 точилася 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 считанными 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 Фрейду (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»[12], 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 любуюсь

И вещь любую 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, видные внешнему наблюдателю, а не внутренние состояния героя. При этом важнее прикосновений оказывается более изощренное созерцание-подсматривание (так сказать, автовуаеризм); 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 симметрий. Пик физической и стиховой неустойчивости (деепричастный оборот «взаимодействуя двумя») помещен в точку золотого сечения текста и в центр единственного «правильного» четверостишия[13]. Более того, внутренние переклички между частями этой строки прямо выражают тему зеркальной двойственности. Разрешение, наступающее при виде родинки, тоже искусно оркестровано — резким падением интонации (на «увижу»), 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[14] — 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. главу 3). 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

слоге», вводя в псалмы и оды свою непритязательную 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 ввек!
. . . . . .
Но что мной зримая вселенна?
И что перед тобою я?
. . . . . .
Ничто! — Но ты во мне сияешь...
. . . . . .
Тебя душа моя быть чает,
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 чает...») 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 ницшеан-

ского 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 всесильным 'самообъектом' — божественной личностью Христа, в то же время подавляет проявления 'грандиозного субъекта'. А... материалистический рационализм, предоставляя большую свободу утверждению личности, стремится ограничить... традиционные формы... соотнесенности 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 част-

ности, 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 возрастных 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 сугубо 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' перекличкой 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-архаичного 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[15].

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»[16]. 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»[17]. 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[18]. Последний дан в будущем времени совершенного вида («потекут») — техника, к которой прибегает и Лимонов (ср. его «увижу»). Тем очевиднее и сходства, и различия. Пушкин из одного растянутого мгновения предвкушает уникальность другого, а Лимонов из некого универсального настоящего обозревает 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 главе 1), 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[19] 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 откликом 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 «ввек бессмертным грохотаньем» реагирует на звуки его лиры. Развивая это сравнение[20], 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 ввек...
. . . . . .
Потомство воззвучит — с тобой.

* * *

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[21]. 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 преодоление, у Державина — лукавое

оправдание, а у Пушкина — выбор в пользу здравой 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».

1990

ДРУГИЕ РАБОТЫ

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 недавно пополнившейся работой Ю. Карабчиевского о Маяковском[1]. 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[2]. 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 впрямую, 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 репкою; Женщина мажется. // ...Но поздно. // Морщинами множится кожица. // 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 бесполых 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 *сзади 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 грубости узакониваются тем, что это *дуры господни* — монахини. Впрочем, с не меньшей подробностью расписывается уродство парижанки — служащей общественного туалета: *Не знаю, право, молода или стара она, // до желтизны отшлифованная в лощеном хамье // ...разулыбив 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, боязнью 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 красивей, // 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 выделывали поцелуи // ...мясистыми рычагами шлепающих губ.* Круг ассоциаций сугубо телесный и неаппетитный.

Последнее тем унизительнее, 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 — *печеные 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, меч-

тающему об уюте, *супружницы ласки роскошны и пылки* и соседствуют с *бифштексами* 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 кухарочьи хоры* и базарная мелочность. Семейная жизнь ограниченна: *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, // просыпаясь 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, // вывалясь 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 прыть, // 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 бриллиантщицы.* В казино в Монте-Карло *пиковые дамы... демонстрируя обновы*, 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 беличьей!* (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 обчулочены*; секретарша бюрократа *в ответ на вопрос // сидит и пудрит веснушчатый нос.* Наряду с Петровкой, витриной изящной жизни является 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, рожденные под горностаевые // мантии, 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» изобилуют упоминаниями о профессиональной проституции: *Хоть в гости, хоть на дом, // женщины тучею, // Время, что надо — // распроституче; 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 — удочерю. // 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 продавщица 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 обличьем скрываются хищные самки. Жены обманывают мужей: *Донна Эсперанца выйдет как только* [из церкви], *// к донне дон распаленный кинется; Ночь. // Надеваете 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 утехи // 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 — глубокой ненависти к женщинам.

1.7. Паразитарность, несерьезность, глупость

Дамы — пережиток капитализма: *...две в моционе // 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 Шаляпина 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 'уродство' 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 блюдца;* 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! Кончено 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 полупохабщины 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 чреваты реальной трагедией: Маруся потому и отравилась, что она полюбила *нафабренные усики, // расчесанный пробор // ...в духе парижан,* а он нашел, *что у Ляли красивше бельецо.*

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 вышучивается как *рассмешная старуха.*

Земля и небо, день и ночь, тучи и лунз 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 этакое время слово «демократ» // набредет какой головке дурьей?!; ...ушел на фронт из барских садоводств // поэзии — бабы капризной.*

Даже творческий процесс — в том числе собственный — связывается у «М» с продажностью женщин: *Каждое слово, // даже шутка, // ...выбрасывается, как голая проститутка // из горящего публичного дома; поэт, как блядь рублевая, // живет с словцом любым.*

2. Обращение с женщинами

2.1. Проработка, повелевание

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 мамаши; Все вы, бабы, трясо-*

гузки и канальи; 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 замлеть; 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 — продавщицы 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 сентиментов, 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 повелевание массами женщин, выигрышно сочетающее мечту «М» быть в центре внимания женщин с их обезличиванием: *...у меня на шее воловьей // потноживотые женщины мокрой горою сидят; ...тысячам хорошеньких лиц, — // «любящие Маяковского!» — // да ведь это ж династия // на сердце сумасшедшего восшедших цариц; ...проститутки, как святыню на руках понесут; 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 ре-*

кламу 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 картинами избиения 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 домостроевского 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 Помпея, // когда раздразнили 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 королевку; Выбирая, которая помягче и почище, // по гостиным за миллиардершами // гонялись грузовичищи.*

Последний пример (из «150 000 000») — целая антология маяковизмов. Революционное насилие над капиталистическим Западом совмещено с осквернением традиционной культуры (*по гостиным*); 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)[3]. Разумеется, это еще одна литературная поза — лубок в стиле РОСТА, но из-за калейдоскопа поз и мотивировок проступает 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 дозволенного зоны. // Взвод мужей, остолбеней, цинизмом поражен! // Мы целуем — беззаконно! — 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 рискованно.* Опасность изнасилования врагами — ходовой аргумент против утраты бдительности: *а то, глядишь, жену твою усатый 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 приблизительные 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 обертонами ‘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 путы 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, // выеденные зубами кокаина!* В последнем примере обратим внимание на ‘массовость изнасилования’ — элемент, отчасти представленный и в других случаях (*шагайте по быту; мы целуем беззаконно; 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 отвстное 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 *нафабренные 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 женоненавистничсства обратимся к поэтической мифологии Маяковского в целом. Здесь это понятие представляется уместным втройне: в общетеорстическом 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...»[4] Модель Ходасевича позволила ему даже предсказать надвигавшуюся 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, отвер-

гнутостью, 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...» Безнадежность 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 неимущим 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 шутом, 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»[5].

Работы западной школы не прошли не замеченными 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[6]. Либо его идеи прогрессивны, либо, выражаясь по-хармсовски, он не гений, а говно. XX век, однако, принес разоблачение мифа о непременной 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: нелюбовь 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 установки на ненависть, мегаломанию и новаторство любой ценой. Однако критики — в каком-то смысле под диктовку самого «М»[7] — 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 символизирует 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 злобы аж ноги гнут; Весь, как есть, искусан злобой; ...сладко чувствовать, // что вот // пред местью 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 нашпигованы 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 петлею толщь 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; копье; 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»*[8]; *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; колье на Вильсо́них 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 позы «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 некого 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; Большой Медведице отдает приказы на «ты» (*Эй... требуй...*) и т. д.[9]

Сравнительно бережная форма снижения применена к Пушкину в «Юбилейном»[10] — «М» даже подсаживает его на пьедестал. Но сначала он стаскивает его оттуда (*Я тащу вас...*), фамильярничает (*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 барышниным *«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 Леонидом Лоэнгринычем!* (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 — хмурят, где надо — смеются* и хвалят *эту последнюю рифмишку*; аудитория просит 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 — плевок. «М» плюет на культурные ценности, в лицо противникам и даже на *бронзы многопудье*, полагающееся ему

по чину (!)[11]. По богатству это семантическое поле не уступает лексикону убийства. 'Верба плеванди' описывают разной степени буквальности плевки как негигиенический акт с коннотациями снижения, вызова, глумления, агрессии. Толпа на вокзале толкается, плюет и тискает; *блюет напившийся*; американец *подрос, 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 двугорбый*[12], *// наплюнет статьей на Ермилова; я... плюнул рифмами в лицо 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 — сплевывание 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 переплевать // 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 сплевывание; 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 издевательству и плеванию: *дайте — красивую — 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 «врагов 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*[13].

Точно так же 'проработка' звучит одинаково в устах у «своих» и у «чужих». *Чтоб 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 кто́ родители? // Чем вы занимались до́ 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, что́ «М» говорит о слове и ка́к 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 помять, 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 погромче // 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»[14].

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 исступленных вонзаю 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 строфой 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 обделываем 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 // пойди и запихни // какое-нибудь слово, // например, «млекопитающееся».* 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 наводняет его тексты неряшливыми неологизмами, неуклюже подогнанными рифмами, нескладными выражениями, торопливо втиснутыми в размер — как бы намеренно плохими стихами[15].

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 *остроте́ мысли*; а *врезание в голову* — на *вбивании в голову*. При этом разнообразные отклонения от языковой нормы уравновешиваются 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 строчки (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 полуобработанные 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 форсированнос 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[16]. 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-похвальбу: *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, гвоздями 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. примечания 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 прямотой мысли». Но за этим следуют «на протяжении долгих лет не меняющиеся шалые 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... разобиделся 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 красножким мандатом; ему хочется *идти, приветствовать, рапортовать,* получать задания от Госплана и даже чтобы *над мыслью времен комиссар // с приказанием нависал*[17], а *в конце работы завком // запирал 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 недосягаем, что относится в феерическое будущее, чем вымащиваются дороги в ад собачьей злобы на все сущее[18].

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* [1956], 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*[19] 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 лимонов-

ского 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* [1959], 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 потрясания 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.*

1985

СЕМИОТИКА «ТАМАНИ»

«Тамань» — самый загадочный образчик прозаического искусства Лермонтова. Чехов мечтал «написать такую вещь... и умереть»[1]. Он восхищался ее языком, «доказыва[ющим] тесное родство сочного русского стиха с изящной прозой»[2] и заслуживающим детального разбора, «как разбирают в школах, — по предложениям, по частям предложения... Так бы и учился писать»[3]. Впрочем, в своей оценке он не был оригинален, почти буквально повторив услышанное от Григоровича: «Пусть все литераторы соберутся, и ни один не найдет слова, которое можно было бы прибавить или убавить; они все, как цельный музыкальный аккорд»[4]. Хотя «старый мастер», одним из первых заметивший Чехова-дебютанта, высказал эти соображения как свои собственные («Образец повести, по-моему, "Тамань" Лермонтова»), в действительности он послужил лишь передатчиком эстетической эстафеты от ментора своего поколения — Белинского, сразу же задавшего основные параметры принятой трактовки «Тамани»: поэтичность, строгость формы, невозможность изменить ни слова[5]. 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»[6] 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)[7].

Основную оппозицию «Тамани» исследователи усматривают в напряжении между романтической фабулой (с ее динамикой, тайнами, экзотическими персонажами, демоническими мотивами, неожиданными поворотами и эффектной развязкой)[8] и ее снижающе-реалистическим освещением (нарочитой «сквернностью» рамки; негероическими чертами в облике Печорина, обокраденного слепым мальчиком и чуть не утопленного восемнадцатилетней девушкой, и т. п.)[9]. Действительно, «Тамань» образует очередное звено в русской (анти)романтической традиции, по-новому разрабатывая знакомую тему *'столкновения* героя с «иной» жизнью, 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 безнаказанным и герой, который так или иначе подвергается ее посмертному возмездию («Бедная Лиза», «Русалка», «Цыганы»), а то и отвергается героиней, пережившей разрыв («Евгений Онегин», «Идиот»)[10]. Особое место в этой схеме занимает программно антисентименталистский «Станционный смот-

ритель», 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[11] и карамзинским подтекстом), Пушкин дал образец деромантизирующего повествования. Но, в сущности, уже в «Бедной Лизе» сюжет опирается на метакультурные мотивировки: Эраст влюбился в Лизу потому, что она отвечала его сентименталистским литературным вкусам, а затем разлюбил ее потому, что, потеряв невинность, она перестала им соответствовать. Максимума постромантической изощренности 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 «другости» героя/героини (в частности — эгоцентризма главного героя).

«Герой нашего времени» (не говоря пока что о «Тамани») являет 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 отделывается 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)[12]. Тем не менее определенный, несколько неровный, подрыв романтических стереотипов налицо — в форме, во-первых, авторефлексии, во-вторых, анализа чужих клише (прежде всего пародийно-романтического дискурса двойника Печорина — Грушницкого) и, в-третьих, взгляда на Печорина со стороны (с точки зрения Максим Максимыча и внешнего рассказчика).

«Тамань» 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[13].

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)[14]. В повести, в сущности, *ничего не происходит*: герой оказывается в Тамани лишь по необходимости и лишь от скуки заинтересовывается героиней; они не влюбляются друг в друга; герою не удается соблазнить героиню, а ей — убить его; герой не умеет плавать, а его пистолет, вместо того чтобы стрелять, идет на дно; вообще, герой не контролирует событий, но он и безразличен к их неудачному исходу. Особенно нов провал попыток героя соблазнить экзотическую героиню, которая предпочитает «своего» — контрабандиста Янко. (Отсюда протягиваются нити к таким реалистическим вещам, как, например, «Казаки» 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 при-

чиной которого является герой («Бедная Лиза», «Цыганы», «Бэла»), или как реалистическая транскрипция посмертной мести героини («Русалка»). В любом случае этот мотив соответствует мизогинистским настроениям, вообще характерным для поэзии и прозы Лермонтова; в сущности, не менее антагонистичен психологический поединок Печорина с княжной Мери (хотя на дуэли он дерется все-таки с Грушницким)[15].

Еще более последовательно разработан в «Тамани» метакультурный, семиотический аспект столкновения. В повествовательную игру вовлечена — с той или иной степенью иронического отстранения — целая клавиатура романтических клише: гётевская Миньона, «шиллеровский» диалог (*Мерсеро 1962*, с. 106—107), ундина Ламотт-Фуке/Жуковского (она же — пушкинская русалка), байронический сплин, романтизм по-французски[16], «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 издалека, в темноте и при шуме прибоя наблюдает за контрабандистами)[17] 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 Максим Максимыча) и, шире, к изображению событий с точки зрения ограниченного рассказчика (в духе «Станционного смотрителя»), то в «Тамани» он идет еще дальше[18]. 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[19].

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[20]. 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[21].

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 тща-

тельно 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.

1990

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[1]. Особенно — в смежностном варианте формулировки, поскольку 'извержение на соседей' означает смазывание границ и подмену вертикали горизонталью, то есть преодоление оппозиции 'верх/низ'[2]. На каждой странице у Пастернака — образы взлета, восторга, сверкания, великолепия[3]. Однако скрябинское слово «экстаз» Пастернак, употреблявший его не раз и сам, был склонен задним числом (после «1940 года») ассоциировать с пошлостью мыльной обертки[4]. Да и когда он воспевает «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'[5], 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 мирозданья 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[6]. 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[7], наметится следующий автобиографический пучок, ретроспективно мифологизированный самим Пастернаком, а позднее и его братом[8]:

— неудачная верховая езда; неспособность пересечь водоем (канаву)[9]; 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[10];

— 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[11];

— строй, в особенности женский (строй дагомейских амазонок, кавалькада сельских валькирий), но и мужской — тот, из которого выбывает сам Пастернак;

— лежание в гипсе[12]; зарево пожара, рвущееся ввысь по контрасту с неподвижно лежащим больным и тонущими в реке девушкой и студентом (подчеркнем вертикали и горизонталь)[13].

К этому могут быть добавлены:

— детская фантазия о себе как о девочке и стягивание собственной талии[14] и многократно засвидетельствованный комплекс вины перед женщинами, требующей искупления и вызывающей сложные эмоциональные состояния[15], и

— изживание в себе «скрябинского» суперменства и полетности, окрыленности, напускной и не закрепленной на земле[16], — 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»)[17].

Близко к эпизодам детства в «Людях 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'[18] и 'экстаза поражения'. Интертекстуальными проекциями этого комплекса — историей Иакова у Рильке/Пастернака[19] и ее библейским прототипом[20] — сюда привносятся следующие мотивы:

— приравнивание отношений с братом отношениям с Богом/ангелом[21]; искупление вины (перед братом), отдача всего брату и покорность Богу;

— акцент на ноге[22]; 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[23];

— безымянность Бога, переименование Иакова в Израиля и нарекание мест, чему у Рильке и Пастернака соответствует поэтическое творчество[24];

— символическая/ритуальная смерть, ранение как смягченная форма человеческого жертвоприношения, преображение, второе рождение-воскресение[25].

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;

— преображение: 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);

— низвергание: обрушивание, падение и т. п., ставящее вопрос о взаимодействии с противоположным полюсом оппозиции — 'низом'.

Манифестации 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[26]; 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, попирание: кувырком, изнанка (с элементом импровизационного хаоса); топтание[27]; ходить по, толпиться на.

Ряд медиаций разрабатывает 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 древом);

— висение и проч.: застревание, удержанность, прибитость к карнизу, цепляние, сочение вниз, роняние, нагибание, шатание, сидение.

Перекличку 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 воскрешенный вставал...» («Дурные дни»);

— направленность снизу вверх: взгляд из низкого положения на нечто высящееся, например больного на клен («В больнице»), Магдалины на крест[28], от Христа в яслях к Рождественской звезде[29];

— 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 личном мифе, причем под знаком не поражения, а победы художника, отождествленного с демоническим верхом[30].

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)[31];

— строй: образ строя, преимущественно мужского, с непопаданием в который, видимо, связано чувство вины и неполноценности, встречается в стихах Пастернака довольно часто[32]; 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[33]; ср. «Въеду 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 наряжение девочкой и перетянутость в талии[34]; 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 ее 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»[35] (ср. «революционную копну» в раннем стихотворении «Распад» и зарево в Оболенском); народ («Ты без него ничто. // Он, как свое изделье, // Кладет под долото // Твои мечты и цели»; «Счастлив, кто...»[36]); «гений поступка» — вождь, от которого «тяжелеет», то есть метафорически беременеет, губка-поэт (*Парамонов 1991*)[37].

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[38] — 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»[39] с соответствующими ранними восемью 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, ликованье! На волю! Лови их — ведь в бешеной этой лапте — // Голошенье лесов, захлебнувшихся эхом охот в Калидоне. // Где, как лань, обеспамятев, гнал Аталанту к поляне Актей, // Где любили бездонной лазурью, свистевшей в ушах лошадей, // Целовались заливистым 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», «заХлебнувшиХся эХом оХот» (ср. «нечаянностяХ 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[40]. Однако эта путаница не может объясняться случайностью или невежеством — Пастернак хорошо знал античную традицию[41].

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 вуаеризма[42] был превращен ею в оленя и затравлен собственными собаками. Это была ритуальная гибель царя[43], 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 жертвоприношением, 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[44]. 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 хеппи-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[45], 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[46]! 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[47].

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[48]. 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[49]. Это образ отказа от растерзания жрицами/амазонками, образ подчеркнуто победный, героический, а не жертвенный[50]. Недаром в стихотворении «Сложа весла» любовная аргументация лирического субъекта в ключевой момент апеллирует к Гераклу как мировому символу мужественности («Это ведь значит — обнять небосвод, // Руки сплести вкруг 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[51]. 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[52], причем часто в «мужском», «маяковском» варианте[53]. 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-муж-

чины. 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)[54].

Итак, не названная, но напрашивающаяся оппозиция здесь — Актеон/Артемида, медиируемая 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 — «Шателяром» (которого перевел, а 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 «Шателяре» (ср. о ней у позднего Пастернака: «Ранить сердце мужское, // Женской лаской пленять»; «Вакханалия»), и холодная Аталанта, по вине и у ног которой умирает Мелеагр[55]. Согласно Празу, многие страницы Суинберна непосредственно восходят к маркизу де Саду, в частности рассуждения о том, что садизм вовсе не «неестественен», 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[56].

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 Мен-

кен, 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»[57].

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[58].

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 оружьем вас добить?» — говорит сама за себя. В журнальном варианте любовной сцены на даче[59] Ольга Бухтеева названа «всадницей матраца» (впрочем, к мужской чести героя, «измученной») и изображена скачущей/несомой по воде (ее «уже по стрежню выпрямив несло»)[60]. 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, Бабеля 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»[61], который соседствует с «Разрывом» (включающим «Заплети этот ливень...») и тоже разрабатывает ситуацию покинутости[62]. Стихотворение насыщено экстатическими образами: пейзаж дыбится, тянется вверх, к луне и звездам, гиперболически окутывая дымами созвездие Кассиопеи[63]. 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 мифологему Пастернака), 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, одуряя 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)[64]. 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[65], сочетая экстаз, смерть, творчество и бессмертье. Что же тут делают, перефразируя Бабеля, женщины и олени?

Женщины вшестером топчут луга (строй, ходьба, попирание), 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 перекличка с тем же стихотворением). Олени едят из рук женщин (то есть покоряются им; ср. тему олень—охотницы); женщины, однако, продолжают запирать свои двери на крюк, что напоминает характерный пастернаковский мотив потенциального изнасилования[66], внося в общение женщин с зарницами-оленями карнавально-эротические обертоны.

Последнее явление оленьего мотива — в стихотворении «Тишина» из «Когда разгуляется»[67]. Лось/лосиха является там в ореоле лучей и столбов пыли — экстатический образ, сочетающий мотивы строя и чудесного преображения[68]. Затем лосиха представлена стоящей посреди леса (стояние, контакт с мировым

древом), поедающей подсед и соприкасающейся с желудем (нагибание, висение — медиации верха и низа; мировое древо). Она окружена деревьями в столбняке (опять экстатическое стояние) и растениями, завороженно взирающими на нее снизу вверх[69]. 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[70].

* * *

Руководствуясь, с одной стороны, духом якобсоновской работы о мотиве статуи у Пушкина (*Якобсон 1987а*), а с другой стороны, идеями и материалом серии статей, открывших перспективную область архетипического изучения Пастернака[71], 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.

1991

ПОЭТИКА ЭЙЗЕНШТЕЙНА: ДИАЛОГИЧЕСКАЯ ИЛИ ТОТАЛИТАРНАЯ?

Эта статья — попытка заново, из 90-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]*)[1], 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[2]. 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'[3]. 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»)[4] и чей противоречивый символический портрет он создал в своем последнем шедевре — «Иване Грозном»[5].

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, отведя ей более скромное место в рамках какой-нибудь «истинно всеобщей» (условно говоря — бахтинской) концепции[6].

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[7]. Излюбленные призмы 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 абстрактные 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) налицо в классической лекции Эйзенштейна о вопросах композиции (*Эйзенштейн 1964—1970*, 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 бомбящими 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 законченный 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» (т. 4, 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» (т. 4, 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» (т. 4, 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 высекает из общего повествовательного тона и... композиционно невнятно подает... наиболее значительный элемент эпизода» (т. 4, с. 693—694); материалу «не хватает акцентированной целенаправленности... [он] рыхло описателен» (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, бессознательно) 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[8].

Само по себе ложное прочтение (misreading) оригинала, например вчитывание в некрасовский текст темы 'беспощадности', не ставит перед порождающей моделью неразрешимых теоретических проблем[9]. 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 вмонтированному 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[10].

При всем своем обостренном интересе к низшим слоям психики Эйзенштейн последовательно настаивал на необходимости их подчинения высшим. В 30-е годы он был особенно озабочен (см. *Иванов 1976*, с. 70 след. о неопубликованных работах Эйзенштейна) 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[11]. 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» (т. 1, с. 245—246)[12].

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 завороженность 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»[13], демонстрации самих профанируемых сокровищ[14].

Тягу Эйзенштейна к самоотождествлению 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 соотнести с его признаниями в любви ко всему до-человеческому, не-человеческому, над-человеческому, к машинам, геометрии и жестокости (т. 1, с. 244). Недаром в автобиографии он уделяет внимание своему раннему знакомству с Захер-Мазохом (т. 1, с. 249) и другими садомазохистскими текстами.

Особенно амбивалентным в интересующем нас плане представляется «Иван Грозный». Правда, стандартная его интерпретация, будь то в прямолинейной солженицынской формули-

ровке — как 'подхалимства перед Сталиным' (см. примечание 5), или в более обтекаемой неоформалистской 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[15]. 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 обращает его против его авторов. В качестве готового механизма этой ключевой инверсии ролей использована гипограмма карнавала[16].

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 самоуничижению 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[17]. 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[18].

И пир и убийство совершаются в закрытом помещении (ср. эйзенштейновскую клаустрофобию и фиксацию на материнском лоне[19]), а не где-нибудь на городской площади, посреди хохочущей толпы à la Бахтин[20]. Собор как место действия придает смерти Владимира характер запланированного жертвоприношения. Извращенно беспощадное, хотя и 'заслуженное' заклание (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[21]. 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[22].

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 предваряет целый ряд 'театральных действ':

— 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 Навуходоносора Пещное действо, 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 сценаристки.

Как видим, карнавальная мистерия, поставленная царем в театре реальной действительности и завершающаяся реальной смертью козла отпущения (в отличие от чисто игрового, скоморошьего 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[23]. Однако лишь немногие критики готовы узнать Эйзенштейна в шкуре 'беспощадного' Ивана второй серии[24]. Обнаружение этого шокирующего сходства затрудняется тем, что Эйзенштейн следовал радикально иной, авангардистской версии былой романтической парадигмы — версии, исходившей из атеистически-активистской установки постницшеанского 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[25], 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*)[26].

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 (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 (т. 1, 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; Барна 1973*).

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 Эйзен-

штейна-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 теорию искусства. Сходные соображения есть у Барны:

«Настоятельное требование точности [в воспроизведении скрюченных поз, придуманных Эйзенштейном для исполнителей "Ивана Грозного". — *А.Ж.*[27]] 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*, 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 (*Барна 1973*, с. 27, 43—44, 58, 98, 159, 201, 208, 229—230; см. также *Эйзенштейн 1964—1970*, 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, вырастала 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—1970*, 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 проносят мимо маленького Ивана его отравленную мать[28].

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*, 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*, с. 96; илл. 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» (с. 96). Ситон упоминает, кстати, что немецкие друзья Эйзенштейна расшифровывали его латинские инициалы S. M. как Seine Majestät, то есть Его Величество (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—1970*, т. 1, с. 243).

Менее однозначно эйзенштейновская апология Ивана звучит в пассаже о «драке» и «кутерьме» 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 (т. 1, с. 241)[29].

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 вырваться из пут его демонического обаяния (т. 1, 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)[30].

Эйзенштейн писал, что «океан жестокостей, которым пронизаны [его] картины» (*Эйзенштейн 1964—1970*, 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 былым 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[31].

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 приведшей 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 являющий образец воплощения единой и властной авторской воли. Стержнем всей конструкции служит Иван, который в своем личном, монаршьем 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' (т. 1, 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?!» (т. 1, 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»[32].

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»[33].

Оба жизнетворческих 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 mercí 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[34].

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*)[35]. 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.

1992

БЛУЖДАЮЩИЕ СНЫ

Введение

[1] См., впрочем, главу 9.

[2] О русских подтекстах этой экзотической строчки (из Лермонтова и Блока) см. *Ронен 1973*.

[3] 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.

[4] См. *Жолковский 1989а*.

Глава 1

«Чужих певцов блуждающие сны»

[1] 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 году; отец, родившийся в 1850 году, 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...

[2] 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.

[3] От его биографического аспекта — отношений автора с адресатом посвящения, Н. В. Н[едоброво], — я отвлекаюсь.

[4] Об этих мотивах Пушкина писалось достаточно; см., в частности, *Жолковский 1979а, б*.

[5] К стихотворению «Под небом голубым...» (а также к более позднему отклику на смерть Амалии Ризнич — «Для берегов отчизны дальной...») 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 свернулися 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...

[6] 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 резиньяции, 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.
. . . . . .
Сгорая, 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 перекличек ахматовского стихотворения с соседними стихами «Кипарисового ларца».

[7] Об организации пауз, сдерживающих страсть, в строке «И сердце вновь горит и любит — оттого...» см. *Жолковский 1979а*.

[8] О ведущей роли вокализма в ахматовской версификации см. *Эйхенбаум 1969*, с. 120 след.

[9] 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 1979*.

[10] Понятие и термин И. Смирнова (см. *Смирнов 1985*, с. 22 et passim).

[11] О других интертекстуальных аспектах структуры стихотворения, в частности игре с медитативной формулой 'Есть...', см. *Жолковский 1992*.

[12] См. *Гаспаров 1984* passim и библиографию на с. 306.

Глава 2

Искусство приспособления

[1] Образцы семиотического анализа текстов массовой культуры, в частности рекламы, были заданы еще Шпитцером (*Шпитцер 1962*) и Бартом (*Барт 1957, 1964*).

[2] См. *Кларк 1981*, с. 189—209; *Данэм 1976*.

[3] 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.

[4] О синтезе футуризма с большевизмом см. *Карабчиевский 1985*, а также мою статью «О гении и злодействе, о бабе и о всероссийском масштабе (Прогулки по Маяковскому)» — *Жолковский и Щеглов 1986*, с. 255—278, а также в наст. изд. О компромиссах Олеши см. *Белинков 1976*.

[5] О Пастернаке речь еще пойдет ниже. О сталинской оде см. *Мандельштам 1970*, с. 216—220, и *Фрейдин 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 и Щеглов 1986*, с. 204—227, особенно с. 207.

[6] См. *Чудакова 1979*, с. 104 след.

[7] Подробнее о зощенковском герое см.: Ю. К. Щеглов. «Энциклопедия некультурности (Зощенко: рассказы 20-х годов и "Голубая книга")» — *Жолковский и Щеглов 1986*, с. 53—84.

[8] К феномену Зощенко мы будем возвращаться на страницах этой книги еще не раз; см. в особенности главы 7, 10 и 12.

[9] 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».

[10] См. *Щеглов 1975, 1990*, а также его статью «Три фрагмента поэтики Ильфа и Петрова (мир социализма; образ Бендера; мифологизм романов)» — *Жолковский и Щеглов 1986*, с. 85—117.

[11] Эпизод с монархистом Хворобьевым подробно разбирается в главе 9.

[12] Об игре Ильфа и Петрова с клише и культурной традицией см. *Щеглов 1975* и *Каганская и Бар-Селла 1984*.

[13] Сближение Бендера с Воландом намечено Каганской и Бар-Селлой (*Каганская и Бар-Селла 1984*).

[14] Подробнее см. в моей статье «Победа Лужина, или Аксенов в 1965 году»— *Жолковский и Щеглов 1986*, с. 151—171.

[15] Подробнее см. в моей статье «"Рай, замаскированный под двор": заметки о поэтическом мире Окуджавы» — *Жолковский и Щеглов 1986*, с. 279—308.

[16] Подробнее см. *Жолковский 1985а*.

[17] О них см. рецензию *Жолковский 1987*.

Глава 3

Графоманство как прием

[1] В последнее время этот вопрос привлек внимание ряда исследователей; см. например, *Дуганов 1976; Григорьев 1983; Баран 1985; Вестстейн 1986.*

[2] См. *Синявский-Терц 1975б; Карабчиевский 1985; Фрейдин 1987.*

[3] Его классическую монографию (*Марков 1962*) я использую (без постраничных ссылок) и как свод разнообразных оценок Хлебникова.

[4] Впрочем, В. Григорьев, рассматривая этот фрагмент, утверждает, что «дорози» привлечены не для рифмы, а в гораздо более глубокомысленных целях (*Григорьев 1983*, с. 100—103).

[5] В. Григорьев отмечает установку Хлебникова на слово и фонему, а не на «длинную речь» (*Григорьев 1983*, с. 71).

[6] 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).

[7] 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.*

[8] Об этом см. подробнее в главе 7.

[9] По-видимому, недаром именно он был злым гимназическим гением будущего мастера сказа — Зощенко (см. главы 7, 10).

[10] Не случайно Фет был одним из признанных источников новаторского — «высокого», но тоже косноязычного — поэтического стиля Пастернака. Например, характерные пастернаковские строчки «Сиренью моет 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 сгусток отдельных ситуаций контакта (см. *Лотман 1969*, а также: А. К. Жолковский. «Инварианты и структура поэтического текста. Пастернак» — *Жолковский и 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 листам 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*).

[11] См. знаменитую демифологизацию Пушкина Синявским-Терцем (*Синявский-Терц 1975б*).

[12] Эти примеры разбираются в статье *Успенский 1973*.

[13] Григорьев соотносит «идиотизм» Хлебникова с «идиотом» князем Мышкиным — персонажем (!) Достоевского (*Григорьев 1983*, с. 178).

[14] О бутафорском характере грандиозных построений символистов писал Мандельштам, который, как показал О. Ронен, «ехидно 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.

[15] Обращает на себя внимание внешнее сходство Хлебникова, в особенности на рисунке Митурича, с «официальным», хотя и вымышленным, портретом Козьмы Пруткова; похожи на обоих и некоторые из фотопортретов Лимонова.

[16] 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 Лимонова и Соколова, см. главу 12; о нарциссизме Лимонова см. также *Смирнов 1983; Карден 1984; Матич 1986а*; о Соколове см. *Матич 1986б* и *Джонсон ред. 1987*.

[17] О правомерности подобных параллелей см. главу 4, а также *Гройс 1987, 1988*.

[18] О соцреализме как сталинском корреляте классицизма см. подробнее в главе 4.

Глава 4

Перечитывая избранные описки Гоголя

[1] См. главу 1.

[2] См. главу 3, а также главу 7.

[3] По меткой формулировке Д. Фэнгера, повествование, подобно петербургскому ветру, дует там со всех четырех сторон (*Фэнгер 1979*, с. 154).

[4] А. Синявский усматривает также сходство между автором «Выбранных мест» и такими «объектами... щелчков и насмешек», как Акакий Акакиевич, Чичиков и др. (*Синявский-Терц 1975а*, с. 12, 61).

[5] См. «Выбранные места», письмо XVIII, 3; отмечено Д. Фэнгером (*Фэнгер 1979*, с. 236); ср. также *Синявский-Терц 1975а*, с. 277, 281 — о Гоголе как карикатурном Писателе.

[6] См. *Лотман 1975а*, с. 19; *Синявский-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.

[7] К такого рода метаписательским жанрам относятся также литературные эпиграммы (иногда циклизуемые в тексты эпического масштаба, вроде «Дома

сумасшедших» А. Ф. Воейкова), литературные эпитафии, лермонтовская «Смерть поэта» и ее поэтическое потомство и др.

[8] 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 безымянным 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.

[9] См. классическую работу Тынянова (*Тынянов 1977 [1921]*).

[10] См. *Карлинский 1976*, с. 243.

[11] См. *Богоявленская 1981*, с. 51 след.

[12] См. *Гиппиус 1924*, с. 129.

[13] 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).

[14] 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.

[15] 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 исключительного сосредоточения на литературе в частности.

Как было отмечено в главе 1, 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 — Бальзака. Об Акакии Акакие-

виче как носителе пишущего начала в сопоставлении с князем Мышкиным см. *Эпштейн 1988*.

[16] Это хорошо показано в книге Д. Фэнгера (*Фэнгер 1979*).

[17] См. воспоминания Пащенко (*Гоголь в воспоминаниях 1952*, с. 45).

[18] См. передаваемые П. В. Анненковым свидетельства художника Ф. А. Моллера и самого Гоголя (*Гоголь в воспоминаниях 1952*, с. 290).

[19] См. *Эрлих 1969*, с. 8, со ссылкой на *Стиллмэн 1966*.

[20] 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.

[21] См. письмо Гоголя к Аксакову от 18 марта 1843 г. (*Гоголь в воспоминаниях 1952*, с. 186).

[22] См. воспоминания С. Т. Аксакова и Д. М. Погодина (*Гоголь в воспоминаниях 1952*, с. 112, 407).

[23] Мысль о двойной ориентации была подробно развита в работах *Гиппиус 1924; Белый 1934; Фэнгер 1979* и *Дебрецени 1985*.

[24] 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.

[25] Сообщение Аксакова (*Гоголь в воспоминаниях 1952*, с. 106).

[26] 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).

[27] См. *Виноградов 1976*, с. 191; *Фэнгер 1978*, с. 77.

[28] См. письмо Гоголя к С. Т. Аксакову, май 1843 г. (*Гоголь в воспоминаниях 1952*, с. 202—203).

[29] Анненков отмечал его «скрытность и склонность управлять людьми» (*Гоголь в воспоминаниях 1952*, с. 247).

[30] Это еще одно из проницательных наблюдений Анненкова (*Гоголь в воспоминаниях 1952*, с. 260).

[31] Эту формулировку Вересаева (*Вересаев 1933*, с. 5) приводит Фэнгер (*Фэнгер 1979*, с. 268).

[32] См. свидетельства Аксакова и Анненкова (*Гоголь в воспоминаниях 1952*, с. 139, 302).

[33] См. воспоминания Ф. В. Чижова и П. В. Анненкова (*Гоголь в воспоминаниях 1952*, с. 229, 282).

[34] Гоголь говорил об этом И. С. Тургеневу и М. С. Щепкину (см. свидетельство правнука последнего, М. А. Щепкина, — *Гоголь в воспоминаниях 1952*, с. 530).

[35] См. письмо Гоголя к Аксакову от 18 марта 1843 г. (*Гоголь в воспоминаниях 1952*, с. 188).

[36] Ср. конструирование Агафьей Тихоновной идеального сборного жениха путем соединения отдельных черт реальных претендентов («Женитьба»).

[37] 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 «соавторства» между писателем и читателем см. также *Манн 1984*, с. 240—252.

[38] См. *Фэнгер 1978*, с. 71—75; ср. парадоксальную теорию благодетельности цензуры, развитую в книге *Лосев 1984*.

[39] См. свидетельства Г. П. Данилевского, Н. В. Берга и А. Т. Тарасенкова (*Гоголь в воспоминаниях 1952*, с. 449, 509, 516).

[40] См. примечания С. Машинского к воспоминаниям Аксакова о Гоголе (*Гоголь в воспоминаниях 1952*, с. 620).

[41] См. показания обоих «обвиняемых»: *Гоголь в воспоминаниях 1952*, с. 173, 333.

[42] 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».

[43] См. *Дебрецени 1966*, с. 6.

[44] См. *Гиппиус 1924*, с. 170; *Сечкарев 1965*, с. 243.

[45] См. проницательный, как всегда, анализ Анненкова (*Гоголь в воспоминаниях 1952*, с. 293).

[46] См. *Синявский-Терц 1975а*, с. 540.

[47] 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.

[48] В этом смысле даже Чернышевский обнаруживает неожиданное сходство с Гоголем, несмотря на принципиальные различия между этими двумя утопиями (об утопизме «Выбранных мест» см. *Гиппиус 1924*, с. 183 след.; *Мочульский 1976*) 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 след.).

[49] Последнее потому, что, как правильно предсказала булгаринская «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.

[50] См. соображения Синявского о природе гоголевской «плохой» поэзии и прозы: «Гений... [это] тот, кто смеет писать плохо» (*Синявский-Терц 1975а*, с. 321 след.).

[51] Об этом см. в главах 3 и 7. Ср. также мысль Фэнгера, что, «отказываясь от свободы творца, Гоголь приобрел свободу вымышленного персонажа» (*Фэнгер 1979*, с. 212), а также слова Синявского о «нарочитой неказистости, дуракова-

тости» «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).

[52] Цит. по *Дебрецени 1966*, с. 53.

[53] Понятие «кэмпа» 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 меньшее впечатление... Кэмп отдает самолюбованием... неумелой серьезностью... [Это] смесь фантастики, эмоциональности, наивности... экзотики... духа экстравагантности... чего-то чрезмерного [démesuré]... претензий... одного человека совершить нечто, что по силам лишь целому поколению, целой культуре... Произведение может быть похоже на кэмп, но все же не дотягивать 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 кэмпа с гомосексуализмом... Программное утверждение о кэмпе: это хорошо, потому что это ужасно» (*Сонтаг 1961*, с. 278—292).

[54] Гоголь предлагал, чтобы «цензор Никитенко, если он одобрит книгу, был щедро вознагражден правительством» (цит. по *Дебрецени 1966*, с. 59).

[55] 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 след., 646).

[56] Ср. главу 3.

[57] О Гоголе как Великом Инквизиторе см. *Синявский-Терц 1975а*, с. 69—70; ср. также *Морсон 1981*, с. 115—141, и главу 9 настоящей книги. 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.*

[58] См. *Гройс 1987, 1988.*

[59] См. главу 3.

[60] 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.

[61] О классицистической природе соцреализма см. знаменитую работу *Синявский-Терц 1988 [1957]*; ср. нарочито неоклассицистическую живопись так называемого соц-арта, в частности картину Комара и Меламида «Товарищ Сталин и музы»; ср. также соображения Синявского о связях Гоголя с XVIII веком и о «Выбранных местах» как своего рода «Тарасе Бульбе» (*Синявский-Терц 1975а*, с. 244 след., 93—94).

[62] См. основательное освещение этой проблемы в работе *Собел 1981.*

[63] «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.

[64] В негативном плане в письме нарисован яркий образ «бесконечной лестницы» взяточничества.

[65] Ср. также принцип «любви... [которая] должна быть передаваема по начальству» вверх до «самого Бога» (конец письма XXVII).

[66] Это далеко не единственный пример в «Выбранных местах» садистского упоения насилием, облеченного в мантию праведности; ср. ниже, примечание 76 к заключительной фразе письма.

[67] При этом его собственное письмо настолько хаотично и изобилует повторениями, 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».

[68] В этой любви к письмоводительству и лоскуткам бумаги слышатся Башмачкин и Плюшкин.

[69] 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.

[70] Предыдущие письма губернаторши Гоголь все время критикует за неполноту и плохую организацию сообщаемых сведений — характерный жест делегирования ответственности и вины.

[71] Ср. слова Веры Павловны («Что делать?») о перенесении из будущего в настоящее.

[72] 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.

[73] Идея типического, одна из центральных в критике того времени, должна руководить губернаторшей также при выборе тех событий и сплетен, которые подлежат записи.

[74] Характерно в этой связи пренебрежение к благотворительной и иной практической деятельности, неоднократно высказываемое в письме (ср. выше).

[75] Ср. примечание 34 к главе 7. 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.

[76] Отмечу элемент мучительства, сопровождающий тотальную писательскую власть Гоголя над корреспонденткой и читающей публикой вообще.

Глава 5

Морфология и исторические корни «После бала»

[1] «После бала» обычно ставится в связь с толстовским памфлетом «Николай Палкин», рассказом «За что?» и т. п.

[2] Ср. одно из черновых заглавий: «рассказ о бале и сквозь строй». Образцы традиционного анализа рассказа см. *Жданов 1971* и *Тростников 1965*.

[3] См. о ней *Щеглов 1970*; ср. также главу 10.

[4] «Вся жизнь переменилась от одной ночи или скорее утра».

[5] Как показал В. Одинцов (*Одинцов 1969*), сцена экзекуции *а)* дана более прямо и как бы крупным планом — без возвращений к композиционному обрамлению (рассказу престарелого героя о его юности в назидание теперешней молодежи); *б)* представлена как однократное действие, развертывающееся перед наблюдателем (в отличие от типовых зарисовок бала в несовершенном виде со значением многократности); и *в)* написана более энергичным, «глагольным» стилем.

[6] О варьировании этой схемы в рассказе Зощенко «Дама с цветами» и главе из «Крутого маршрута» Е. Гинзбург («Рай под микроскопом») см. главу 10; ср. также примечание 53 о новаторском характере открытой композиции «После бала».

[7] «Не было.. в нашем университете никаких кружков, никаких теорий».

[8] Он появляется уже в «Детстве» (1852), в главе 21, «До мазурки», где отсутствие у Николеньки порядочных лайковых перчаток и публичное осмеяние бабушкой его старой рваной перчатки кончаются его сближением с Сонечкой, в которую он влюблен, и с обществом в гостиной, в которое он так хочет войти. В последующих главах, «Мазурка» и «После мазурки» (!), тема 'перчаток' продолжается, а также фигурируют мотивы угадывания качества партнера, любовного ослепления и увоза героини с бала (существенные для «После бала»).

Еще большее сходство с «После бала» обнаруживает неоконченный рассказ «Святочная ночь» (1853; отмечено в работе *Жданов 1971*, с. 100), где молодой герой также влюблен в красавицу на балу, танцует с ней, как во сне, мазурку и оставляет себе аналогичный сувенир: «Делая одну из фигур, она дала ему свой букет. Сережа вырвал из него веточку и спрятал в перчатку... Он остановился на лестнице, вынул оторванную ветку из-за перчатки и... прижал ее к губам». Центральное место в рассказе занимает мотив вхождения в светское общество взрослых.

[9] Работая над рассказом, Толстой то опускал, то восстанавливал эпитет «величественная». Интересно, что В. Жданов, отмечая роль этого слова в сближении двух образов, полагает, что «портрет Вареньки дан однопланово, без теней» (*Жданов 1971*, с. 101).

[10] Это, конечно, одна из толстовских семей (типа Ростовых, Болконских, Курагиных), объединенных физическими и психологическими сходствами; Толстой даже думал назвать рассказ «Дочь и отец» или «Отец и дочь». Танец отца с дочерью может читаться как ироническая переработка пары Наташа/старый граф Ростов; ср. Наташино возбуждение в сцене, когда граф танцует

Данилу Купора с Марьей Дмитриевной, а также ее пляску с дядюшкой в Отрадном.

[11] Ср. то же в «Святочной ночи»: «Вызванное в его юной душе... чувство любви не могло остановиться на одном предмете, оно разливалось на всех и все. Все казались ему такими добрыми, любящими и достойными любви» (см. *Жданов 1971*, с. 100). Ср. феномен «опьяненного сознания», о котором пишет Р. Гастафсон, в частности, сопоставляя «После бала» с чувствами Наташи на ее первом балу и Николая Ростова на смотре войск императором Александром (*Гастафсон 1986*, с. 362). Особенно интересную параллель к «После бала» образует начало «Отца Сергия» (1898, опубл. 1912), где влюбленность в невесту вырастает из сознательного желания через нее сделаться «своим» в высшем кругу и параллельна его влюбленности в 'отцовскую фигуру' императора Николая I.

[12] Ср. в «Отце Сергии»: «Он был особенно влюблен в этот день и не испытывал ни малейшей чувственности к невесте, напротив, с умилением смотрел на нее как на нечто недосягаемое».

[13] Зависимость достоинства человека от покроя сапог занимает героя «Юности» в главе 31, озаглавленной «Comme il faut».

[14] О сюжетных поворотах типа 'перегибание палки' ('overdoing') см. *Щеглов и Жолковский 1987*, с. 137.

[15] Очевидно сходство с «Отцом Сергием» и в этом отношении.

[16] Фотографическая метафора тем более уместна, что белое платье героини и другие 'белые' мотивы сменяются здесь черными мундирами солдат.

[17] Это приятие превосходящей силы загадочных условностей напоминает позицию Пьера Безухова в эпизоде с мозаиковым портфелем: «это так нужно» («Война и мир» I, 1, XVIII—XXI).

[18] Действие «Святочной ночи» тоже привязано к церковной дате, а также к жанру рождественского рассказа.

[19] Единственное сколько-нибудь чувственное тело на балу — это тело хозяйки с ее «открытыми старыми [sic!], пухлыми, белыми плечами и грудью». Тема чувственной подоплеки светских ритуалов в «После бала» явно снята — в отличие, скажем, от «Крейцеровой сонаты».

[20] Эта не совсем правильная форма сродни таким ключевым толстовским выражениям, как «сопрягать/запрягать» Пьера, «пелестрадал» Каренина и «пусти/пропусти» Ивана Ильича. В черновиках Толстой колебался между явным татарским акцентом («бацы мисер») и полной грамматичностью («помилосердствуйте»), прежде чем выбрать лишь слегка остраненный вариант (*Жданов 1971*, с. 106, 250). Ср. примечание 23.

[21] В традиционной трактовке — «человек из народа» (см. *Тростников 1965*, с. 257).

[22] Солдат назван «слабосильным» и бьет не так, как другие, которые «не милосердствовали»; руководствуется ли он при этом жалостью, остается неизвестным.

Отметим внутреннюю симметрию всей этой сцены, вторящую бинарности других структур рассказа. В центре располагается истязаемый; с каждой стороны — по солдату, волочащему его за ружье; проход образован двумя шеренгами солдат; герой наблюдает извне — полковник двигается по проходу;

рядом с героем выделен сочувствующий кузнец, рядом с полковником — мажущий солдат.

[23] Толстой сначала хотел индивидуализировать жертву («дрябленький, худощавенький человечек с серым лицом, черными короткими волосами и вздернутым птичьим носиком и серыми, почти черными губами...»), но остановился на обобщенном образе «оголенного по пояс человека» (*Жданов 1971*, с. 104—105) — в соответствии с общегуманистической и специфически христианской темой рассказа (в духе евангельского «Се человек!»).

[24] О семиотических позициях Толстого см. *Поморска 1982*; ср. также главу 7.

[25] Конфликт позднего Толстого как писателя и человека с официальной культурой включал и отвержение института брака, в частности, его собственного.

[26] В «Отце Сергии» уход героя от света и военной карьеры в монастырь (когда он узнает о связи, в которой его невеста была с императором Николаем; ср. танец Вареньки с отцом) получает сходную, но более развернутую мотивировку. Будущий отец Сергий хочет везде быть первым, для чего ему сначала нужно жениться, но затем оказывается предпочтительнее постричься в монахи.

[27] В отличие от текстов позднего Толстого, специально посвященных проблеме телесных наказаний («Николай Палкин», «За что?»), а также от аналогичных разоблачительных сюжетов у других авторов, например, от «Человека на часах» Н. С. Лескова (1887).

[28] В «Святочной ночи» элемент посвящения подчеркнут тем, что как на балу, так и в борделе юный герой действует под руководством старших, сознательно «развращающих» его, а также общей установкой героя на вхождение в свет (см. примечание 8).

[29] См. *Мелетинский и др. 1969; Байбурин и Левинтон 1972; Левинтон 1970а, б, 1975а, б; Мелетинский 1958, 1970; Новик 1975.*

[30] См. прочтение эдиповских трагедий Софокла в свете данных фольклора в *Пропп 1976.*

[31] Помимо уже названных авторов я буду (с минимальными ссылками) опираться на исследования Елизаренковой и Сыркина, Иванова и Топорова, С. Томпсона, Фрейденберг (см. Литературу).

[32] Ничего не утверждая о сознательности авторского замысла, отметим превосходное рабочее знакомство Толстого с русским фольклором, в частности, со сказками и былинами при составлении «Русских книг для чтения». Хотя его подход к сказкам был сугубо рационалистическим и морализаторским, среди его обработок есть свидетельствующие об интересе к мотивам, существенным для «После бала». Таковы: сказка «Три медведя» (инициационная), «Уж» и «Работник Емельян и пустой барабан» (с чудесными супругами), «Сказка об Иване-дураке и его двух братьях» (с женитьбой на царской дочери и воцарением). Забегая вперед, обратим особое внимание на сказку в стихах «Дурень», где мотив побивания плетьми возникает (единственный раз в многократно варьируемом рефрене) именно при встрече со свадьбой.

[33] Птичьи черты сказочной невесты связывают ее с иным светом, вредительством, зооморфностью и т. п.

[34] Распространенный способ переноса — зашивание в шкуру животного (соответствующее мотиву проглатывания змеем и обрядам погребения); ср. мотив лайковых перчаток, объединяющий героя с героиней и ее отцом.

[35] Об амбивалентности невесты, ее близости к вредителю, а также о наличии среди новых родственников жениха людоедов пишет целый ряд исследователей.

[36] Ср. также роковое обручение с медной статуей в «Венере Илльской» Мериме и его сходства/различия с мотивом 'медного всадника', обсуждаемые Якобсоном (*Якобсон 1987а*).

[37] Последнее происходит именно в тех сказках, где невесте приходится скрываться от эротических преследований отца или брата (см. ниже).

[38] См. *Елизаренкова и Сыркин 1964*, с. 72 (свадьба как убийство); *Байбурин и Левинтон 1972*, с. 70—71 (обсуждение фаллической и истязательной роли плетки жениха и жезла дружки в свадебном обряде; трактовка брака как насилия над невестой); там же см. ссылки на литературу о свадебном обряде.

[39] Г. А. Левинтон отмечает также существенные для нашего анализа «После бала» связи между обручением Сигурда с Брюнхильдой и получаемыми им уроками сакрального всеведения, а также между расстройством их женитьбы и опаиванием героя «коварной брагой» — вином забвения (*Левинтон 1975а*, с. 85 след.).

Описание обращения с невестой в свадебном обряде может напоминать и иные приемы фольклорного боя, например, «былинное разрывание [противника] наполы... Такое разрывание пополам вполне естественно, если учесть известный сказочный мотив: помощник разрезает невесту героя пополам, очищает ее внутренность от "гадов" и снова составляет и оживляет ее» (*Байбурин и Левинтон 1972*, с.73).

[40] Мотив Т. 411 по фольклористическому указателю Аарне-Томпсона, см. *Томпсон С. 1977*.

[41] Е. М. Мелетинский отмечает, что мотив инцестуального предка (или старшего брата) более характерен для европейского фольклора, чем для русского (*Мелетинский 1958*, с. 204). О сословных противоречиях между женихом и его царственным тестем как о своего рода «экзогамии по вертикали» см. *Байбурин и Левинтон 1972*, с. 73 (со ссылкой на *Мелетинский 1970*); ср. отчасти аналогичное соотношение между «средним» героем «После бала» и «царственностью» Вареньки и ее отца.

[42] Сюжетный тип № 306 по Аарне-Томпсону.

[43] Увоз не осуществляется — в соответствии с 'благотворной' атмосферой бала. Ср., кстати, в «Детстве» раскутывание и закутывание Сонечки Валахиной при ее появлении и увозе с бала (главы 20, 23).

[44] Чаще всего он происходит во владениях Бабы-Яги Костяной Ноги (ср. костлявость гёроини).

[45] Ср. в «Святочной ночи» подчеркнуто активную роль старших в инициации героя как на балу, так и в публичном доме. Ср. также филиппики по адресу светских «волхвов», развращающих молодых людей, в «Крейцеровой сонате».

[46] В то же время отрубание пальца — распространенный вид посвящения и предсвадебного смешения крови.

[47] Универсальная метафора 'брак = бой' широко распространена и в фольклоре; ср. примечание 39.

[48] Целый комплекс архетипических мотивов «После бала» прояснен у Толстого в неоконченных «Посмертных записках старца Федора Кузмича» (1905, опубл. 1912, полностью 1918).

Так, к обращению в старца Федора Кузмича императора Александра I толкает его реакция на прогон человека сквозь строй, причем он прямо ассоциирует ее с амбивалентным отношением к браку и половому акту: «Еще ужаснее... с женою... Nous étions censés [Мы предполагали] проживать нашу новую lune de miel [медовый месяц! — *А.Ж.*], а это был ад в приличных формах... убийство красавицы, злой Настасьи... вызвало во мне похоть. И я не спал всю ночь... мысли об убитой чувственной красавице Настасье и об рассекаемых шпицрутенами телах солдат сливались в одно раздражающее чувство...»

Многие детали совпадают с «После бала»: герой наблюдает прогон сквозь строй впервые, звучат барабан и флейта, выделена спина жертвы и ее «безнадежные подергивания», порют за побег, герой становится «нездоров», готов «признать, что вся моя жизнь... все дурно, и... надо... все бросить, уйти, исчезнуть», что и делает, пройдя через состояние квазисмерти — «притворившись больным, умирающим» и подменив свой «труп» телом запоротого солдата. Позднее, уже в качестве старца, он приходит к выводу, что «в этом одном, в приближении к смерти, разумное желание человека... освобождение от страстей и соблазнов того духовного начала, которое живет в каждом человеке», а также «что целомудрие лучше брака».

[49] Посредствующим звеном между архаическими обрядами и нравами XIX века можно считать право первой ночи, упоминаемое Проппом и хорошо известное еще первым зрителям «Женитьбы Фигаро». Кстати, производя истязание не собственноручно, а через солдат, полковник и сам годится в 'пассивные женихи'.

Интересно сравнить заострение критики истеблишмента в «После бала» посредством инцестуального мотива с изображением клана Курагиных в «Войне и мире», который сочетает фамильную общность, признаки инцеста (Элен и Анатоль) и аморализм высшей бюрократии. Варенька представляет собой как бы транспозицию в эту семью Наташи Ростовой, отражая растущий мизантропизм Толстого. Ср., кстати, объективное потворство старого графа Ростова развращению Наташи Анатолем.

[50] Оно, кстати, естественнее соотносится с непосредственным психологическим содержанием рассказа.

[51] Подобное замещение практиковалось уже в обрядах и сказках (вместо посвящаемого члена племени ритуальному умерщвлению могли подвергаться пленные-рабы, см. *Пропп 1946*, с. 79 след.), не говоря о развитой литературе.

[52] Самоотождествление героя с жертвой экзекуции дано впрямую в «Посмертных записках старца...» (ср. примечание 48), где оно кристаллизовано в мотиве подмены трупа («Человек этот был я... мой двойник... известный... по... сходству со мною. Его шутя называли Александром II»). Дополнительный эффект состоит в том, что герой-рассказчик одновременно воплощает в себе и полковничье-императорскую фигуру: «Я, столько раз разрешавший это наказание... Очевидно, меня узнали... Главное чувство мое было то, что мне надо было сочувствовать тому, что делалось над этим двойником моим. Если не сочувствовать, то признавать, что делается то, что должно, — и я чувствовал,

что я не мог», — совершенно в стиле размышлений в «После бала» о том, «что знал» полковник.

[53] Структурным проявлением этой пассивности является композиционная открытость рассказа, предвосхищающая поэтику новеллы типа хемингуэевской, где кульминацией служит эмоциональный шок героя, а развязка сводится к его «уходу из этого города» (рассказ «Убийцы»).

[54] Ср. примечание 39. В том же направлении может работать и распространение на героиню принципа отвержения мнимых невест (см. выше).

[55] Этот элемент был присущ как древнему обряду укрощения, так и обрядам инициации, прямым наследником которых, собственно, и является телесное наказание военнослужащих.

[56] *Иванов и Топоров 1974*, с. 88—90. Ср. выше о победе героя-рассказчика над полковником в сфере повествования.

[57] Битье парнями девушек (и наоборот) сопровождается словесными формулами, акцентирующими мотивы здоровья и плодородия и употребляемыми также «в свадебном обряде... в той его части, когда ведутся приготовления к венчанию (resp. к первой брачной ночи)... иногда добавляя "Нехай тебе Бог благословить!"... обращает на себя внимание устойчивость языческого смысла обряда и архаичность этого смысла... в редких случаях наблюдается его утрата под влиянием христианских евангельских представлений...» (см. *Толстой 1982*, с. 63, 67).

[58] Прояснение в «Посмертных записках...» (см. примечания 48, 52) некоторых архетипических основ комплекса, выраженного в «После бала», простирается до введения таких классических фрейдистских мотивов, как трудные отношения героя с матерью (и еще одной материнской фигурой) и гомосексуальные элементы в его характере: «...у меня не было... чувства любви к матери... Я... чувствовал холодность и равнодушие к себе». «Главн[ая] нян[я]... прямоносая женщина, с величественным видом [ср. Вареньку]... ко мне относилась... раболепно и вместе с тем строго. То она была царицей... то вдруг делалась притворяющейся девчонкой». «Костя [младший брат] в одной рубашке перелез ко мне и начал какую-то веселую игру, состоящую в том, чтобы шлепать друг друга по голому телу», и с ужасом прерываемую воспитателем. «...Я если любил в последнее время кого из мужчин, то любил [Аракчеева]», того самого, убийство любовницы которого, Настасьи, связывается у Александра с похотью и наказанием шпицрутенами.

Глава 6

«Легкое дыхание» Бунина — Выготского

[1] Написанный и опубликованный в 1916 г., рассказ появился в новой редакции в 1953 г.

[2] Гершензон, писавший одновременно с Буниным и формалистами, стал родоначальником целой серии трактовок «Станционного смотрителя» (см., в частности, *Бочаров 1974*, с. 157—174 и *О'Тул 1982*, с. 99—112), исходящих из разделения фабулы и сюжета. Влиянием Выготского отмечены работы *Коннолли 1982; Кучеровский 1980; Спейн 1978; Уэйлен 1986* и *Вудвард 1980*.

[3] Эпиграфом к сопоставлению прозы двух поэтов могла бы послужить их стихотворная перекличка, бегло затрагиваемая в главе 11.

[4] 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.

[5] Таково обращение с эпиграфом из Вяземского, штампами путевого очерка, простонародной речью Вырина, идилличностью 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).

[6] 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».

[7] Минский щедро платит смотрителю за постой, подкупает доктора 25 рублями и откупается от смотрителя, «сунув ему... за рукав... несколько пятии десятирублевых смятых ассигнаций», которые тот романтически выбрасывает и спохватывается, когда их уже подобрал «хорошо одетый молодой человек».

[8] Подготовка этого эффекта начинается уже в первом эпизоде, где рассказчик, выступая одновременно на рамке и внутри нее, «покупает» поцелуй Дуни.

[9] Ср. анализ Р. Бартом игры с нарративным договором в современном «Станционному смотрителю» рассказе Бальзака «Сарразин» (1830) (*Барт 1974*, с. 212—213).

[10] 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, «[Великодушие смягчает сердца]»; опубл. 1900).

[11] См. *Выготский 1965*, с.205; к этой фразе мы еще вернемся.

[12] Одни из ретроспективных кусков включают несколько временны́х планов, другие односоставны.

[13] В «Бедной Лизе» зачином служит «воспоминание о плачевной судьбе Лизы», но факт ее ранней смерти не выдается.

[14] Развивая эту мысль, Выготский набрасывает альтернативный «тугой» вариант изложения той же фабулы (*Выготский 1965*, с. 204).

[15] 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, поспав в кабинете которого Оля отдается его другу; ср., кстати, «Станционный смотритель», где смотритель уступает будущему любовнику дочери свою кровать.

[16] О «случайностной» поэтике Чехова см. *Чудаков 1972*; 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.

[17] Ср. программную склонность карамзинского рассказчика бродить «без плана, без цели — куда глаза глядят».

[18] 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.

[19] 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 французского С. Ш. М., сочинение Г. Мольера; 1831); см. *Кучеровский 1980*, с. 213; *Блюм 1970*, с. 62.

[20] Кстати, она разделяет с ними их вампиризм: у могилы Оли «в глубине души маленькая женщина счастлива, как все преданные какой-нибудь страстной мечте люди».

[21] Ср. рассказчика «Гранатового браслета», с которым солидарны также домохозяйка Желткова (*хранительница его трупа и завещания*) и посмертно оценившая его любовь княгиня Вера.

[22] Ср. также карикатурное изображение любви «ППЖ» к княгине в альбоме ее мужа в «Гранатовом браслете».

[23] Ср. также сентиментализирующую события композицию купринского рассказа, где карикатура предпослана реальной смерти, а романтическая значительность последней всячески педалирована.

[24] Отмечено Выготским (*Выготский 1965*, с. 202, 206—207).

[25] 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 зашпилив, // 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).

[26] 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.

[27] Подобного поворота вполне можно было бы ожидать в традиционном повествовании; ср. «Портрет» Гоголя или оживающие статуи Пушкина.

[28] Напрашивается сопоставление со стихотворением Фета «Только в мире и есть, что тенистый...» (1883), тоже построенным на постепенном сужении перспективы до пробора героини.

[29] Им в тексте 1953 г. заменен «полевой ветер».

[30] «...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»).

[31] В этом контексте рельефную поэтическую двузначность приобретает слово «ветрена» (описывающее репутацию Оли) — в духе тютчевской «ветреной

Гебы», сочетающей антропоморфные и метеорологические черты («Весенняя гроза»).

[32] 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).

[33] Если в судьбе смотрителя такие стереотипы и демонстрируют свою силу, то оценивается это отрицательно.

[34] 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».

[35] 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).

[36] Вплетение темы жизни в кладбищенский пейзаж (вопреки безжизненности, усматриваемой Вудвардом, — *Вудвард 1980*, 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...»).

[37] Смежность играет центральную роль в поэтике Пастернака (см. *Якобсон 1987б*); установка на синекдоху характерна для прозы Белого.

[38] В отличие, скажем, от фигуры Лизы, присутствующей в финале, так сказать, во весь рост («Там стонет бедная Лиза!»).

[39] 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.

[40] 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—1970*, т. 2, с. 377).

[41] Ср., например, «Весну в Фиальте» Набокова, богатую параллелями с обоими текстами (см. *Жолковский 1993*).

Глава 7

Зеркало и зазеркалье: Толстой и Зощенко

[1] С Тургеневым у Зощенко 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 М. Кузмин в качестве редактора «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»).

[2] 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» (см. главу 5).

[3] Я отвлекаюсь от всей сложности эпизода, в котором измена Наташи носит характер аморального, но естественного бунта против рационализма отца и сына Болконских.

[4] 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».

[5] 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 означающего и означаемого); он мирился с иконическими знаками (где означающее по сходству наводит на мысль об означаемом) и остенсивными обозначениями (то есть прямыми указаниями на означаемое) (там же, с. 385—388).

[6] 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 примечание 25.

[7] См. Щеглов Ю. К. «Энциклопедия некультурности (Зощенко: рассказы 20-х годов и "Голубая книга")» — *Жолковский и Щеглов 1986*, с. 58—84.

[8] 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*).

[9] 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».

[10] О технике повествования в этих двух рассказах см. *Чудаков 1972*, с. 88—92.

[11] См. Щеглов Ю. К. Молодой человек в дряхлеющем мире — *Жолковский и Щеглов 1986*, с. 21—52.

[12] Напрашивается сопоставление этих проделок обезьяны с похождениями Бегемота и Коровьева в торгсине («Мастер и Маргарита», глава 28).

[13] По словам К. Чуковского, Зощенко 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...» (*Зощенко в воспоминаниях 1981*, с. 66).

Что касается «оригинала» данного текста Зощенко — 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. примечание 38) и уклонения от «культурного вызова».

[14] 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», Зощенко рискует слиться с жестоким «смехом победителей».

[15] «Зощенко... 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» (*Зощенко в воспоминаниях 1981*, с. 234). Кстати, к мартышке из толстовского «Прыжка» может восходить зощенковская обезьяна.

[16] *Шкловский 1963*, с. 89; см. также с. 278.

[17] 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 «Вишневая 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 Зощенко — поиски мучительного комплекса, сложившегося в раннем младенчестве, и даже его конкретные составляющие, ср. негативные образы воды, руки, груди, удара (грома) у Зощенко 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»: «[Зощенко] 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 Зощенко... остается последовательным сторонником разума» (*Керн 1974*, с. 355).

[18] 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... [Зощенко] принадлежал именно к этой породе писателей» (*Зощенко в воспоминаниях 1981*, с. 64).

[19] 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"».

[20] В 1898 г. Толстой обрушивается на поэзию Бодлера, Верлена, Малларме — за два десятка лет до того, как Зощенко придет к отрицанию их последователей — русских символистов (позиция, от которой он не откажется и в книге «Перед восходом солнца»).

[21] Проблема эвристического вырастания идеологии из стиля (затронутая еще Шкловским), особенно в поздних текстах таких писателей, как Гоголь, Толстой и Зощенко, в сущности, сводится к вопросу, где кончается остранение, сказ и т. п. и начинается «плохопись» и странная философия всерьез (ср. главы 3, 4).

[22] Мысль о намеренности толстовского «искусства писать плохо» приходила 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).

[23] 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.

[24] В том числе параллели биографические: оба были храбрыми боевыми офицерами; оба были близки к дуэли с коллегой (Толстой — с Тургеневым, Зощенко — с Кавериным, см. *Зощенко 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 Зощенко, впрочем, больше напоминающую Гоголя).

[25] 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 годов 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 бальных перчаток от «Детства» (1852) и «Юности» (1857) к «После бала» (1903); ср. главу 5, примечание 8. Кстати, история с рваной перчаткой в «Детстве» интересно перекликается с главкой «Стоило ли вешаться» из «Перед восходом солнца» Зощенко, 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 переменил, а другое, извиняюсь, не трогал», поскольку «болезнь глазная, верхняя», так что «носочки» у него оказываются «неинтересные, если не сказать хуже»).

[26] О Толстом как «аллегории советской власти» — особенно по контрасту с «плюралистом» Достоевским в эзоповском восприятии «Проблем поэтики Достоевского» Бахтина оппозиционной интеллигенцией 60-х годов — см. замечание М. Каганской (*Каганская 1984*, с.152).

[27] См. также *Маклаков 1921*, где подчеркивается антиполитичность Толстого, град которого вообще не от мира сего.

[28] В связи с собачье-лошадиными мотивами Маяковского следовало бы коснуться его варианта антикультурной революции и соответственно проблемы «Шариков = Маяковский?» (см. главу 8, примечание 44). Здесь упомяну лишь о напряженном интересе Зощенко к Маяковскому как стилисту (ср. также ниже, примечание 30).

[29] В постсоцреалистической поэтике Аксенова делается следующий виток этой эволюционной спирали: чугун производственного романа демифологизируется — разжалуется в убогие деревянные отходы («затоваренную бочкотару»), каковые, в свою очередь, ремифологизируются, представая 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.

[30] 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 Чучелова». 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 и Щеглов 1986*, с. 80, 79). Продолжая эту мысль, можно сказать, что реакция типа «нарочно» есть не что иное, как остранение, но не разоблачительное, а восхищенное.

[31] Ленин о неудавшемся опыте военного коммунизма — «кавалерийской атаке на капитал».

[32] Ленин о Сталине в связи с его работой о национальном вопросе (1913).

[33] Ленин о Сталине в связи с его назначением на пост генсека (1922; свидетельство Троцкого).

[34] Не откажу себе в удовольствии процитировать, в pendant к пародии Петра Пильского на Толстого, пародию на Сталина, имевшую устное хождение в Москве в 60-е годы (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».

[35] Уравнение «зощенковский персонаж = Шариков = Жданов» сформулировано и обыграно Аксеновым в «Ожоге» (см. главу «Эволюция типа, открытого Зощенко»).

[36] О классицизме советского искусства см. *Синявский-Терц 1988*, а о его ритуальности — *Кларк 1981* (с характерным подзаголовком «История как ритуал»).

[37] О рационализме Зощенко см. также *Керн 1974*, с. 355, 357.

[38] Марксистский взгляд на проблему использования старой культуры еще в 30-е годы рассматривался Мих. Лифшицем, который ссылался 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 след.). Его анализ неприятия левой русской интеллигенцией объективной ценности духовного, культурного и материального богатства поражает своей проницательностью и актуальностью и в наши дни. Кстати, морализаторско-нигилистическое отрицание богатства сродни неспособности зощенковских героев ответить на «культурный вызов» (см. выше).

Глава 8

Попытки «Зависти» у Мандельштама и Булгакова

[1] 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 дематогически использовал вечные проблемы человеческого существования, присвоив их авторитет, но отбросив сложность. Если вспомнить популярные в 20-е годы 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), бальзаковского 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.

[2] «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 — Олеши (у последнего эту роль играет идеальная общепитовская столовая «Четвертак» — детище Андрея Бабичева).

[3] См. Жолковский А. К. «"Я пью за военные астры..." — поэтический автопортрет Мандельштама» — *Жолковский и Щеглов 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».

[4] О месте этих «чувств-поз» в поэтическом мире Мандельштама см. *Жолковский, указ. соч.*, с. 211.

[5] Ср. также в стихотворении «Ламарк» (1932): «Кто за честь природы фехтовальщик?»

[6] 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.

[7] 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 Олеши этому соответствует щегольство Андрея Бабичева и его пристрастие к утреннему туалету, мылу и одеколону (имеющим и полуотечественный источник в лице «западника» Чичикова).

[8] Об этой стратегии обезвреживания см. *Божур 1970*, с. 53.

[9] Дата может отсылать к убийству Александра II — в параллель к самосуду; о коннотациях 'пятна' в «Египетской марке» см. *Айзенберг 1986*, с. 111 след.; вынос зеркала на улицу подготовлен на первой же странице плывущим по лестнице трюмо; о зеркалах Олеши, их параллелях с Грином, Кавериным, Набоковым, Пастернаком и др. см. *Чудакова 1972*, с. 14, а также главу 12 настоящей книги.

[10] Ср. также в «Египетской марке» картинку, где «изображены... голландцы на ходулях, журавлиным маршем пробегающие свою маленькую страну», с записью Олеши («Ни дня без строчки») о привлекательности Европы с ее близостью столиц, расположенных друг от друга на расстоянии короткого наполеоновского марша.

[11] Ср. зеркальную временну́ю перспективу Дзиги Вертова, в частности, воскрешение коровы из мясопродуктов техникой обратного монтажа.

[12] 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».

[13] Ср. совмещение времени и пространства в уличном зеркале у Олеши.

[14] 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»).

[15] Он сравнивается с рыцарем в доспехах; ср. в «Зависти» детей, облаченных наподобие римского папы.

[16] Ср. «ужо тебе!» пушкинского Евгения.

[17] Детскими чертами наделена и умирающая певица Бозио: «Она приподнялась и пропела... грудным необработанным тембром пятнадцатилетней девочки-подростка... за который ее так бранил профессор Каттанео» (отцовская фигура).

[18] Ср. замятинское «мы» и ироническое «мы» в «Египетской марке» в сцене самосуда.

[19] Этот прообраз многих сцен советской литературы восходит к «Запискам из подполья».

[20] Ср. в «Золотом теленке» подчеркнутое аутсайдерство Бендера, в частности, в сцене открытия магистрали, где ему приходится ждать Корейко «за оградой».

[21] Иван называет себя «королем пошляков»; термин «король в изгнании» будет создан Бендером применительно к наследнику Ивана — Паниковскому.

[22] Напротив, Андрея любят и вещи, и женщины, а Володя Макаров «всем нравится».

[23] Ср. аналогичные обращения Кавалерова к Андрею и Вале.

[24] Ср. Ивана-«короля» и Кавалерова — подобранного богачом нищего; «Принц и нищий» Марка Твена — один из известных подтекстов «Зависти».

[25] «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).

[26] 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).

[27] Наоборот, Андрей представлен как жрец, идол, монумент, Будда (в последнем с ним сходна вдова Прокопович); жрецом называет себя и Иван, пожирающий раков.

[28] 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*.

[29] Ср. воротник Акакия Акакиевича из кошки под куницу; ср. также в «Египетской марке» другие синекдохи à la Гоголь.

[30] Ср. главу *5* о рассказе «После бала», где наказание тоже носит массово-военный характер, наблюдатель сочувствует жертве, а нерадивый исполнитель избивается.

[31]

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...»)

[32] 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...»

[33] Ср., например, «После бала» и «Мастера и Маргариту».

[34] Еще один возможный источник — стихи и проза Гюго; см. *Бейбел-Браун 1978*, с. 77—91.

[35] 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, проглатываемой петербургским гранитом; к мотиву мерзлого льда и мерзлых дров — библиотеки города; к теме победоносцевского «государственного льда»; к Греции и мировой культуре.

[36] Таковы: «китаец, обвешанный дамскими сумочками, как ожерельем из рябчиков»; американские континенты, как «два зеленых ядташа»; 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.

[37] Ср. рассказ Пильняка «Мать сыра-земля» (1925), герой которого разлюбил героиню, застав ее на бойне: «Арина заговорила деловито... "Кожа 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. Некуляев понял: здесь пахнет так же, как всегда от Арины, и он почувствовал, что горло его сжала тошнотворная судорога...» Живодерством венчается и сюжетная линия Аринкиного «волчонка»: подобрав его, близкий к природе мужик Кузя соображает, что это лисица, и обдирает ее себе на треух.

Кстати, пародируя Бабичева, Кавалеров говорит «использовывать» — возможная отсылка к Пильняку. Полемически положительным прототипом живодерского 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).

[38] «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... оставшийся 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» настигает 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] выпадала готическая елочка папоротника, приплюснутая и слежавшаяся, иногда — превращенный в мумию безымянный северный цветок».

[39] 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 пуго-

вич); заброшенность металитературного пустыря. Ср. роль кода одежды в «Египетской марке».

[40] Ср. проглатывание Парнока петербургской ночью.

[41] «Собачье сердце» (1925, опубл. на Западе 1968, в СССР 1987) — «Зависть» (1927) — «Мастер и Маргарита» (1928—1940; опубл. 1967—1973).

[42] Или — по меньшей мере «квазидиалог», 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 Олеши «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).

[43] Он восходит к Лукиану и Сервантесу и попал к Булгакову через Гофмана, Гоголя и Чехова, см. *Зиолковски 1983*.

[44] Одним из интертекстуальных приводных ремней такого рода служит в «Собачьем сердце» Маяковский, с которым перекликается уже сам 'собачий' мотив; см. *Чудакова 1987; Фуссо 1989;* Жолковский А. К. «О гении и злодействе, о бабе и о всероссийском масштабе (Прогулки по Маяковскому)» — *Жолковский и Щеглов 1986*, с. 255—278, а также 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).

[45] 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.

[46] 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... Гвииу, гваау... Гла-вбумм!». 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.

[47] Ср. сюжеты и стилистику «Крошки Цахеса», «Доктора Джекилла и Мистера Хайда», «Носа», «Двойника», «Тени».

[48] Профессор известен в Европе, он похож на «французского рыцаря» и «древнего короля», подчеркивает российскую отсталость на 200 лет от Европы и т. п.

[49] Кстати, это редкий случай лоботомии в антитоталитарных целях. Обычно операции подвергается представитель антиистеблишмента; ср. «Мы» Замятина и другие антиутопии (см. главу 9), 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».

[50] «Лаской-с. Единственным способом, который возможен в обращении с живым существом. Террором ничего нельзя поделать с животным, на какой бы ступени развития оно ни стояло».

[51] Ср. мотив Евграфа Живаго у Пастернака.

[52] Еще недавно он наставлял Борменталя: «На преступление не идите никогда, против кого бы оно ни было направлено. Доживите до старости с чистыми руками»; ср. почитание Остапом Бендером уголовного кодекса.

[53] Образ провокатора сложился в попутнической литературе из скрещения Мефистофеля с традиционными шутами и пикаро, а также с интеллектуалами типа Шерлока Холмса, дав династию таких персонажей, как Хулио Хуренито, Беня Крик, Иван Бабичев, Остап Бендер, Воланд и его свита; ср. главу 9.

[54] Обед равно интересует профессора и собаку и подается сразу после коношения профессора в извилинах человеческих мозгов и непосредственно перед прибытием «дурно пахнущего чемодана» с трупом Чугункина, вслед за чем начинается операция.

[55] Толстовские обертоны вряд ли случайны, ср. одобрение Шариком повара графов Толстых и релевантность холстомеровского подтекста (см. ниже).

[56] «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», «Пемент», Пильняк, утилитаризм Маяковского и Гастева, ленинская иконография. См. *Берлин 1981*.

[57] 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.

[58] «Вещи не любят» Кавалерова, а Макаров подозревает, что он и «вшей напустит»; ср. разруху, вносимую Шариковым, и его блох.

[59] Покровительствует он и своей племяннице Вале, которую спасает от вредного влияния Кавалерова и Ивана; ср. спасение профессором машинистки от брака с Шариковым.

[60] 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» перекликается также с «Машинами и волками» Пильняка.

[61] Ср. опасность Шарикова для Швондера.

[62] Лишь по рифме и смеху собеседников он догадывается, что Андрей, говоривший с немцами, «кончил пословицей». Ср., напротив, Борменталя и Преображенского, для конспирации от Шарикова прибегающих к немецким словам «vorsichtig», «später» и «gut».

[63] Ср. «Мы», а также «Машины и волки», где Юрий Росчиславский, помешанный на анархической (волчьей) свободе, гибнет в сумасшедшем доме.

[64] Ранее Иван предрекает гибель от Офелии Андрею, а незадолго до снящегося Кавалерову убийства Валины ключицы кажутся ему кинжалами — параллель, поддерживающая важное уравнение Валя = Офелия.

[65] Ср. *человека из подполья* и идейных *самоубийц* типа Кириллова.

[66] Преображенский произносит свои провокационные речи в домашнем кругу и лишь вынужденно — перед вторгающейся в квартиру общественностью.

[67] Впрочем, элементы шутовства есть и в фигуре толстяка Андрея, что обыграно в «Сказке о встрече двух братьев».

[68] Ср. глаза Преображенского, похожие на «золотые обода его очков», в сцене операции, где он «неузнаваемо страшен». На аэродроме слепое лицо Бабичева поворачивается к Кавалерову на неподвижном туловище, а в сцене погони Кавалеров видит только ноздри Бабичева, проносящегося 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 «Собачьем 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...»

[69] Ср. «подругу жизни» Акакия Акакиевича — новую шинель.

[70] Эти локти — от тоже связанной с кухней вдовы Пшеницыной из «Обломова».

[71] Ср. цирюльника в «Носе»; ср. также в «Собачьем сердце» запах колбасы, который, по словам Шарикова, омолаживает его.

[72] 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 Валю с кинжалами (гоголевский мотив) и приписывающего смертоносность ее двойнику — Офелии.

[73] Здесь слышатся «Хулио Хуренито» и Замятин.

[74] 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.

[75] Евангелие, римская история, «Фауст», Пушкин, Достоевский, Грибоедов, Маяковский, Берлиоз, Стравинский...

[76] Московские и ершалаимские эпизоды повествуются разными голосами, 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 (Азазелло 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).

[77] Этот мотив полемически перекликается с соцреалистическим перевоспитанием, в свою очередь приспособленным из традиции Bildungsroman'a.

[78] В «Зависти» халтурщиками, напротив, представлены Кавалеров и индивидуалист-художник немецкого футбола Гецкэ (имя которого звучит как уничижительный вариант Гёте).

[79] Ср. примус Бегемота с подушкой Ивана, а жест, которым он разрушает пирамидку шоколадных плиток, — с раскачиванием Ивана на веревке ограждения.

[80] Так Шариков хотел «разъяснить» сову; кстати, с совой расправляется теперь Бегемот.

[81] И не на словах или на «десять дней», как в «Зависти», а всерьез и надолго.

[82] Эзоповская замена соответствующего звена в судьбе мастера?

[83] Ср. безумие Гамлета и Чацкого, «Мы», а также диссидентов-симулянтов из «Золотого теленка».

[84] Кстати, успокоение Маргаритой потревоженного во сне мальчика («я тебе сниюсь») интересно перекликается с «Лесным царем» Гёте (ср. примечание 74).

[85] Ср. историю со сном о битве при Фарсале из детства Ивана (о ней см. также главу 9).

[86] Валя уходит от Ивана к людям дела — вослед целой династии русских героинь (начиная с Татьяны, вышедшей за генерала) и в пример последующей галерее советских женщин (см. «День второй», «Золотой теленок» и многое другое).

[87] В обоих случаях встреча происходит в переулке около Тверской (у Олеши 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».

[88] Вспомним сервируемый Воландом для Лиходеева завтрак, включающий «сосиски в томате» (которые оценил бы Андрей Бабичев), и «бесплатный» заграничный магазин на сеансе магии.

[89] Ср. идею Ивана Бабичева о том, где следует искать современного романтического героя — «в больнице Склифосовского».

[90] 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.

[91] В этом смысле «Египетская марка» соответствует теоретическим положениям, развитым Мандельштамом в статье «Конец романа».

[92] Таким образом, «Египетская марка» — еще один случай художественного новаторства по принципу «персонажи пишут» (ср. главу 3).

[93] 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).

[94] И мифологизм, и фабульность соответствуют общему термидорианскому духу 30-х годов, в частности поэтике соцреализма, современной позднему Булгакову.

Глава 9

Замятин, Оруэлл и Хворобьев

[1] Об осмеянии различных культурных стереотипов как конструктивном принципе поэтики Ильфа и Петрова см. *Щеглов 1975, 1990*, а также Щеглов Ю. К. «Три фрагмента поэтики Ильфа и Петрова» — *Жолковский и Щеглов 1986*, с. 85—117.

[2] «Я хотел бежать... и не мог» («Капитанская дочка», глава 3).

[3] См. *Кэтц 1984*, с. 5 след.; см. также *Гершензон 1926; Ремизов 1977*.

[4] О царском выходе ср. примечание 31; фабрика-кухня — возможный намек на «Зависть» Олеши.

[5] Глава в целом оказывается, таким образом, своего рода двухчастным трактатом об официальной портретной живописи, традиционной и авангардной.

[6] Об этом инвариантном сюжете Ильфа и Петрова см. *Жолковский и Щеглов 1975*, с. 158, 162 след.

[7] Впрочем, неизбежное в мире Ильфа и Петрова десакрализующее сближение двух культурных пластов есть и здесь, только оно перенесено на другой уровень и проявляется в полнейшем стилистическом единообразии реальных и желанных снов Хворобьева: и те и другие выдержаны в парадно-ведомственной манере.

[8] Таким Старым Человеком, или, по выражению Паниковского, «человеком с раньшего времени», заявлен у Ильфа и Петрова зицпредседатель Фунт, который «при всех властях сидел», а у Солженицына в «Случае на станции Кречетовка» — путеец Кордубайло, который «пять раз [т. е. пяти властям] присягал».

[9] Провокаторами в разной степени являются Беня Крик, Иван Бабичев, Воланд и его свита, Остап Бендер. О роли образа провокатора в советской литературе ср. главу 8, примечание 53, а также главу 2.

[10] Фигура Инквизитора (восходящая к Великому Инквизитору, Петру Верховенскому, Шигалеву и подобным персонажам Достоевского) являет собой негативную трансформацию «новых людей» Чернышевского. Последний вполне дает для этого повод: после всех заполняющих роман рассуждений о свободе воли и разумном эгоизме его герой (Кирсанов) предстает изощренно манипулирующим желаниями и поступками ряда персонажей (Полозовой, ее отца, консилиума врачей и даже жизнью героини — конечно же, в ее интересах). В ответ на заявление Кирсанова, что он действительно пошел бы на смерть героини, отец Полозовой изумленно говорит: «— Вы страшный человек... — Это значит, что Вы еще не видывали страшных людей, — с снисходительной улыбкой отвечал Кирсанов, думая: "Показать бы тебе Рахметова"».

[11] Старый Дом восходит к противопоставленной развращенному Городу пастушеской Хижине сентименталистов и посещаемому привидениями и преступниками заброшенному Замку готических авторов, а также прогрессистов XIX в., но вдобавок к этому приобретает функцию средоточия Культуры и антипода утопических фаланстеров.

[12] См. *Морсон 1981*, с. 141 след.

[13] Ср. стихи Пастернака тех же лет:

> Что мы на пиру в вековом прототипе —
> На пире Платона во время чумы.
>
> *(«Лето», 1930)*

[14] Оруэлл первым открыл эксплуататорскую сущность тоталитаризма. Интересно, однако, что будущее расслоение идеального общества угадывается уже в

одной из утопий XIX в. — «Что делать?» Чернышевского. Автор, столько внимания уделяющий праву своих главных героев и героинь на взаимное privacy и отдельные комнаты, в другом месте проговаривается, что работницы утопических мастерских Веры Павловны с удовольствием живут в общежитиях по 3—4 человека в комнате.

[15] «Деперсонализируя» по ходу своей работы в Министерстве Правды реальных исторических лиц и создавая фиктивных, Герой вдруг осознает, что для сведения концов с концами вторых он тоже вынужден убивать. Это поразительно напоминает судьбы соответственно поручика Синюхаева и подпоручика Киже у Тынянова.

[16] Налицо пересмотр рационалистической идеологии замятинских технократов из «Мы». Подлинно страшна именно иррациональная утопия, основанная на 2 x 2 = 5, — вопреки наивным опасениям человека из подполья и его потомка Кавалерова, будто самое ужасное это 2 x 2 = 4.

[17] Эти провокационные фикции напоминают химерическую сеть революционных ячеек Петра Верховенского.

[18] Психологическое господство Инквизитора над Героем демонстрируется также с помощью мотива угадывания очередного аргумента собеседника — техники, широко применявшейся Достоевским, М. Булгаковым и Е. Шварцем.

[19] Напрашивается аналогия со сходным мотивом у Солженицына, вплоть до игры на понятии «архипелага».

[20] За пределами нашего беглого обзора остались многие конструктивные детали рассмотренных антиутопий, не говоря об обилии других, в том числе менее «чистых» образцов жанра. В частности, интересно было бы привлечь «Процесс» Кафки (1914—1922), где столь заметную роль играют общая атмосфера кошмара и мотивы Болезни, Постели, Простертости и Пробуждения в присутствии представителей власти; или, скажем, «Собачье сердце» и «Мастера и Маргариту» Булгакова (Инквизитор, Операция, Простертость, Сны, Пробуждение, Книга, Старый Дом; ср. главу 8).

[21] Ср. «Собачье сердце», где «разруха» сначала постигает страну в целом, затем Калабуховский дом и, наконец, в лице Шарикова — квартиру профессора.

[22] Хвороба его вполне в духе времени — ср. у Пастернака:

> Мы в будущем, твержу я им, как все, кто
> Жил в эти дни. А если из калек,
> То все равно: телегою проекта
> Нас переехал новый человек.
>
> *(«Когда я устаю от пустозвонства...», 1931)*

[23] Отметим изящное совмещение в Бендере трех ролей: собеседника-толкователя из жанра сна, манипулятора из типовой бендеровской комбинации и Инквизитора-Провокатора из антиутопии.

[24] Точнее — четырем канонам, если учесть инвариантную у Ильфа и Петрова схему редактирования искусства (см. выше) и стандартный канон бендеровской комбинации (о нем см. у Ю. Щеглова — *Жолковский и Щеглов 1986*, с. 96—101).

[25] У тех и других есть общий элемент — нарушение «нормальных» границ личности.

[26] Недаром этот изощренный пример принадлежит Толстому, изобретательности которого в сочинении снов отдавал должное Черт Ивана Карамазова! Тот же Толстой, восхищаясь сном, рассказанным ему Горьким, заподозрил его в неподлинности и сказал, что часто человек воображает, будто видел во сне нечто, что он придумал. Связь между реакцией Толстого на сон Горького и выдуманным сном Николеньки, а также реплика Черта отмечены в работе *Кэтц 1984*, с. 114, 118.

[27] Об этом стихотворении и его литературных корнях см. главу 1, а также *Прэтт 1983; Дёринг-Смирнова 1989*.

[28] Аналогичные сны и видения, в том числе по заказу, есть у Тургенева в «После смерти (Клара Милич)».

[29] Волевая настройка собственных, казалось бы, непроизвольных состояний вообще характерна для человека (анти)утопической эпохи. Так, героиня Платонова («Фро») говорит: «Я на работу не пойду. Я по мужу скучать буду». О настройке непроизвольных состояний у Окуджавы см. Жолковский А. К. «"Рай, замаскированный под двор": заметки о поэтическом мире Окуджавы» — *Жолковский и Щеглов 1986*, с. 300.

[30] См. в особенности в «Выбранных местах» главы «Женщина в свете» и «Что такое губернаторша», например: «Сколько бы добра... могла произвести красавица сравнительно перед другими женщинами!.. когда одним умоляющим взором, без слов, вы попросите кого-нибудь из нас, чтобы он сделался лучшим».

[31] Если не считать гоголевского упоминания (в главе 15, «Предметы для лирического поэта в нынешнее время») о книге «Царские выходы»: «Мне... так и виделся везде царь старинных прежних времен, благоговейно идущий к вечерне, в старинном царском своем убранстве». Чем не сон для Хворобьева?

Глава 10

Труп, любовь и культура

[1] Структурный разбор этого рассказа см. *Щеглов 1970*.

[2] Богатый спектр вариаций на эту романтическую тему являет поэтика Пушкина, у которого мы встречаем такие инвариантные мотивы, как: 'любовь ценою смерти', 'страсть на пороге гибели', 'любовь к мертвенной красе', 'любовь у гроба (за гробом)', 'любовные объятия в возбуждающей близости трупа' (ср. знаменитое «при мертвом!» Лауры и Дон Гуана в «Каменном госте») и т. п.; см. *Жолковский 1979б*.

[3] Более того, как мы видели в главе 6, даже такой архисентименталистский текст, как «Бедная Лиза», включает осознание культурной относительности «чувствительного» мироощущения.

[4] Подробнее об этом см. *Фрейденберг 1936*.

[5] Сопоставление трех текстов носит историко-типологический характер (речь не идет о влиянии или заимствовании); тем любопытнее игра их сходств и различий.

[6] Отмечено К. Чуковским, см. главу 7, примечание 13.

[7] Слегка отличный текст, «Рассказ про даму с цветами», вошел в «Голубую книгу» (1934).

[8] Кстати, у Зощенко есть рассказ и с таким заглавием.

[9] О литературных счетах Зощенко с Тургеневым см. главу 7, примечание 1.

[10] Отметим, что по крайней мере у двух героинь русской литературы — Наташи Ростовой и у Настасьи Филипповны (ср. примечание 14) — с поместьем, носящим это значащее название, связаны идиллические воспоминания.

[11] Здесь не исключено прямое пародирование знаменитых строк из «Незнакомки» Блока: «И вижу берег очарованный // И очарованную даль». По свидетельству К. Чуковского, первым шагом Зощенко к созданию собственной литературной маски была работа над рефератом о Блоке (см. главу 7, примечание 30). О развенчании молодым Зощенко прекрасных дам и незнакомок Блока см. также в воспоминаниях его вдовы Веры Зощенко (*Зощенко в воспоминаниях 1981*, с. 84); об уравнении «Аристократка» = «Незнакомка» см. *Жолковский 1988а*.

[12] Ср. сведения о возможном прототипе героини — жене Ф. Сологуба писательнице Чеботаревской (см. *Вольпе 1991 [1941]*, с. 181).

[13] Вспомним денежные расчеты вокруг финального посещения могилы станционного смотрителя (см. главу 6).

[14] Перед нами ситуация, диаметрально противоположная «Бедной Лизе», где измена приводит к самоубийству, каковое, в свою очередь, позволяет Лизе уже из-за гроба вернуть себе любовь Эраста. Кстати, этот довольно скупо намеченный Карамзиным эффект положил начало существенному для русской литературы мотиву 'женщины-жертвы, преследующей своего бывшего мучителя'. В пушкинской «Русалке» он принимает форму планируемой физической расправы (Русалки с Князем); а в «Идиоте» жертве (Настасье Филипповне) удается морально раздавить всех виновных и невиновных мужчин еще в этом мире (*Матич 1987*, с. 55); наконец, у Блока роковая женщина достигает вершины господства над мужским лирическим «я» — чтобы в буквальном смысле получить сапогом по морде в развязке «Дамы с цветами».

[15] Эти зощенковские рыбаки играют ту же роль 'свидетелей сцены узнавания', принимающих участие в ее (про- или анти)культурной интерпретации, что и богобоязненный кузнец (а также полковник) в сцене экзекуции в «После бала». Их интерес к деньгам вовсе не находится «по ту сторону культуры» и явственно отражает новую систему ценностей, стоящую за «материалистическими» рассуждениями рассказчика. А на более глубинном уровне роль этих рыбаков как в буквальном смысле «ловцов человеков» (причем не столько их душ, сколько тел) тоже соотносима с темой рассказа, а значит, и с христианской концовкой «После бала» (ср. также примечание 18).

[16] Автор — приблизительный ровесник инженера, которому в рассказе «лет сорок»; самому Зощенко сорок лет исполнилось в 1935 г.

[17] О попытках интерпретации художественных текстов Зощенко в свете автопсихоанализа, предпринятого им в этой книге, см. *Мазинг-Делич 1980; Хэнсон 1989; Жолковский 1988а*; см. также главу 12.

[18] Как прямо заявленная тема рассказа «Дама с цветами», так и его подспудная личная проблематика уходят корнями в соответствующие архаические

структуры (ср. анализ «исторических корней» «После бала» в главе 5). Героиня представляет собой своего рода спящую красавицу, а вернее, Эвридику, подлежащую вызволению из подземного царства, на границе которого возникает вопрос об уплате денег хароноподобным рыбакам (недоверие рыбаков можно соотнести с реальным уклонением Орфея от платежа Харону). В сущности, героиня мертва с самого начала (она не ест и не улыбается) и соответственно отделена водной преградой от мужа, ездящего на работу на пароходе (ср. страх воды у самого Зощенко, в частности, в рассказе «Рогулька»). Однако, найдя героиню, так сказать, в царстве мертвых, герой, вместо того чтобы вернуть ее к жизни поцелуем и забрать с собой, цинично отвергает ее и с легким сердцем возвращается на свой берег один, чем вносит радикальную поправку в мифологический подтекст рассказа. Но в целом этот поворот имеет опору, с одной стороны, в трагическом исходе мифа об Орфее и Эвридике, а с другой — в центральной для русской литературы мифологеме лишнего человека, неспособного к полноценному союзу с женщиной, от которой он по тем или иным мотивам отказывается.

[19] Это первое упоминание латыни исподволь готовит ее использование в кульминационном эпизоде главы (см. ниже).

[20] В результате она получает возможность писать о «настоящем рае, небесном».

[21] Ср. озабоченность детскими воспоминаниями героя «Дамы с цветами».

[22] Имеется в виду семиотическое значение слова «символ», то есть «знак, значение которого задается языковой конвенцией». Интересное семиотическое прочтение этого эпизода «Анны Карениной» см. *Поморска 1982*, с. 389. Об антизнаковости Толстого см. также главу 7.

[23] Подробный разбор этого стихотворения см. *Щеглов 1982* и Щеглов Ю. К. «Поэтика обезболивания (стихотворение Ахматовой "Сердце бьется ровно, мерно...")» — *Жолковский и Щеглов 1986*, с. 175—203.

[24] Кстати, последняя метафора отнюдь не столь абсолютно убедительна, как, по-видимому, полагает рассказчица; скажем, Толстой — автор «Холстомера» или Пильняк — автор «Машин и волков» вполне могли бы взять сторону животного против человека, тем более против начальника режима; ср. главу 8, примечание 49.

[25] Это местоимение, напечатанное двумя большими буквами и вынесенное в буквальном смысле в конец главы (в качестве ее самого последнего слова), является, конечно, прозрачной отсылкой к Пушкину — классическому для русского читателя арбитру в вопросах любви, смерти и культуры: «Пустое "вы" сердечным "ты" // Она, обмолвясь, заменила...» («Ты и вы»).

[26] Вспомним, кстати, прозвище вохровца, издевавшегося над забывчивым Байгильдеевым, — Зверь.

[27] Однако вовсе не доктору, несмотря на его способность открывать другим глаза на вещи, отведена в сюжете роль 'свидетеля узнавания' (ср. кузнеца в «После бала» и рыбаков в «Даме с цветами»), — в этой роли выступает начальник режима. Доктор получает возможность прокомментировать происшедшее позже, так сказать, в эпилоге — в соответствии с общей повествовательной стратегией главы (и книги в целом), нацеленной на переписывание грубой реальности в более возвышенных 'культурных' терминах.

Повествование, писание, письмо, écriture имеет стержневое значение для гинзбурговского текста, принадлежащего к романтической традиции, с Автором в качестве главного героя. Отсюда изобилие различных видов культурно-языковой деятельности: обмен письмами; стихотворство; чтение книг; обращение к письмоносцу (подозреваемому в стукачестве!) в стиле романов Дюма-отца («Доложите герцогу: ответа не будет... Доброй ночи, виконт!»); вспоминание названия статьи Уголовного кодекса («АСЭВЭЗЭ») и т. п.

Мироощущение, которым вдохновлено это письмо (и книга в целом), носит не модернистский и тем более не авангардистский характер (как, скажем, в металитературном рассказе Бабеля «Гюи де Мопассан»), а скорее романтический и даже сказочный. Перед нами своего рода приключения царевны, попавшей в беду, потерявшейся в зачарованном лесу, оказывающейся на милости целой серии злых «мачех» (начальниц, фигурирующих в других главах мемуаров), но наконец встречающей своего прекрасного принца, по совместительству — доброго волшебника, принимающего ее в ученицы; героине помогает также добрая фея — Ахматова (и, шире, вся русская поэзия, поддерживающая ее в трудные минуты). Эти сказочные мотивы более или менее очевидны, но за ними можно усмотреть и более скрытую архаическую подоплеку (в духе аналогичного подхода к «После бала» в главе 5).

Центральный мотив горшка с человеческим мясом допускает по меньшей мере два прочтения (совместимых друг с другом). С одной стороны, он символически репрезентирует мертвое тело жениха (отсюда отсутствие самого доктора), которому таким образом гарантируется магическое возрождение (отсюда скорое возвращение доктора). Инициационные и свадебные обряды включали разного рода кровопускания, надрезы, поджаривание на огне и даже отрубание органов посвящаемых юношей (а иногда и девушек; ср. мысль о метаморфозе героини в котлетки) как способы приготовления их к роли полноправных членов племени и к браку; одним из видов магического знания, получаемого таким образом, было овладение языками животных; нанесение ритуальных увечий могло возлагаться на особых деятелей — рабов, колдунов, помощных зверей. (В этой последней связи волк, с которым отождествляется заключенный-людоед, может рассматриваться как тотемное животное героя и героини — ср. положительный образ «серого волка» в русских сказках; ср. также примечание 24.)

С другой стороны, правильно опознав мясо в котелке заключенного, героиня с успехом выдерживает предлагаемое ей испытание. Среди инициационных и свадебных испытаний невесты были испытания, связанные с едой, умением пользоваться печью и приготовлением пищи; как в свадебных обрядах, так и в их фольклорных и литературных отображениях видное место занимали горшки и другая посуда (см. *Пропп 1946; Фрейденберг 1936*).

Совокупный эффект обоих мотивов создает мощный подспудный аккомпанемент к прямо заявленной в тексте теме реабилитации брака, культуры и общественных ценностей, обогащая несколько идиллический тонус повествования кровью древних ритуалов.

[28] Согласно Б. Гройсу, сталинизм и был плодом одного из экстремистских вариантов русского авангарда (*Гройс 1987, 1988*; см. об этом в главах 3, 4).

[29] Интересно, что чем суровее действительность, с которой приходится иметь дело тексту, тем более конвенциональным и непроницаемо-защитным оказывается тип повествования, избираемый для ее изображения. Толстой исследует

полумертвое тело с реалистической серьезностью; Зощенко прячется от обезображенного и брошенного трупа под маску бессердечного юмора; Гинзбург может смотреть на людоедство лишь сквозь розовые очки литературной идиллии.

[30] Ср., например, «Палисандрию» Соколова, повествуемую абсолютным правителем России (так сказать, «начальником режима» в квадрате) в 'ультракультурном' стиле Серебряного века, и изобилующую как трупами, так и некрофильскими страстями; о «Палисандрии» см. также в главах 3, 4, 12.

Глава 11

«Я вас любил...» Бродского

[1] Здесь и далее структура пушкинского «Я вас любил...» рассматривается согласно работам *Жолковский 1977, 1979г, 1984а*, с. 179—194, опирающимся на *Якобсон 1983 [1961]*.

[2] Ср. «О, быть покинутым — какое счастье!..» Кузмина, «Пусть голоса органа снова грянут...» Ахматовой, «Мне нравится, что вы больны не мной...» 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. главу 1).

[3] См. *Якобсон 1987а; Жолковский 1979а, б, 1984а*, с. 69—75, 159—178.

[4] 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.

[5] Сонетная транспозиция пушкинского восьмистишия подсказывается 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-го, 8-го, 9-го, 11-го, 15-го); ср. примечание 40. Кстати, пушкинский текст отмечен влиянием ряда стихов Делорма (Сент-Бева), в том числе двух сонетов (*Викери 1972*).

[6] 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).

[7] 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).

[8] Расщепление авторского 'я' представлено уже в «Я вас любил...» Пушкина, являясь одним из воплощений оппозиции 'страсть/бесстрастие'; см. *Жолковский 1977, 1979б, г*, а также Жолковский А. К. «'Превосходительный покой': об одном инвариантном мотиве Пушкина» — *Жолковский и Щеглов 1980*, с. 87—114.

[9] Иногда он не только кончает, но и начинает тирадой строк на пять-восемь, а то и на все четырнадцать (см. сонеты 4-й, 8-й, 15-й, 20-й и в особенности 17-й).

[10] Последнее сочетает эффекты сдерживающих пауз и страстной разорванности синтаксиса.

[11] Эта клаузула сочетает две черты, характерные для Бродского: перенос на служебном слове и составную каламбурную рифму (см. *Крепс 1984*, с. 7—11, 190—193).

[12] Об этой технике вообще и в «Я вас любил...» в частности см. *Жолковский 1979в*; ср. также *Штокмар 1957; Херрнстайн-Смит 1968*.

[13] Ср. его знаменитое «морозы/(риф)мы розы».

[14] Ср. еще: «Разве ты знала о смерти больше // нежели мы? Лишь о боли. Боль же // учит не смерти, а жизни».

[15] 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».

[16] 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"».

[17] Ср. у Ахматовой: «И сердце рвется от любви на части» («Есть в близости...»); см. главу 1.

[18] Ср. также: «Вещь можно грохнуть, сжечь, // распотрошить, сломать. // Бросить. При этом вещь // не крикнет: "Ебёна мать"».

[19] 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 крюком или морем»; «И если резко // шагнуть с дебаркадера вбок, вовне // будешь долго падать, руки по швам; но не // воспоследует всплеска».

[20] 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.

[21] Ср. еще: страх перед смертным часом, пришиваемый сердцу, как «вырванное с мясом»; холод, трясущий сердце, «мне в грудь попав»; 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».

[22] 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...»

[23] Ср. также: «Одну ли, две ли // проживаешь жизни, смотря по вере»; «этих лучей за глаза б хватило // на вторую вселенную» (о римской жаре); «Пускай художник, паразит, // другой пейзаж изобразит»: описание языка индейцев майя как «не знавшего слова "или"».

[24] Очевидна цитата из пушкинского «Пророка».

[25] 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.

[26] Ср. в особенности: «Перемена империи связана с гулом слов, // с выделеньем слюны в результате речи, // с лобачевской суммой чужих углов, // с возрастанием исподволь шансов встречи // параллельных линий... // ...с затвердевающим под орех // мозгом... // ...С больной 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.

[27] 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 «больную 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 соотнести с мандельштамовским описанием Парижа: «И тесные дома — зубов молочных ряд // На деснах старческих — как близнецы стоят» («Язык булыжника мне голубя понятней...»).

[28] Ср. повторяющийся образ ног на плечах; «иди на», «жэ», «переспать» и «блядь» в «Сонетах»; «ебёна мать», «ох ты бля» и т. п.

[29] Ср. также: «и волны, которых нельзя сомкнуть, // в которых бы я предпочел тонуть» (то есть груди); «и слово сие писати // в tempi следует нам passati» (что звучит как '...нам нужно срочно помочиться').

[30] 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, ковбои, // переходящие невольно в США, // что позволяет перейти к торговле»; «ежась, число округляешь до "ох ты бля"».

[31] 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 полову // не отделил, и сейчас ее // употреблять — вранье» («Письмо генералу Z.»).

[32] Об этом жесте в «Астрах» в связи с инвариантами Мандельштама см. Жолковский А. К. «"Я пью за военные астры..." — поэтический автопортрет Мандельштама» — *Жолковский и Щеглов 1986*, с. 204—227; о мотиве произвольного жеста (у Олеши и Булгакова) см. также главу 8.

[33] 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...»).

[34] 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 приводившемся выше фрагменте с рифмой «жажды/дважды».

[35] Связующим звеном между этими двумя подтекстами, вовлекаемыми таким образом в квазидиалог друг с другом (о квазидиалоге 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. «плавились» 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 шелестила, // 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); «Пенье-кипенье 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 удушливой 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, припадя к устам, // Не припасть и к Психее, порхающей гостье уст... // ...С рокового двухолмия — в пропасть твоей груди!.. // ...В зощаную дощечку — не смуглого ль сердца воск?! // ...Ипполитову тайну устами прочтет твоя // Ненасытная Федра» (№ 252—253).

[36] Ср. у Мандельштама: «И Шуберт на воде, и Моцарт в птичьем гаме // ...Быть может, прежде губ // Уже родился шепот...» («Восьмистишия», 7).

[37] Ср. преодоление смерти шрифтом и даже рифму «кривд/шрифт» 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 слыхал рассказов Оссиана...»). Тема выживания поэзии, которой угрожает «река времен», восходит в русской поэзии к Державину.

[38] Характерно иконическое соответствие обрыва фразы смыслу описываемого действия — 'не-давания'.

[39] 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.

[40] Оборотной 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-м, 7-м, 12-м, 14-м, 16-м, 18-м, 19-м), а в остальных имеет место либо синтаксический перенос (в 1-м, 4-м, 6-м, 10-м, 17-м), либо рифменный перехлест того или иного рода (в 5-м, 8-м, 11-м, 20-м),

либо и то и другое вместе (во 2-м, 9-м, 13-м, 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), но зато особенно острым («не дрожь, но // задумчивость»).

[41] Ср. выше о ярком чувственном пятне в бунинской вариации.

[42] Ср. пастернаковский голос поэта, который «...властный, как полюдье, // Плавит все наперечет. // В горловой его полуде // Ложек олово течет // ...В миг, когда дыханьем сплава // 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.

[43] 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».

[44] В самый конец вынесено закрытое «-у-» в сочетании с двойным глухим исходом «-ст». Этот комплекс подготовлен двойным проведением его в финальной строке («коснУТЬСя», «бІОСТ»), заметностью «у» в остальном тексте («оружием», «задумчивость», «будучи», «хруст», не считая множества безударных «у») и присутствием «-ст» в 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 противопоставление узкого «у» широкому «а» («площадЯх», «прощАй») то же, что и в нашем сонете. Как узкую воспринимает Бродский и соответствующую букву: «и улица вдалеке сужается в букву "у"».

[45] Подобно мандельштамовскому (а еще раньше — флоберовскому) периоду, который «лишь на собственной тяге, // Зажмурившись, держится сам» («Восьмистишия», 6).

[46] 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.

[47] 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.

[48] В связи с темой страсти в пустоте ср. еще «Имяреку тебе... // ...от меня, анонима».

[49] Ср. также любовь Бродского к сравнению изображаемого с формой букв — «р», «у», «ж» и др.

[50] 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"».

[51] Легкость финального губного гласного оттенена напряженностью взрывных губных согласных в предыдущей строке («чтоБ ПломБы в Пасти Плавились...») 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...»).

[52] Образ полой дудки — один из повторяющихся у Бродского.

[53] См. Жолковский «'Превосходительный покой'...» — *Жолковский и Щеглов 1980*, с. 87—114.

[54] Вспомним, как Ахматова (кстати, один из менторов Бродского) при помощи пауз и переносов доводит пушкинскую анестезию страсти до максимума возможного в традиционных рамках (см. главу 1).

Глава 12

Влюбленно-бледные нарциссы

[1] Ср. «Отчаяние» Набокова, рассказчиком которого является графоман, 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 главу 3.

[2] Рассказ существует в ряде вариантов, один из которых вошел в «Голубую книгу» (раздел «Любовь») под названием «Мелкий случай из личной жизни».

[3] В частности, для Зощенко — автора комических «Речей о Пушкине» и стилизованной «Шестой повести Белкина».

[4] Об этом мифе см. *Якобсон 1987а*; см. также *Жолковский 1979а*.

[5] См. главу 10, примечание 17.

[6] 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.

[7] «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 главу 8.

[8] Возвращение уплывших в прошлое трамвая и соломенной шляпы, возможно, навеяно техникой зеркальной временно́й перспективы, открытой Дзигой Вертовым (см. главу 8, примечание 11); о зеркалах Олеши (а также Мандельштама) ср. главу 8.

[9] Об этом принципе его поэтики см. *Якобсон 1987б*.

[10] О сходной стратегии скрадывания/акцентирования в обращении Пастернака со 'зловещими' мотивами см. *Жолковский 1984б*, с. 130.

[11] 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» вглядеться в будущее и зримо связывает темы самопознания, времени и смерти.

Интересная параллель к уличным зеркалам Олеши 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 шкап».

[12] О нем см. *Смирнов 1983* (особенно с. 21—24); *Матич 1986а*; своего рода пародией на «Эдичку» является многое в «Палисандрии» Соколова (см. *Матич 1986б*).

[13] Рифмовка в стихотворении как бы возникает и снова пропадает.

[14] О его сознательной ориентации на Державина см. *Лимонов 1977*; о связях с XVIII в. — *Тайтуник 1984*.

[15] См. *Ломоносов 1958*, с. 566. Примеры тех и других разрешенных оборотов встречаются у Державина, в том числе в оде «Бог» (см. *Жолковский 1989б*).

[16] О пастернаковском обращении с реальным и грамматическим временем см. *Жолковский 1990*.

[17] Перекличка задана взятым из державинского стихотворения эпиграфом («Чего в мой дремлющий тогда не входит ум?..»), размером и установкой на бытовой реализм рисуемых картин.

[18] 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.

[19] Например, в глазах «будущего невежды», который укажет «на мой прославленный портрет // И молвит: то-то был поэт!» и «чья благосклонная рука // Потреплет лавры старика».

[20] Оно почерпнуто из письма к Державину его друга Евгения Болховитинова, на которое Державин и отвечает своим стихотворением.

[21] 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*).

ДРУГИЕ РАБОТЫ

О гении и злодействе

[1] См. *Синявский-Терц 1975а, б; Карабчиевский 1985; Фрейдин 1987.*

[2] Разграничение затруднено установкой Маяковского на поэтическую мифологизацию своей биографии.

[3] Ср., с одной стороны, неодухотворенную *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.*

[4] 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*). Развитием ходасевичевской модели можно считать и книгу Ю. Карабчиевского (*Карабчиевский 1985*).

[5] Еще одно исследование в духе якобсоновской модели (*Поморска 1985*) посвящено теме гигантомании и космической утопии «М», в частности, в их связи с богоборчеством Ницше и идеей Федорова о воскрешении предков.

[6] Ср. в недавней 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*).

[7] Несмотря на свою советскость (посмертно канонизированную), Маяковский остался «своим» и для свободомыслящей интеллигенции. Самоубийство акцентировало в нем мученика и оставило его непричастным к террору 30-х годов. И вообще он как бы завещан нам авангардом; в частности, классическая статья Якобсона (преданная в СССР анафеме) написана как о «своем» и к тому же магистральном явлении эпохи — с общей у критика с поэтом футуристической позиции.

[8] Полнота этого революционного арсенала напоминает эпизод выбора оружия из фильма «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.).

[9] Собственные имена — объекты десакрализации образовали бы еще один богатый каталог.

[10] Особенно — по сравнению с более ранними призывами сбросить его с парохода современности или *атаковать* наряду с другими *генералами классики*.

[11] Любовь «М» к чинам и приказам — особая тема; ср. ниже о его приверженности к коллективным действиям.

[12] 'Плевание', вероятно, один из факторов, определяющих (наряду с 'лошадиностью', 'трудолюбием', 'исключительностью') настойчивый интерес «М» к образу верблюда.

[13] В этих мазохистских сценах заметна также знакомая нам претензия на всеобщее внимание.

[14] 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 *достают из кармана из заднего // браунинги и маузера* и начинают палить по деревьям, «М» успокаивается — *знаю: революция еще не седа*.

[15] 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. примечание 4).

[16] 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 кого // Дзержинского*.

[17] Здесь «М» добровольно делает себя адресатом поучений, обычно обращаемых к другим; ср. аналогичную трансформацию садизм → мазохизм в п. 4.4.

[18] 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 явные 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.

[19] '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*).

Семиотика «Тамани»

[1] Чехов в разговоре с Буниным в Ялте, см. *Чехов 1974—1980*, Соч., т. 11, с. 384; *Бунин 1967*, т. 9, с. 185.

[2] Чехов в письме Я.П.Полонскому, 18 января 1888 г.; см. *Чехов 1974—1980*, Письма, т. 2, с. 177.

[3] Известно из: С. Щ., Из воспоминаний об А. П. Чехове. — Русская мысль, 1911, № 10, с. 46 (цит. по: *Лермонтов 1957*, т. 6, с. 664).

[4] Д. В. Григорович в письме к Чехову, 2 апреля 1886 г.; см. *Чехов 1974—1980*, Письма, т. 1, с. 429.

[5] «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.

[6] Набоков вообще считал Лермонтова «совершенно беспомощным в изображении женщин» (*Набоков 1958*, с. xviii).

[7] 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.

[8] См. *Мерсеро 1962*, с. 105—110. Образцом сильного перегиба в эту сторону является глава о «Тамани» в книге Е. Михайловой (*Михайлова 1957*, с. 71).

[9] См. *Мерсеро 1962*, с. 110—112 с существенной ссылкой на: К. Локс. Проза Лермонтова. — Литературная учеба, 1938, № 8, с. 12—14; лермонтовская техника дегероизации Печорина тщательно проанализирована Р. Писом (*Пис 1967*).

[10] См. об этом *Матич 1987*.

[11] Эти картинки ждали адекватного прочтения (*Гершензон 1919*) почти восемь десятков лет.

[12] Набоков отмечает абсолютное всеведение Печорина, опирающееся на непрерывное подслушивание и подсматривание (*Набоков 1958*, с. xi).

[13] См. *Мерсеро 1962*, с. 111; *Михайлова 1957*, с. 249—250.

[14] Как известно, это приключение могло иметь реальную автобиографическую подоплеку (*Лермонтов 1957*, т. 6, с. 663; *Мерсеро 1962*, с. 105, 168).

[15] 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. 247—275 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).

[16] 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»).

[17] Подслушивание, высмеянное Набоковым, не дает здесь того абсолютного знания, на котором держится интрига «Княжны Мери», а, напротив, работает на неполноту информации. Ср., кстати, отмеченную уже Белинским призрачность происходящего: «Несмотря на прозаическую действительность... содержания ["Тамани"], все в ней таинственно, лица — какие-то фантастические тени, мелькающие в вечернем сумраке, при свете зари или месяца» (*Белинский 1954*, т. 4, с. 226; *Лермонтов 1957*, т. 6, с. 663—664). Следует сказать, что эти пробе-

лы в информации, взятые в контексте повести в целом, способствуют не только и не столько романтическим ее эффектам (таинственности и т. п.), сколько их прозаическому подрыву (ограниченности героя-рассказчика, отказу от максимальной яркости изображения).

[18] Хотя «есть признаки того, что ... новелла была написана раньше "Бэлы" и без связи с "Журналом" Печорина» (*Лермонтов 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.

[19] В «Кроткой» пистолет *не стреляет* гораздо более театральным образом, не говоря о центральной роли, отведенной в рассказе самоубийству героини. В каком-то смысле «Кроткая» синтезирует мотивы целой группы магистральных сюжетов русской литературы: «Бедной Лизы» (социальное неравенство, самоубийство), «Бэлы» (пленная героиня), «Княжны Мери» (психологический поединок), «Выстрела» (болезненное самолюбие, счеты с прошлым); очевидны также гоголевские источники обстановки, сюжета и стиля. Осуществленный таким образом в «Кроткой» вариант слияния лишнего человека с маленьким в единую фигуру подпольного человека имел одним из своих ранних предвестий 'умаление' лишнего человека в «Тамани».

[20] См. *Чудаков 1972; Жолковский и Щеглов 1986*, с. 21—52, со ссылками на *Берковский 1969*.

[21] Тщательно выверенную игру в выстрел/не-выстрел представляет собой, в сущности, все повествование первой из «Повестей Белкина», начиная с раннего упоминания о втройне нереальном выстреле (гипотетическом, безопасном и к тому же скрыто интертекстуальном — à la Вильгельм Телль), под который каждый был бы готов подставить свою голову, и кончая кульминационным холостым сажанием пули в другую пулю и беглым полуупоминанием о смертельном попадании «под Скулянами» в эпилоге.

Экстатические мотивы Пастернака

[1] Ср.: «Он вне себя. Он внес с собой // Дворовый шум» (о Новом годе, вылечивающем тоску лирического субъекта; «Январь 1919 года»); «...скатывается // По кровле, за желоб и через» («Плачущий сад»).

[2] Ср.: «На побежденной мостовой // Устало тополя толпятся // ...От взятых только что препятствий // ...За полдень поскорей усесться // ...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 1975а*), не говоря о его трактовке пастернаковской тропики (*Якобсон 1987б*)?

[3] О теме 'великолепия' как одной из центральных у Пастернака см. *Нильссон 1978; Жолковский 1978, 1980*. Ниже общие утверждения о пастернаковских инвариантах, опирающиеся на эти работы, будут делаться без специальных отсылок.

[4] «Он приехал, и сразу же пошли репетиции "[Поэмы] Экстаза". Как бы мне хотелось теперь заменить это названье, отдающее тугою мыльною оберткой, каким-нибудь более подходящим!» («Охранная грамота», I, 3).

[5] 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 ливмя...»).

[6] Ср., в частности, мотив 'спуска до нуля' у Льва Толстого (о нем см. *Жолковский и Щеглов 1982*); важность личного, литературного и идейного имиджа Толстого для Пастернака известна. О славянофильско-русском, а также «феминистско-зеленом» аспекте Пастернака см. *Парамонов 1990*.

[7] Приведу важнейшие из соответствующих фрагментов.

«...Как весной девятьсот первого года в Зоологическом саду показывали отряд дагомейских амазонок. Как первое ощущенье женщины связалось у меня с ощущеньем обнаженного строя, сомкнутого страданья, тропического парада под барабан. Как раньше, чем надо, стал я невольником форм, потому что слишком рано увидал на них форму невольниц. Как летом девятьсот третьего года в Оболенском... тонула воспитанница знакомых, живших за Протвой. 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», глава «Скрябин», 3).

«"[В] ночное" воспринималось отцом... в характере скифского наследия. Особенно... когда он впервые увидел... кавалькаду 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 подготовлялся 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 вожаком, 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).

[8] Поздние воспоминания Б. Л. Пастернака содержат признание в автомифологизации (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 приемыш» («Люди и положения», глава «Скрябин», 3).

[9] Ср. также тонувшую девушку, которая жила «за Протвой», и ее дом, горевший «за рекой».

[10] См. примечание 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.

[11] Ср. единственное упоминание о валькириях у Пастернака: в стихотворении «Музыка», пронизанном триумфально-героическим — «вагнеровским» — восприятием искусства (см. ниже).

[12] Поэтические отражения этого отмечены у Флейшмана и Барнса.

[13] Ср. также неоконченную поэму «Зарево» (1943).

[14] См. примечание 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»).

[15] «Щебет женщин сносить словно бич» («Женщины в детстве»); «Навек ребенку в сердце вкован // Облитый мукой облик женщины // В руках поклонников Баркова» («Лейтенант Шмидт»).

[16] «Скрябин любил, разбежавшись, продолжать бег как бы силою инерции вприпрыжку, как скользит по воде пущенный рикошетом камень, точно немного 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... нападал на Толстого, проповедовал сверхчеловека... ницшеанство...» («Люди и положения», глава «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.

[17] Ср., кстати, полуреалистическую мотивировку чуда, прямо перекликающегося со скрябинской походкой, в «Дурных днях»: «И море, которым в тумане // Он к лодке, как посуху, шел».

[18] Эта связь отмечена Б. Гаспаровым (*Гаспаров Б. 1990*).

[19] «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 сознаньи и расцвете сил. // Не станет он искать побед. // Он ждет, чтоб высшее начало // Его все чаще побеждало, // Чтобы расти ему в ответ» («Созерцание» — «Люди и положения», глава «Девятисотые годы», 9). Очевидно сходство (в том числе метрическое) этого фрагмента с «Быть знаменитым некрасиво...»

[20] «Иаков... сказал: умилостивлю 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 в брод; // 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, 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 лицем к лицу, и сохранилась душа моя. // И взошло солнце... И хромал он на бедро свое. // Поэтому и доныне сыны Израилевы не едят жилы, котор[ой... боровшийся] коснулся... на составе бедра Иакова» (Бытие 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» (Бытие 33: 8—11).

О тематике и структуре этого эпизода см. *Фоккельман 1975*, глава 5.

[21] Ср., кстати, провиденциальную роль Евграфа в судьбе Юрия Живаго.

[22] А ранее (Бытие 25: 26; 27: 36) — на пятке: Иаков появляется на свет, уцепившись за пятку Исава, откуда и получает свое первое имя.

[23] 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».

[24] У Пастернака безымянность опущена, зато добавлена (по сравнению с рильковским 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).

[25] 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 — хромым богом, 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 1990а*, с. 3)!

[26] Особенно — для стихов о войне, в значительной степени дежурных идейно и инерционных поэтически.

[27] Этот мотив соседствует в пастернаковском мире с образами 'измельчения, крошения'; его глубинная связь с комплексом жертвы, в частности христианской (и, значит, 'пораженческого экстаза'), прояснена в формуле «топтать = распинать»: «Женщины в дешевом затрапезе // Так же ночью топчут

башмаки. // Их потом на кровельном железе // Так же распинают чердаки» («Объяснение»).

[28] «Словно в бурю смерч, над головою // Будет к небу рваться этот крест. // Брошусь на землю у ног распятья, // ...Слишком многим руки для объятья // Ты раскинешь по концам креста. // ....Но... // И столкнут в такую пустоту, // Что... // Я до воскресенья дорасту» («Магдалина», 2).

[29] 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.).

[30] «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 самоотождествления поэта с изображаемым артистом, и далее: «Или, опередивши мир // На поколения четыре, // По крышам городских квартир // Грозой гремел полет валькирий» («Музыка»).

[31] «Как конский глаз, с подушек, жаркий, искоса // Гляжу, страшась бессонницы огромной. // ...Как просят пить, как пламенны // Глаза капсюль и пузырьков лечебных!» («Мне в сумерки ты все — пансионеркою...», цикл «Болезнь»). Ср. замечания Парамонова о маскулинизирующем понимании Пастернака Цветаевой (*Парамонов 1990*).

[32] Ср. характерные обороты: «Я в ряд их не попал. // Но и не ради форса // С шеренгой прихлебал // В родню чужую втерся» («Счастлив, кто...»).

[33] Отметим, кстати, что программное 'приятие упряжи' в стихотворении «Мне хочется домой, в огромность...» (см. *Жолковский 1985а*) выражает «коллаборационистскую» тему через лошадиный код; во многих других случаях хомуты, наоборот, сбрасываются, повода рвутся и т. п.

[34] Ср. также строки из «Вакханалии»: «И своей балерине, // Перетянутой так, // Точно стан на пружине, // Он шнурует башмак...»; «Это ведь двойники, // ...Точно брат и сестра».

[35] «Она пламенела, как стог, в стороне // От неба и Бога, // Как отблеск поджога, // Как хутор в огне и пожар на гумне. // Она возвышалась горящей скирдой // Соломы и сена // Средь целой вселенной, // Встревоженной этою новой звездой» («Рождественская звезда»).

[36] Ср. в поздних стихах: «О боже, волнения слезы // Мешают мне видеть тебя, // ...Ты держишь меня, как изделье, // И прячешь, как перстень, в футляр» («В больнице»).

[37] «И этим гением поступка // Так поглощен другой, поэт, // Что тяжелеет, словно губка, // Любою из его примет. // Как в этой двухголосой фуге // Он сам ни бесконечно мал, // Он верит в знанье друг о друге // Предельно крайних двух начал» («Художник», конец полного варианта; *Пастернак 1990б*, т. 2, с. 273); налицо характерная фигура самоумаления поэта (осложненная здесь

еще и мотивом символической женственности) по сравнению с величием его 'божественного' партнера.

[38] 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 Мандельштама.

[39] «О беззаконьях, о грехах. // Бегах, погонях, // Нечаянностях впопыхах, // Локтях, ладонях. // Я вывел бы ее закон, // Ее начало, // И повторял ее имен // Инициалы» («Во всем мне хочется дойти...», 1956).

[40] Комментаторы Пастернака по-разному отреагировали на его мифологическую новинку: согласно Л. А. Озерову, Актей 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 [1955]*.

[41] 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 примечании 46), вся эпоха рубежа веков была сознательно ориентирована на классику, и семья Пастернаков никак не была исключением.

[42] О вуаеристских мотивах у Пастернака см. *Матич 1990; Жолковский 1984б*.

[43] В одном из мифов в оленьем облике гибнет Орфей — одновременно царь и поэт (!).

[44] Кстати, об Артемиде и Аполлоне говорилось, что Латона родила Зевсу женоподобного мужчину и мужеподобную женщину.

[45] Так, ланью Артемида 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 Артемида 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).

[46] «Вот стоит на сцене изваяние Артемиды-охотницы... Изваяние... начинает оживать — в движениях... Айседоры Дункан! Артистка... разворачивает... целый *рассказ об охоте*. Вот Артемида 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 Артемида бросает свое тяжелое копье с нечеловеческой силой; ...мы даже слышим свист летящего копья, воображаемого нами, — оно летит за убегающим оленем... По внезапной и бурной Артемидиной радости, выраженной фигурой

Дункан, мы понимаем, почти что видим, что олень загнан, что копье поразило его; она, Артемида, кружится в танце, скачет, топает ногами... Ее движения экстатично 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 Артемида... 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 фризов храма Бескрылой Победы — самой Ники; 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).

[47] 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.

[48] Интересная дополнительная параллель состоит в том, что Эриманф, на которого был наслан этот вепрь, также подвергся ослеплению за созерцание купающейся богини (правда, в этом случае Афродиты).

[49] 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 передоверять свои функции мужчине-жрецу, но он должен был при этом облачаться в ее одежду (*Грейвз 1983*, т. 2, с. 167).

[50] Растерзанию или принесению в жертву Артемиде/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.

[51] О перестановках см. *Якобсон 1987б*, 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».

[52] 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...»).

53 «В "Разрыве"... Пастернак сближается 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 «рисуется страшная победа грубой мужской силы над женской... неискушенностью», пишет Е. Пастернак (*Пастернак Е. 1989*, с. 343).

54 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 во льва и львицу были превращены Аталанта и Меланион, чем был «аннулирован» их брак (считалось, что львицы могут сочетаться только с леопардами).

55 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.

56 Ср. сказанное выше об 'измельчении', 'попирании' и т. п. у Пастернака; см. также *Жолковский 1984б*.

57 «"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.)» (*Praz 1970*, с. 246—247).

58 Соотнесение Ольги Бухтеевой с мифологемой 'амазонок' намечено у Б. Парамонова (*Парамонов 1991*).

59 «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 гривою бросаться, // И обожанья бурное русло // Измученную всадницу матраца // Уже по стрежню выпрямив несло. // По-прежнему ее, как и в начале, // Уже почти остывшую, как труп // Движенья губ каких-то восхищали, // К стыду прегорько прикушенных губ» (глава 2,

фрагмент между строфами 42 и 43, не вошедший в основной 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 шелковою 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 (!) (глава 28, подглавка «Амазонка»; подсказано Львом Лосевым).

[60] Не исключена параллель со Стенькой Разиным из народной песни, выплывающим «на стрежень» и бросающим прекрасную персиянку «в набежавшую волну», демонстрируя сначала эротическое овладение женщиной, а затем мужественное (военно-гомосексуальное) пренебрежение к ней.

[61] «С полу, звездами облитого, // К месяцу, вдоль по ограде, // Тянется волос ракитовый, // 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, скользящий, растущий, // Встал среди сада рогатого // 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 лепное: // В звездную стужу, как сноп, оно // Белой плескало копною. // До снегу гнулся. Подхватывал // С полу, всей мукой извилин, // Звезды и ночь. У сохатого // Хаос веков был не спилен».

[62] В «Болезни», как мы помним, фигурируют «конский глаз» (см. выше), бессонница и попытка заменить любимую бромом.

[63] 'Дым/вздымание' — парономастический комплекс, повторяющийся у Пастернака, ср., например, серию горных зарисовок в «Волнах»: «Горшком отравленного блюда // Внутри дымился Дагестан. // Он к нам катил свои вершины // ...Предупрежденьем 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 примечании 59.

[64] «В дни съезда шесть женщин топтали луга. // Лениво паслись облака в отдаленьи. // Смеркалось, и сумерек хитрый маневр // Сводил с полутьмою зажженный репейник, // С землею — 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»).

вставали и ели из рук // Подруг, по приходе домой, тем не мене // От жуликов дверь запиравших на крюк» («Лето»).

[65] Ср. арфу, введенную Пастернаком в его перевод «Созерцания» Рильке.

[66] Ср. «крик», который «...женщиною оскорбленной, // Быть может, издан был вдали», в то время как «Большой канал с косой ухмылкой // Оглядывался, как беглец» («Венеция»); и «В конце ж, как женщина, отпрянув, // И еле сдерживая прыть // Впотьмах приставших горлопанов, // Распятьем фортепьян застыть...» («Опять Шопен не ищет выгод...») (см. *Жолковский 1984б*, с. 123).

[67] «Пронизан солнцем лес насквозь. // Лучи стоят столбами пыли. // Отсюда, уверяют, лось // Выходит на дорог развилье. // В лесу молчанье, тишина, // Как будто жизнь в глухой лощине // Не солнцем заворожена, // А по совсем другой причине. // Действительно, невдалеке // Средь заросли стоит лосиха. // Пред ней деревья в столбняке. // Вот отчего в лесу так тихо. // Лосиха ест лесной подсед, // Хрустя обгладывает молодь. // Задевши за ее хребет, // Болтается на ветке желудь. // Иван-да-марья, зверобой, // Ромашка, иван-чай, татарник, // Опутанные ворожбой, // Глазеют, обступив кустарник...» («Тишина»).

Мифологическую параллель между этим стихотворением и «С полу, звездами облитого...» проводит В. Баевский (*Баевский 1980*, с. 126).

[68] 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 преображаться 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).

[69] См. *Жолковский 1984б*, с. 129 о вытеснении зловещих мотивов в мир растений и метафор.

[70] 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).

[71] См. *Баевский 1980; Барнс 1990б; Гаспаров Б. 1990; Магомедова 1990; Мазинг-Делич 1990; Матич 1990; О'Коннор 1990; Парамонов 1990, 1991; Раевская-Хьюз 1989; Рогачевский 1990; Флейшман 1977;* см. также *Жолковский 1984б.*

Поэтика Эйзенштейна

[1] 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 году.

[2] 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 и Жолковский 1987*); о моем теперешнем взгляде на структурализм и генеративизм см. *Жолковский 1991.*

[3] При этом competence противопоставлялось performance, то есть тем процедурам, с помощью которых создатель (получатель) реально порождает (воспринимает) текст.

[4] 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».

[5] 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!» — «Кривляние! — ...сердится Х-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.

[6] О сходствах и расхождениях Эйзенштейна с Бахтиным см. *Иванов 1976*, с. 126, 209.

[7] Об 'отказе' как приеме выразительности см. *Щеглов и Жолковский 1987*, с. 123—144 et passim.

[8] Насилие, война и оружие были постоянными метафорами искусства для Бабеля, Маяковского и других авангардистов; об эстетике насилия у Маяковского см. в наст. изд., с. 247—275.

[9] 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 промежутке (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 стилистиками (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.

[10] 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—1970*, т. 5, с. 310). Ср. также замечание К. Томпсон о «тотальном» (а следовательно, потенциально тоталитарном) экспрессионистском монтаже, проецирующем героя (Ивана) на все его окружение (*Томпсон К. 1981*, с. 175—178).

[11] В. Иванов отмечает, что взгляд Юнга на архетипы был отличен: их тематический потенциал представлялся ему нейтральным, а применение — поливалентным (*Иванов 1976*, с. 72).

[12] Эйзенштейна занимала также идея «десексуализации» реконструируемых им архетипов (*Иванов 1976*, с. 97 след.).

[13] См. *Иванов 1976*, с. 181, со ссылкой на Шкловского.

[14] Двусмысленность такого рода восходит в русской традиции по крайней мере к Гоголю; см. примечание 29 к главе 7 «Блуждающих снов» в наст. изд.

[15] 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 важнейшие семы характера Ивана и всего сюжета ('вера/недоверие', 'дружба/одиночество' и т. п.) служат всего лишь «задержками» (с. 73, 78 след.) по отношению к «основному тематическому ходу фильма», а не полноправными мотивами, взывающими о переформулировке темы.

[16] См. *Иванов 1976*, с. 104—105; Иванов отмечает также выявленные Бахтиным карнавальные аспекты опричнины (с. 115).

[17] 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).

[18] 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).

[19] См. *Иванов 1976*, с. 95, 107; ср. также *Томпсон К. 1981*, с. 188 о мотиве Ионы и кита во фресках, образующих фон финала фильма.

[20] См. *Иванов 1976*, с. 93 след. о пучке мотивов 'материнское лоно, Минотавр, Иона во чреве кита, детективные сюжеты Э. По' и его возможных связях с детскими травмами Эйзенштейна.

[21] Об этих фиксациях Эйзенштейна см. *Иванов 1976*, 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.

[22] 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 след. Кстати, как карнавальный двойник Ивана, Владимир связан также с глубоко личной и болезненной для Эйзенштейна темой 'ненависти к матери': в лице Владимира 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*, 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*.

[23] 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» — Туссэн Лувертюр, Вотан и другие герои его работ и замыслов.

[24] Мэри Ситон отмечает, что «в течение пяти лет Эйзенштейн проецировал свою внутреннюю борьбу на Ивана... субъективно проводя параллель между ним и собой» (*Ситон 1960*, 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*, 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*, 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 беззащитным. Ср. признание самого Эйзенштейна: «Казанский победитель тотчас же после максимального взлета славы... низвергается к золотым подолам парчовых боярских шуб, в слезах умоляя каменную когорту бояр... В... собственной моей истории нередко шел и я сам на эти подвиги самоуничижения... 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—1970*, т. 1, с. 500—501).

[25] Кстати, убийство Кирова — поразительный аналог, если не прототип, убийства Владимира.

[26] Вспомним заглавную тему «Театрального романа» Булгакова, а также театрализованных демонов из «Мастера и Маргариты», под водительством самого Сатаны производящих карнавальное опустошение в Москве 30-х годов. 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 вуаера, но никак не актера и тем более режиссера (*Матич 1990*).

[27] Жалобы актеров на то, что режиссер манипулирует ими как марионетками (ср. примечание 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.

[28] «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—1970*, т. 1, с. 235—236).

[29] Ср. роль, которую в семейной жизни Пушкина и в разработке мотива 'статуи' в его творчестве играла скульптура Екатерины II, принадлежавшая Гончаровым (*Якобсон 1987а*).

[30] «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—1970*, т. 1, с. 250).

[31] Теме 'власти' посвящен также анализ Эйзенштейном серовского портрета Ермоловой (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, общественного строя и — какое-то время — личности Сталина; ср. также его соображения о 'силе' как главной теме «Фауста» (*Пастернак 1990а*, с. 340—341).

[32] См. *Агапов 1974*; созданный там портрет Эйзенштейна отчасти напоминает Воланда и, возможно, был создан под ретроспективным влиянием Булгакова (ср. примечание 26).

[33] 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.

[34] Аналогичному пересмотру подлежит, по-видимому, и модель 'Тема — Текст'.

[35] «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 разноголосицу... 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).

Агапов 1974 — Б. Агапов. Резидент дьявола. — Эйзенштейн в воспоминаниях современников. Под ред. Р. Н. Юренева. М., Искусство, 1974, с. 388—397.

Айзенберг 1986 — Charles Isenberg. Substantial Proofs of Being: Osip Mandelstam's Literary Prose. Columbus, Slavica, 1986.

Альфонсов 1990 — В. Альфонсов. Поэзия Бориса Пастернака. Л., Советский писатель, 1990.

Анненков 1983 — П. В. Анненков. Литературные воспоминания. Под ред. и с коммент. Ю. В. Манна. М., Художественная литература, 1983.

Аполлодор 1989 — Apollodorus. The Library, 2 vls. Transl. by Sir J. G. Frazer. Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1989.

Баевский 1980 — В. С. Баевский. Миф в поэтическом сознании и лирике Пастернака (Опыт прочтения). — Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1980, № 39 (2), с. 116—127.

Байбурин и Левинтон 1972 — А. Байбурин и Г. Левинтон. Тезисы к проблеме «волшебная сказка и свадьба». — Quinquagenario: Сборник статей молодых филологов к пятидесятилетию проф. Ю. М. Лотмана. Тарту, Изд-во ТГУ, 1972, с. 67—85.

Баран 1985 — Henryk Baran. 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] — Yon Barna. Eisenstein. Bloomington, Indiana University Press, 1973.

Барнс 1990а — Christopher Barnes. Boris Pasternak: A Literary Biography, v. 1 (1890—1928). Cambridge University Press, 1990.

Барнс 1990б — Кристофер Барнс. Пастернак и Мария Стюарт. Доклад на международном пастернаковском симпозиуме в Стенфорде, октябрь 1990 г.

Барт 1957 — Roland Barthes. Mythologies. Paris, Seuil, 1957.

Барт 1964 — Roland Barthes. Rhétorique de l'image. — Communications. 1964, № 4, p. 40—51.

Барт 1974 — Roland Barthes. S/Z: An Essay. New York, Hill and Wang, 1974.

Бахтин 1963 — М. М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. М., Искусство, 1963.

Бегак, Кравцов и Морозов 1980 [1930] — Б. Бегак, Н. Кравцов и А. Морозов. Русская литературная пародия. Ann Arbor, Ardis, 1980 (репринт).

Бейбел-Браун 1978 — Nathalie Babel Brown. Hugo and Dostoevsky. Ann Arbor, Ardis, 1978.

Белинков 1976 — Аркадий Белинков. Сдача и гибель советского интеллигента: Юрий Олеша. Мадрид, 1976.

Белинский 1954 — В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений в 18 томах, т. 4. М., Изд-во АН СССР, 1954.

Белозерская-Булгакова 1979 — Л. Е. Белозерская-Булгакова. О, мед воспоминаний. Ann Arbor, Ardis, 1979.

Белый 1934 — Андрей Белый. Мастерство Гоголя: Исследование. М., ГИХЛ, 1934.

Берковский 1930 — Н. Берковский. О прозе Мандельштама. — Н. Берковский. Текущая литература. М., Федерация, 1930, с. 155—181.

Берковский 1969 — Н. Я. Берковский. Чехов: от рассказов и повестей к драматургии. — Н. Я. Берковский. Литература и театр. М., Искусство, 1969, с. 48—184.

Блум 1975 — Harold Bloom. A Map of Misreading. Oxford University Press, 1975.

Блюм 1970 — А. Блюм. «Грамматика любви». — Наука и жизнь. 1970, № 9, с. 60—63.

Богоявленская 1981 — Marianna Bogojavlensky. On the Development of Gogol's Religious Thought: A Dissertation (на русск. яз.). Ann Arbor, University Microfilms International, 1981.

Божур 1970 — Elizabeth K. Beaujour. The Invisible Land: A Study in the Artistic Imagination of Iurii Olesha. New York, Columbia University Press, 1970.

Бочаров 1974 — С. Г. Бочаров. Поэтика Пушкина: Очерки. М., Наука, 1974.

Бочаров 1985 — С. Г. Бочаров. Переход от Гоголя к Достоевскому. — С. Г. Бочаров. О художественных мирах. М., Советская Россия, 1985, с. 161—209.

Браун К. 1965 — Clarence Brown. The Prose of Mandelstam. — The Prose of Osip Mandelstam. Transl. by Clarence Brown. Princeton University Press, 1965, p. 3—65.

Браун Э. 1973 — Edward J. Brown. Mayakovsky: A Poet in the Revolution. Princeton University Press, 1973.

Бунин 1967 — И. А. Бунин. Собрание сочинений в 9 томах, т. 9. М., Художественная литература, 1967.

Бэррэтт 1981 — Andrew Barratt. Yurii Olesha's «Envy». University of Birmingham, 1981 (Birmingham Slavonic Monographs, 12).

Вересаев 1933 — В. В. Вересаев. Гоголь в жизни. М.—Л., Academia, 1933.

Вестстейн 1986 — Willem Weststeijn. 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 Willem Weststeijn. Amsterdam, Rodopi, 1986, p. 217—242.

Викери 1972 — Walter Vickery. «Ja vas ljubil...»: A Literary Source. — International Journal of Slavic Linguistics and Poetics. 1972, № 15, p. 160—167.

Виноградов 1976 — В. В. Виноградов. Поэтика русской литературы: Избранные труды. М., Наука, 1976.

Вольпе 1991 [1941] — Ц. С. Вольпе. Книга о Зощенко. — Ц. С. Вольпе. Искусство непохожести. М., Советский писатель, 1991, с. 141—316.

Врун 1986 — Ronald Vroon. Metabiosis, Mirror Images and Imaginary Numbers: Velimir Chlebnikov and his Doubles. — Velimir Chlebnikov: Myth and Reality: 1885—1985. Ed. by Willem Weststeijn. Amsterdam, Rodopi, 1986, p. 243—290.

Вудвард 1980 — J. B. Woodward. Ivan Bunin: A Study of His Fiction. Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1980.

Выготский 1965 [1925] — Л. С. Выготский. Психология искусства. М., Искусство, 1965.

Гаррард 1982 — John Garrard. Mikhail Lermontov. Boston, Twayne, 1982.

Гаспаров Б. 1990 — Б. М. Гаспаров. Об одном ритмико-музыкальном мотиве в прозе Пастернака (История одной триоли). Доклад на международном пастернаковском симпозиуме в Оксфорде, июль 1990 г.

Гаспаров М. 1979 — М. Л. Гаспаров. М. М. Бахтин в русской культуре XX в. — Вторичные моделирующие системы. Тарту, Изд-во ТГУ, 1979, с. 11—14.

Гаспаров М. 1984 — М. Л. Гаспаров. Очерк истории русского стиха: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. М., Наука, 1984.

Гастафсон 1986 — Richard Gustafson. Leo Tolstoy: Resident and Stranger: A Study in Fiction and Theology. Princeton University Press, 1986.

Гершензон 1919 — М. О. Гершензон. «Станционный смотритель». — М. О. Гершензон. Мудрость Пушкина. М., Книгоиздательство писателей, 1919, с. 122—127.

Гершензон 1926 — М. О. Гершензон. Сны Пушкина. — М. О. Гершензон. Статьи о Пушкине. М., ГАХН, 1926, с. 96—110.

Гинзбург 1989 — Л. Я. Гинзбург. Человек за письменным столом. Л., Советский писатель, 1989.

Гиппиус 1924 — В. В. Гиппиус. Гоголь. Л., Мысль, 1924.

Гоголь в воспоминаниях 1952 — Гоголь в воспоминаниях современников. М., Гослитиздат, 1952.

Грейвз 1983 [1955] — Robert Graves. The Greek Myths, 2 vls. Harmondsworth, Penguin, 1983.

Григорьев 1983 — В. П. Григорьев. Грамматика идиостиля. М., Наука, 1983.

Гройс 1987 — Борис Гройс. Сталинизм как эстетический феномен. — Синтаксис. 1987, № 17, с. 98—110.

Гройс 1988 — Boris Groys. Gesamtkunstwerk Stalin: Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion. München, Carl Hanser Verlag, 1988.

Гройс 1989 — Борис Гройс. Между Дионисом и Сталиным. — Синтаксис. 1989, № 25, с. 92—97.

Данэм 1976 — Vera Dunham. In Stalin's Time: Middle-Class Values in Soviet Fiction. Cambridge University Press, 1976.

Дебрецени 1966 — Paul Debreczeny. Nikolay Gogol and His Contemporary Critics. — Transactions of the American Philosophical Society (Philadelphia), vol. 56. 1966, № 3, p. 5—68.

Дебрецени 1985 — Paul Debreczeny. Pushkin and Gogol: A Reassessment. Доклад на IV пушкинском симпозиуме в Нью-Йоркском Университете, ноябрь 1985.

Дёринг-Смирнова 1989 — Johanna Renate Döring-Smirnov. Tropen unter Tropen (Politische Allusion am Beispiel von Gedichten N. Zabolockijs). — Wiener Slawistischer Almanach. 1989, Bd. 22, S. 7—21.

Джонсон ред. 1987 — Canadian-American Slavic Studies. [1987], 21 (Nos. 3-4) [специальный выпуск, посвященный Саше Соколову]. Ed. by D. Barton Johnson.

Дуганов 1976 — Р. В. Дуганов. Проблема эпического в эстетике и поэтике Хлебникова. — Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1976, № 5, с. 426—439.

Елизаренкова и Сыркин 1964 — Т. Я. Елизаренкова и А. Я. Сыркин. К анализу индийского свадебного гимна (Ригведа, X, 85). — Программа и тезисы докладов в летней школе по вторичным моделирующим системам 19—24 августа 1964. Тарту, Изд-во ТГУ, 1964, с. 69—77.

Жданов 1978 [1946] — Доклад т. Жданова о журналах «Звезда» и «Ленинград». Bilingual edition. Royal Oak (Mich.), Strathcona, 1978.

Жданов 1971 — В. Жданов. Последние книги Л. Н. Толстого: Замыслы и свершения. М., Книга, 1971.

Женетт 1966 — Gérard Genette. Complexe de Narcisse. — G. Genette. Figures. I. Paris, Seuil, 1966, p. 21—28.

Женетт 1970 — Gérard Genette. Time and Narrative in «A la recherche du temps perdu». — Aspects of Narrative. Ed. by J.Hillis Miller. New York, Columbia University Press, 1970, p. 93—118.

Жирар 1965 — René Girard. Triangular Desire. — R. Girard. Deceit, Desire and the Novel. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1965, p. 1—52.

Жирар 1972 — René Girard. La violence et le sacré. Paris, Bernard Grasset, 1972.

Жолковский 1970 [1962] — А. К. Жолковский. 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 1976 — А. К. Жолковский. 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 — А. К. Жолковский. Разбор стихотворения Пушкина «Я вас любил...» — Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1977, № 36 (3), с. 252—263.

Жолковский 1978 — А. К. Жолковский. Место окна в поэтическом мире Пастернака. — Russian Literature. 1978, № 6 (1), p. 1—38.

Жолковский 1979а — А. К. Жолковский. 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 — А. К. Жолковский. Инварианты Пушкина. — Труды по знаковым системам. 1979, вып. 11. Тарту, Изд-во ТГУ, с. 3—25.

Жолковский 1979в — А. К. Жолковский. О подготовке рифмы: ПРЕДВЕСТИЯ и ОТКАЗЫ в рифмовке. — Wiener Slawistischer Almanach. 1979, Bd. 4, S. 125—151.

Жолковский 1979г — А. К. Жолковский. Инварианты и структура текста: «Я вас любил...» Пушкина. — Russian Literature. 1979, № 7, p. 1—25.

Жолковский 1980 — А. К. Жолковский. Инварианты и структура поэтического текста: Пастернак — *Жолковский и Щеглов 1980*, с. 205—244.

Жолковский 1984а — Alexander Zholkovsky. Themes and Texts: Toward a Poetics of Expressiveness. Ithaca, Cornell University Press, 1984.

Жолковский 1984б — Alexander Zholkovsky. The Sinister in the Poetic World of Pasternak. — International Journal of Slavic Linguistics and Poetics. 1984, № 29, p. 109—131.

Жолковский 1985а — А. К. Жолковский. Механизмы второго рождения. — Синтаксис. 1985, № 14, с. 77—97 (перепечатано: Литературное обозрение. 1990, № 2, с. 35—41).

Жолковский 1985б — Alexander Zholkovsky. Is Zapisok po Poezii Grammatiki: On Pasternak's Figurative Voices. — Russian Linguistics. 1985, № 9, p. 375—386.

Жолковский 1985в — Alexander Zholkovsky. On the Intertextual Progeny of «Ja vas ljubil...» — Доклад на IV пушкинском симпозиуме в Нью-Йоркском Университете, ноябрь 1985.

Жолковский 1987 — А. К. Жолковский. Поэту настоящему спасибо. — Страна и мир. 1987, № 4 [40], с. 133—139.

Жолковский 1988а — А. К. Жолковский. «Аристокастратка». — Синтаксис. 1988, № 23, с. 69—81 (перепечатано: А. К. Жолковский. НРЗБ. Рассказы. М., Весы, 1991, с. 40—50).

Жолковский 1988б — Alexander Zholkovsky. Intertextuality, Its Content and Discontents. — Slavic Review. 1988, № 47 (4), p. 724—729.

Жолковский 1989а — А. К. Жолковский. «Фро»: пять прочтений. — Вопросы литературы. 1989, № 12, с. 23—48.

Жолковский 1989б — Alexander Zholkovsky. The Beauty Mark and the 'I's of the Beholder. — Russian Literature and Psychoanalysis. Ed. by D. Rancour-Laferrière. Amsterdam, John Benjamins, 1989, p. 329—352.

Жолковский 1990 — Alexander Zholkovsky. *Bessmertie Na Vremia*: Pasternak's Poetry of Time and Tense. — Доклад на международном пастернаковском симпозиуме в Оксфорде, июль 1990.

Жолковский 1991 — А. К. Жолковский. Ж/Z: Заметки бывшего пред-постструктуралиста. — Литературное обозрение. 1991, № 10, с. 31—35.

Жолковский 1992 — А. К. Жолковский. 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 1993 — Alexander Zholkovsky. 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). Moscow: Nauka. Oriental Literature Publishers, 1993, p. 390—399.

Жолковский и Щеглов 1975 — А. К. Жолковский и Ю. К. Щеглов. К понятиям тема и поэтический мир. — Труды по знаковым системам. 1975, вып. 7, с. 143—167.

Жолковский и Щеглов 1980 — А. К. Жолковский и Ю. К. Щеглов. Поэтика выразительности. Вена, 1980 (Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 2).

Жолковский и Щеглов 1982 — А. К. Жолковский и Ю. К. Щеглов. Ex ungue leonem: инварианты Толстого и структура его детских рассказов. — Russian Literature, 1982, № 11, p. 19—47.

Жолковский и Щеглов 1986 — А. К. Жолковский и Ю. К. Щеглов. Мир автора и структура текста: Статьи о русской литературе. Tenafly, NJ, Эрмитаж, 1986.

Зиолковски 1983 — Theodore Ziolkowski. Talking Dogs: The Caninization of Literature. — Th. Ziolkowski. Varieties of Thematic Meaning. Princeton University Press, 1983, p. 86—122.

Зонин 1930 — А. И. Зонин. Натуральный человек в творчестве Л. Н. Толстого. — А. И. Зонин. Образы и действительность. М., Московский рабочий, 1930, с. 94—135.

Зощенко 1928 — Михаил Зощенко. О себе, о критиках и о своей работе. — Михаил Зощенко: Статьи и материалы. Л., Academia, 1928, с. 7—11.

Зощенко в воспоминаниях 1981 — Михаил Зощенко в воспоминаниях современников. М., Советский писатель, 1981.

Иванов 1973 — Вяч. Вс. Иванов. Категория 'видимого' — 'невидимого' в текстах архаических культур. — Сборник статей по вторичным моделирующим системам. Тарту, Изд-во ТГУ, 1973, с. 34—38.

Иванов 1976 — Вяч. Вс. Иванов. Очерки по истории семиотики в СССР. М., Наука, 1976.

Иванов 1978 — Вяч. Вс. Иванов. Чет и нечет: Асимметрия мозга и знаковых систем. М., Советское радио, 1978.

Иванов и Топоров 1974 — Вяч. Вс. Иванов и В. Н. Топоров. Проблема функций кузнеца в свете семиотической типологии культур. — Материалы всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам, I (5). Тарту, Изд-во ТГУ, 1974, с. 87—90.

Ингдаль 1984 — Kazimiera Ingdahl. The Artist and the Creative Act: A Study of Jurij Olesha's Novel «Zavist'». Stockholm, Almqvist & Wicksell, 1984.

Каганская 1984 — М. Каганская. Шутовской хоровод. — Синтаксис. 1984, № 12, с. 139—190.

Каганская и Бар-Селла 1984 — М. Каганская и З. Бар-Селла. Мастер Гамбс и Маргарита. Тель-Авив, Милев, 1984.

Карабчиевский 1985 — Юрий Карабчиевский. Воскресение Маяковского. Мюнхен, Страна и мир, 1985.

Карден 1984 — Patricia Carden. Limonov's Coming Out. — The Third Wave: Russian Literature in Emigration. Ed. by Olga Matich with M. H. Heim. Ann Arbor, Ardis, p. 221—229.

Карлинский 1976 — Simon Karlinsky. The Sexual Labyrinth of Nikolai Gogol. Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1976.

Керн 1974 — Gary Kern. After the Afterword: The Genesis, Art and Theory of «Before Sunrise». — Mikhail Zoshchenko. Before Sunrise. Transl. by Gary Kern. Ann Arbor, Ardis, 1974, p. 345—366.

Киндер 1986 — Marsha Kinder. The Image of Patriarchal Power in «Young Mr. Lincoln» (1939) and «Ivan the Terrible, Part I» (1945). — Film Quarterly. 1986, № 39 (2: Winter 1985—1986), p. 29—42.

Кларк 1981 — Katerina Clark. The Soviet Novel: History and Ritual. The University of Chicago Press, 1981.

Козлов 1968 — Л. К. Козлов. К истории одной идеи. — Искусство кино. 1968, № 1, с. 68—87.

Козлов 1987 [1970] — Leonid Kozlov. A Hypothetical Dedication. — Eisenstein Revisited. A Collection of Essays. Ed. by Lars Kleberg and Hakan Lovgren. Stockholm, Almqvist & Wicksell International, 1987, p. 65—92.

Конноли 1982 — J. W. Connolly. Ivan Bunin. Boston, Twayne Publishers, 1982.

Короленко 1978 — В. Г. Короленко. Великий пилигрим. — Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников, т. 2. Сост. Н. М. Фортунатова. М., Художественная литература, 1978, с. 239—249.

Кохут 1978 — Heinz Kohut. Thoughts on Narcissism and Narcissistic Rage. — H. Kohut. The Search for the Self, v. 2. New York, International Universities Press, 1978, p. 615—659.

Крепс 1984 — Михаил Крепс. О поэзии Иосифа Бродского. Ann Arbor, Ardis, 1984.

Курдюмов 1983 — А. А. Курдюмов. В краю непуганых идиотов: Книга об Ильфе и Петрове. Paris, La Press Libre, 1983.

Кучеровский 1980 — Н. М. Кучеровский. И. Бунин и его проза (1887—1917). Тула, Приокское книжное изд-во, 1980.

Кэтц 1984 — Michael R. Katz. Dreams and Unconscious in Nineteenth-Century Russian Fiction. Hanover, NH, University Press of New England, 1984.

Левин 1978 — Ю. И. Левин. Заметки о поэзии О. Мандельштама 30-х годов. I. — Slavica Hierosolymitana. 1978, № 3, p. 110—173.

Левинтон 1970а — Г. А. Левинтон. Некоторые общие вопросы изучения свадебного обряда. — Тезисы докладов летней школы по вторичным моделирующим системам, 4. Тарту, Изд-во ТГУ, 1970, с. 27—30.

Левинтон 1970б — Г. А. Левинтон. Свадебный обряд в сопоставлении с другими. — Тезисы докладов летней школы по вторичным моделирующим системам, 4. Тарту, Изд-во ТГУ, 1970, с. 30—35.

Левинтон 1975а — Г. А. Левинтон. Замечания к проблеме 'литература и фольклор'. — Труды по знаковым системам. 1975, вып. 7, с. 76—87.

Левинтон 1975б — Г. А. Левинтон. К проблеме изучения повествовательного фольклора. — Типологические исследования по фольклору: Сборник статей памяти В. Я. Проппа (1895—1970). Под ред. Е. М. Мелетинского и С. Ю. Неклюдова. М., Наука, 1975, с. 303—319.

Ленин 1969 — В. И. Ленин. О Толстом. Сост. С. М. Брейтбург. М., Художественная литература, 1969.

Лермонтов 1957 — М. Ю. Лермонтов. Сочинения в 6 томах, т. 6. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1957.

Лённквист 1986 — Barbara Lönnqvist. Chlebnikov's Double Speech. — Velimir Chlebnikov: Myth and Reality: 1885—1985. Amsterdam, Rodopi, 1986, p. 291—315.

Ливингстон 1978 — Angela Livingstone. Pasternak's Last Poetry. — Pasternak: A Collection of Critical Essays. Ed. by Victor Erlich. Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1978, p. 166—175.

Лимонов 1977 — Эдуард Лимонов. Группа «Конкрет». — Аполлон-77. Paris, Les Arts Graphiques, 1977, p. 43—46.

Лимонов 1985 — Эдуард Лимонов. [Предисловие к стихам И. Бокштейна.] — Мулета-Б. Под ред. Толстого. Paris, Vivrisme, 1985, с. 156—157.

Лифшиц 1934 — М. Лифшиц. О культуре и ее пороках. — Литературный критик. 1934, № 11, с. 39—55.

Ломоносов 1958 — М. Ломоносов. Полное собрание сочинений, т. 7. М., Изд-во АН СССР, 1958.

Лосев 1984 — Lev Loseff. On the Beneficence of Censorship: Aesopian Language in Modern Russian Literature. München, Otto Sagner, 1984.

Лотман 1969 — Ю. М. Лотман. Стихотворения раннего Пастернака и некоторые вопросы структурного изучения текста. — Труды по знаковым системам. 1969, вып. 4, с. 206—238.

Лотман 1971 — Ю. М. Лотман. Поэзия 1790 — 1810-х годов. — Поэты 1790 — 1810-х годов. Под ред. Ю. М. Лотмана и М. Г. Альтшулера. Л., Советский писатель, 1971, с. 5—61.

Лотман 1975а — Ю. М. Лотман. О Хлестакове. — Ученые записки Тартуского государственного университета, 361 (Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение, 26), с. 19—53.

Лотман 1975б — Ю. М. Лотман. Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин». Тарту, Изд-во ТГУ, 1975.

Магомедова 1990 — Д. М. Магомедова. [Мифопоэтическая структура стихотворения «Осень» (из цикла «Стихотворения Юрия Живаго»).] Доклад на международном пастернаковском симпозиуме в Москве, май-июнь 1990 г.

Мазинг-Делич 1980 — Irene Masing-Delic. Biology, Reason and Literature in Zoshchenko's «Pered vosxodom solnca». — Russian Literature. 1980, № 8, p. 77—101.

Мазинг-Делич 1990 — Irene Masing-Delic. The Pani Katerina Motif in «Doctor Zhivago». Доклад на международном пастернаковском симпозиуме в Оксфорде, июль 1990 г.

Маклаков 1921 — В. А. Маклаков. Толстой и большевизм. Париж, Русская земля, 1921.

Мандельштам 1970 — Н. Я. Мандельштам. Воспоминания. Нью-Йорк, Изд-во Чехова, 1970.

Манн 1984 — Ю. Манн. В поисках живой души. М., Книга, 1984.

Марков 1954 — В. Ф. Марков. О Хлебникове (Попытка апологии и сопротивления). — Грани. 1954, № 22, с. 122—145.

Марков 1960 — В. Ф. Марков. Стихи русских прозаиков. — Воздушные пути. 1960, № 1, с. 135—178.

Марков 1962 — Vladimir Markov. The Longer Poems of Velimir Khlebnikov. Berkeley, University of California Press, 1962.

Матич 1986а — Olga Matich. The Moral Immoralist: Edward Limonov's «Èto ja — Edichka». — Slavic and East European Journal. 1986, № 30 (4), p. 526—540.

Матич 1986б — О. Матич. «Палисандрия»: диссидентский миф и его развенчание. — Синтаксис. 1986, № 15, с. 86—102.

Матич 1987 — Olga Matich. 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 — Olga Matich. «Doctor Zhivago»: Voyeurism, Stage Metaphor, and Shadow Play as Narrative Perspective. Доклад на международном пастернаковском симпозиуме в Оксфорде, июль 1990 г.

Мелетинский 1958 — Е. М. Мелетинский. Герой волшебной сказки: Происхождение образа. М., Изд-во восточной литературы, 1958.

Мелетинский 1970 — Е. М. Мелетинский. Die Ehe im Zaubermaerchen. — Acta Ethnographica Academiae Scientiarum Hungaricae. 1970, № 19, S. 1—4.

Мелетинский и др. 1969 — Е. М. Мелетинский, С. Ю. Неклюдов, Е. С. Новик, Д. М. Сегал. Проблемы структурного описания волшебной сказки. — Труды по знаковым системам. 1969, вып. 4, с. 86—135.

Мерсеро 1962 — John Mersereau, Jr. Mikhail Lermontov. Carbondale, Southern Illinois University Press, 1962.

Милославский 1981 — Юрий Милославский. Заметки об Александре Блоке. — Двадцать два. 1981, № 20, с. 176—191.

Мирский 1958 — D. S. Mirsky. A History of Russian Literature: From the Beginnings to 1900. New York, Random House, 1958.

Михайлова 1957 — Е. Михайлова. Проза Лермонтова. М., Художественная литература, 1957.

Морсон 1981 — Gary Saul Morson. 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] — К. Мочульский. Духовный путь Гоголя. Paris, YMCA Press, 1976.

Набоков 1958 — Vladimir Nabokov. 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.

Нижний 1958 — В. Нижний. На уроках режиссуры С. Эйзенштейна. М., Искусство, 1958.

Нильссон 1973 — Nils Ake Nilsson. Through the Wrong End of Binoculars: An Introduction to Jurij Olesha. — Major Soviet Writers: Essays in Criticism. Ed. by Edward Brown. London, Oxford University Press, 1973, p. 254—279.

Нильссон 1978 [1959] — Nils Ake Nilsson. Life as Ecstasy and Sacrifice: Two Poems by Boris Pasternak. — Pasternak: A Collection of Critical Essays. Ed. by Victor Erlich. Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1978, p. 51—67.

Новик 1975 — Е. С. Новик. Система персонажей русской волшебной сказки. — Типологические исследования по фольклору: Сборник статей памяти В. Я. Проппа (1895—1970). Под ред. Е. М. Мелетинского и С. Ю. Неклюдова. М., Наука, 1975, с. 214—246.

Одинцов 1969 — В. Одинцов. Поэтика рассказа Л. Н. Толстого «После бала». — Русский язык в школе. 1969, № 4, с. 14—19.

О'Коннор 1990 — Katherine O'Connor. Reflexions on the Genesis of the Pasternak—Tsvetaeva—Rilke Correspondence. Доклад на международном пастернаковском симпозиуме в Стэнфорде, октябрь 1990 г.

Остин 1975 — J. L. Austin. How To Do Things With Words. Cambridge, Harvard University Press, 1975.

О'Тул 1982 — L. M. O'Toole. Structure, Style and Interpretation in the Russian Short Story. New Haven, Yale University Press, 1982.

Паперный 1961 — З. С. Паперный. Поэтический образ у Маяковского. М., Советский писатель, 1961.

Парамонов 1990 — Б. М. Парамонов. Зеленый Пастернак. — Новое русское слово. 12 октября 1990 г., с. 25.

Парамонов 1991 — Б. М. Парамонов. 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 — А. Л. Пастернак. Воспоминания. München, Wilhelm Fink Verlag, 1983.

Пастернак 1959 — Б. Л. Пастернак. Доктор Живаго. Paris, Société d'Edition d'Impression Mondiale, 1959.

Пастернак 1960 — B. Pasternak. Three Letters. — Encounter. 1960, № 15, p. 3—6.

Пастернак 1965 — Б. Л. Пастернак. Стихотворения и поэмы. М., Советский писатель, 1965.

Пастернак 1985 — Б. Л. Пастернак. Избранное в двух томах. М., Художественная литература, 1985.

Пастернак 1989 — Б. Л. Пастернак. Собрание сочинений в 5 томах. М., Художественная литература, 1989.

Пастернак 1990а — Борис Пастернак об искусстве. Сост. и примеч. Е. Б. и Е. В. Пастернак. М., Искусство, 1990.

Пастернак 1990б — Б. Л. Пастернак. Стихотворения и поэмы в двух томах. Л., Советский писатель, 1990.

Пастернак Е. 1989 — Е. Пастернак. Борис Пастернак: Материалы для биографии. М., Советский писатель, 1989.

Пис 1967 — R. A. Peace. The Role of «Taman'» in Lermontov's «Geroi Nashego Vremeni». — Slavonic and East European Review. 1967, № 45, p. 12—29.

Поморска 1982 — Krystyna Pomorska. Tolstoy — contra semiosis. — International Journal of Slavic Linguistics and Poetics. 1982, № 25—26, p. 383—390.

Поморска 1985 — Krystyna Pomorska. Mayakovsky's Cosmic Myth. — Myth and Literature. Ed. by Andrej Kodjak. Columbus, Slavica, 1985, p. 170—187.

Праз 1970 — Mario Praz. The Romantic Agony. Transl. by Angus Davidson. London, Oxford University Press, 1970.

Пропп 1946 — В. Я. Пропп. Исторические корни волшебной сказки. Л., Изд-во ЛГУ, 1946.

Пропп 1976 — В. Я. Пропп. Эдип в свете фольклора. — В. Я. Пропп. Фольклор и действительность: Избранные статьи. М., Наука, 1976, с. 258—299.

Прэтт 1983 — Sarah Pratt. 'Antithesis and Completion': Zabolockij responds to Tjutchev. — Slavic and East European Journal. 1983, № 27 (2), p. 211—227.

Пэсседж 1963 — Charles Passage. The Russian Hoffmannists. The Hague, Mouton, 1963.

Раевская-Хьюз 1989 — О. Раевская-Хьюз. О самоубийстве Маяковского в «Охранной грамоте» Пастернака. — Boris Pasternak and His Times. Ed. by Lazar Fleishman. Berkeley, Slavic Specialties, 1989, p. 141—152.

Ремизов 1977 — А. Ремизов. Огонь вещей: Сны и предсонье. Paris, YMCA Press, 1977.

Риффатерр 1978 — Michael Riffaterre. Semiotics of Poetry. Bloomington: Indiana University Press, 1978.

Рогачевский 1990 — А. Б. Рогачевский. [О мифопоэтическом субстрате «Магдалины» Пастернака.] Доклад на международном пастернаковском симпозиуме в Москве, май-июнь 1990 г.

Ронен 1973 — О. Ронен. Лексический повтор, подтекст и смысл в поэтике Осипа Мандельштама. — Slavic Poetics: Essays in Honor of Kiril Taranovsky. Ed. by Roman Jakobson. The Hague — Paris, Mouton, 1973, p. 370—376.

Ронен 1983 — Omry Ronen. An Approach to Mandelstam. Jerusalem, The Hebrew University Magnes Press, 1983.

Сегал 1981 — Д. Сегал. Литература как охранная грамота. — Slavica Hierosolymitana. 1981, № 5—6, с. 151—244.

Сегал 1983 — Д. Сегал. 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 — Д. Сегал. «Сумерки свободы»: О некоторых темах русской ежедневной печати 1917—1918 гг. — Минувшее. Исторический альманах. 1987, № 3, с. 131—196.

Сечкарев 1965 — Vsevolod Setchkarev. Gogol: His Life and Works. New York University Press, 1965.

Синявский 1965 — А. Д. Синявский. Поэзия Пастернака — *Пастернак 1965*, с. 9—52.

Синявский-Терц 1975а — Абрам Терц. В тени Гоголя. London, Overseas Publications Interchange, 1975.

Синявский-Терц 1975б — Абрам Терц. Прогулки с Пушкиным. London, Overseas Publications Interchange, 1975.

Синявский-Терц 1988 [1957] — Абрам Терц. Что такое социалистический реализм. Париж, Синтаксис, 1988.

Ситон 1960 [1952] — Marie Seton. Sergei M. Eisenstein: A Biography. New York, Grove Press, 1960.

Скафтымов 1972 — А. Скафтымов. Нравственные искания русских писателей. М., Художественная литература, 1972.

Смирнов 1983 — И. Смирнов. О нарцистическом тексте (диахрония и психоанализ). — Wiener Slawistischer Almanach. 1983, Bd. 12, S. 21—45.

Смирнов 1985 — И. П. Смирнов. Порождение интертекста: Опыт интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Л. Пастернака. Вена, 1985 (Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 17).

Собел 1981 — Ruth Sobel. Gogol's Forgotten Book: «Selected Passages» and Its Contemporary Readers. Washington, University Press of America, 1981.

Солженицын 1970 — Александр Солженицын. Собрание сочинений в 6 томах, т. 1. Франкфурт, Посев, 1970.

Сонтаг 1961 — Susan Sontag. Notes on «Camp». — S. Sontag. Against Interpretation and Other Essays. New York, Farrar, Straus & Giroux, 1961, p. 275—292.

Спейн 1978 — M. L. Spain. Ivan Bunin's Prose: The Function of the Narrative Consciousness (Stanford University Dissertation). Ann Arbor, University Microfilms International, 1978.

Стиллмэн 1966 — Leon Stillman. Nikolay Gogol and Ostap Hohol. — Orbis Scriptus: Dmitrij Tschizewskij zum 70 Geburtstag. München, Wilhelm Fink Verlag, 1966, S. 811—825.

Столбергер 1964 — Lawrence Leo Stahlberger. The Symbolic System of Majakovskij. The Hague, Mouton, 1964.

Тайтуник 1984 — I. Titunik. 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 — К. Тарановский. О взаимоотношении стихотворного ритма и тематики. — American Contributions to the Fifth International Congress of Slavists. The Hague, Mouton, 1963, p. 287—322.

Террас 1983 — Victor Terras. Vladimir Mayakovsky. Boston, Twayne, 1983.

Толстой 1982 — Н. И. Толстой. Из «грамматики» славянских обрядов. — Труды по знаковым системам. 1982, вып. 15, с. 57—71.

Томпсон С. 1977 — Stith Thompson. The Folktale. Berkeley, University of California Press, 1977.

Томпсон К. 1981 — Kristin Thompson. Eisenstein's «Ivan the Terrible»: A Neoformalist Analysis. Princeton University Press, 1981.

Тростников 1965 — В. Тростников. «После бала». — Л. Н. Толстой в школе. Под ред. В. Тростникова. М., Просвещение, 1965, с. 244—262.

Трубецкой 1975 — N. S. Trubetzkoy's Letters and Notes. Ed. by Roman Jakobson with H. Baran, O. Ronen and M. Taylor. The Hague — Paris, Mouton, 1975.

Тынянов 1977 [1921] — Ю. Н. Тынянов. Достоевский и Гоголь (к теории пародии). — Ю. Н. Тынянов. Поэтика. История литературы. Кино. М., Наука, 1977, с. 198—226.

Удар 1970 — Jean-Pierre Oudart. Sur «Ivan le Terrible». — Cahiers du cinéma. 1970, № 218, p. 15—23.

Успенский 1973 — Б. А. Успенский. К поэтике Хлебникова: проблемы композиции. — Semiotiké: Сборник статей по вторичным моделирующим системам. Под ред. Ю. М. Лотмана. Тарту, Изд-во ТГУ, 1973, с. 122—127.

Уэйлен 1986 — Michael Whalen. A Genettian Analysis of «Legkoe dyxanie». Term paper, Department of Slavic Languages and Literatures, University of Southern California (manuscript).

Флейшман 1977 — Л. С. Флейшман. Автобиографическое и «Август» Пастернака. — Slavica Hierosolymitana. 1977, № 1, с. 194—198.

Флейшман 1990 — Lazar Fleishman. Boris Pasternak: The Poet and His Politics. Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1990.

Фоккельман 1975 — J. P. Fokkelman. Narrative Art in Genesis: Specimens of Stylistic and Structural Analysis. Assen and Amsterdam, 1975.

Франк 1909 — С. Л. Франк. Этика нигилизма. — Вехи: Сборник статей о русской интеллигенции. 2-е изд. М., 1909, с. 175—210.

Фрейд 1964 — Sigmund Freud. On Narcissism: An Introduction. — The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud. Vol. 14. London, Hogarth, 1964, p. 69—102.

Фрейденберг 1936 — О. М. Фрейденберг. Три сюжета или семантика одного. — О. М. Фрейденберг. Поэтика сюжета и жанра: Период античной литературы. Л., ГИХЛ, 1936, с. 335—361.

Фрейдин 1987 — Gregory Freidin. A Coat of Many Colors: Osip Mandelstam and His Mythologies of Self-Presentation. Berkeley, University of California Press, 1987.

Фриче 1929 — В. М. Фриче. Л. Н. Толстой: Сборник статей. М., Комакадемия, 1929.

Фуссо 1989 — Susanne Fusso. Failures of Transformation in «Sobach'e serdce». — Slavic and East European Journal. 1989, № 33 (3), p. 386—399.

Фэнгер 1978 — Donald Fanger. Gogol and His Reader. — Literature and Society in Imperial Russia, 1800—1914. Ed. by William Mills Todd III. Stanford University Press, 1978, p. 61—95.

Фэнгер 1979 — Donald Fanger. The Creation of Nikolai Gogol. Cambridge (Mass.), The Belknap Press of Harvard University Press, 1979.

Ханзен-Лёве 1986 — Aage Hansen-Löve. Der 'Welt — Schadel' in der Mythopoesie V. Chlebnikov. — Velimir Chlebnikov: Myth and Reality: 1885—1985. Amsterdam, Rodopi, 1986, p. 129—186.

Херрнстайн-Смит 1968 — Barbara Herrnstein Smith. Poetic Closure: A Study of How Poems End. University of Chicago Press, 1968.

Ходасевич 1982 [1930] — Ходасевич Владислав. Избранная проза. Нью-Йорк, Руссика, 1982.

Хэммерберг 1987 — Gitta Hammarberg. Poor Liza, Poor Erast, Lucky Narrator. — Slavic and East European Journal. 1987, № 31 (3), p. 305—321.

Хэнсон 1989 — Krista Hanson. Kto vinovat? Guilt and Rebellion in Zoshchenko's Accounts of Childhood. — Russian Literature and Psychoanalysis. Ed. by Daniel Rancour-Laferrière. Amsterdam, John Benjamins, 1989, p. 285—302.

Чехов 1974—1980 — А. П. Чехов. Полное собрание сочинений и писем в 30 томах. М., Наука, 1974—1980.

Чудаков 1972 — А. П. Чудаков. Поэтика Чехова. М., Наука, 1972.

Чудакова 1972 — М. О. Чудакова. Мастерство Юрия Олеши. М., Наука, 1972.

Чудакова 1979 — М. О. Чудакова. Поэтика Михаила Зощенко. М., Наука, 1979.

Чудакова 1987 — М. О. Чудакова. Послесловие [к «Собачьему сердцу»]. — Знамя, 1987, № 6, с. 135—141.

Чудакова 1988 — М. О. Чудакова. Жизнеописание Михаила Булгакова. М., Книга, 1988.

Чуковский 1921 — К. И. Чуковский. Ахматова и Маяковский. — Дом искусств. 1921, № 1, с. 23—42.

Шкловский 1928 — В. Б. Шкловский. О Зощенке и большой литературе. — Михаил Зощенко: Статьи и материалы. Л., Academia, 1928, с. 13—25.

Шкловский 1929 — В. Б. Шкловский. О теории прозы. М., Федерация, 1929.

Шкловский 1963 — В. Б. Шкловский. Лев Толстой. М., Молодая гвардия, 1963.

Шкловский 1965 — В. Б. Шкловский. За сорок лет: Статьи о кино. М., Искусство, 1965.

Шпитцер 1962 — Leo Spitzer. American Advertising Explained as Popular Art. — L. Spitzer. Essays on English and American Literature. Ed. by Anna Hatcher. Princeton University Press, 1962, p. 248—277.

Штокмар 1958 — М. П. Штокмар. Рифма Маяковского. М., Советский писатель, 1958.

Щеглов 1970 — Ю. Щеглов. «Матрона из Эфеса». — Sign, Language, Culture. Ed. by A. J. Greimas et al. The Hague, Mouton, 1970, p. 591—600.

Щеглов 1975 — Ю. К. Щеглов. Семиотический анализ одного типа юмора. — Семиотика и информатика. 1975, № 6, с. 185—198.

Щеглов 1982 — Ю. К. Щеглов. Из наблюдений над поэтическим миром Ахматовой («Сердце бьется ровно, мерно...»). — Russian Literature. 1982, № 11, p. 49—90.

Щеглов 1990—1991 — Ю. К. Щеглов. Романы Ильфа и Петрова: Спутник читателя. Вена, 1990—1991 (Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 26 [1—2]).

Щеглов и Жолковский 1987 — Yury Shcheglov and Alexander Zholkovsky. Poetics of Expressiveness: A Theory and Applications. Amsterdam, John Benjamins, 1987.

Эйзенштейн 1964—1970 — С. М. Эйзенштейн. Избранные произведения в шести томах. М., Искусство, 1964—1970.

Эйзенштейн 1982 — S. Eisenstein. Film Essays and a Lecture. Ed. by Jay Leyda. Princeton University Press, 1982.

Эйхенбаум 1924 — Б. Эйхенбаум. Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки. Л., Госиздат, 1924.

Эйхенбаум 1969 — Б. М. Эйхенбаум. Анна Ахматова: Опыт анализа. — Б. М. Эйхенбаум. О поэзии. Л., Советский писатель, 1969, с. 75—147.

Эпштейн 1988 — Михаил Эпштейн. Князь Мышкин и Акакий Акакиевич. — М. Эпштейн. Парадоксы новизны. М., Советский писатель, 1988, с. 65—80.

Эрлих 1969 — Victor Erlich. Gogol. New Haven, Yale University Press, 1969.

Якобсон 1975а [1961] — Роман Якобсон. Лингвистика и поэтика. — Структурализм: «за» и «против». Под ред. Е. И. Васина и М. Я. Полякова. М., Прогресс, 1975, с. 193—230.

Якобсон 1975б [1930] — Роман Якобсон. О поколении, растратившем своих поэтов. — Якобсон Роман и Святополк-Мирский Д. Смерть Владимира Маяковского. The Hague — Paris, Mouton, 1975, p. 9—34.

Якобсон 1983 [1961] — Роман Якобсон. Поэзия грамматики и грамматика поэзии. — Семиотика. М., Радуга, 1983, с. 462—482.

Якобсон 1987а [1937] — Роман Якобсон. Статуя в поэтической мифологии Пушкина. — Р. О. Якобсон. Работы по поэтике. М., Прогресс, 1987, с. 145—180.

Якобсон 1987б [1935] — Роман Якобсон. Заметки о прозе поэта Пастернака. — Р. О. Якобсон. Работы по поэтике. М., 1987, с. 324—338.

Аарне А. А. 325
абстракция, абстрактный уровень 32, 39, 51, 217, 220—221, 227, 297, 301, 306, 309
абсурд, абсурдисты 44, 59, 62, 68, 100, 193—194, 196, 203, 207, 335; бессмыслица 55, 60; заумь 55, 272
авангардизм 65, 78—79, 164, 166, 203, 262, 272, 275, 296—297, 299, 304, 308—309, 315, 345, 350, 359, 374, 376
Августин Аврелий 321
Аверченко А. Т. 38
авторитарность 53, 58, 64, 298, 301, 303, 309, 311
авторская позиция 66, 75, 101, 164, 220, 222, 271, 284, 309; авторский контроль/«бесконтрольность» 74, 78, 80, 184, 214, 220, 300
Агапов Б. 377—378
Айзенберг Ч. 337, 344, 378
Айтматов Ч. Т. 36
Академия 59
акмеизм 116, 119
Аксаков С. Т. 75, 317—319
Аксенов В. П. 9, 15, 17, 43—45, 47, 183, 314, 334—335
акт речи 312
активистская установка 304, 312
Александр I 100, 326
Александр II 64, 323, 326, 337
Александр III 307
Александр Невский 301, 375
аллегория 171, 316, 334
аллитерация 68
альтернативность 211—212, 214, 219—220, 328, 357
альтруизм 217, 238
Альфонсов В. Н. 370, 378
амазонки 95, 284, 288—289, 291—292, 363—364, 366, 369—371
амбивалентность 10, 39, 43, 72, 112, 119, 129—133, 136—138, 140, 145, 164, 181, 203, 243, 287, 301, 325—326, 335, 337; двойственность 32, 39, 48, 52—53, 73, 173, 218, 236, 318, 321, 335, 341; поливалентность 374
«американская мечта» 43
аморализм 40, 59, 265, 326, 331, 385; «моральный релятивизм» 31, 314
анаколуф 207
анархизм 134, 342
Анастасия 304
анахронизм 55
ангажированность 41
андрогин, андрогинность 33, 157, 226, 231, 236, 292, 295, 302, 365, 372

* Составила Н. Зорина.

анекдот 71, 230, 312, 318
Анненков П. В. 75, 317—319, 378
Анненский И. Ф. 28, 313, 351
антииррационализм 138
антиискусство 252; **не-искусство** 272
антикультурность 92, 124, 130, 134—136, 138, 192, 197, 334; **антизнаковость** 124, 349; **некультурность** 38, 124, 134, 314
антиномия 260
антипрощенческая позиция 332
антиполитичность 334
антитеза 87, 155, 242, 301, 387
античность, античная традиция 192, 243, 288—291, 343, 368, 390
антропоморфизм 149, 330; **зооморфизм** 324
антропоцентризм 135
Аполлодор 368, 378
аполлонизм 375
Апулей 151
Аракчеев А. А. 327
Аристотель 32, 212
Арнольди Л. И. 317
архаизм, архаичность 12, 56, 67—68, 94, 101, 212, 217, 236, 240, 290, 303, 326—327, 348, 350, 383; **архаические модели** 87
«архаисты» 60
архетип, архетипическое 3, 10, 93—94, 98, 147, 193, 286, 294—295, 297, 300, 302—303, 326, 366, 374; **праформа** 290; **общелитературные мотивы** 185, 188, 193, 270, 292—294, 326, 332
Архимед 212
Асеев Н. Н. 360
аскетизм, аскеза 88, 92, 102
ассимиляция 340; **диссимиляция** 374
ассоциация, ассоциативный ход 107, 133, 156, 164, 174, 180—181, 187, 249, 255, 303, 326, 342, 344
атавизм 301, 309
атмосфера, обстановка, аура 35, 68, 89, 93, 103—104, 113—115, 159, 178, 303, 325, 346; **антураж** 113, 117—118, 176, 303; см. также *фон*
аутсайдерство 337; **маргинальность** 145, 164; **непринадлежность, невовлеченность** 143—145, 147, 155, 172; **периферийность** 110, 144—145, 173, 181, 361; **лишний человек** 33, 42, 162, 280, 336, 362; **подпольный человек** 142, 362; **изгой** 47, 144—145, 179; **козел отпущения** 146—147, 304, 338, 360
Ахмадулина Б. А. 17, 21—22, 65
Ахматова А. А. 9, 15, 22, 24—29, 37, 64, 137, 185—186, 201, 223, 312—313, 349—352, 357, 371, 382, 390—391

Бабель И. Э. 15, 17—18, 42, 134—135, 137, 293—294, 299, 303, 318, 330, 341, 345, 350, 374
Баевский В. С. 294, 368, 372—373, 378
Байбурин А. 324—325, 370
Байрон Д. Г. 265, 277; **байронизм** 261, 278, 280, 362
Бакунина Е. П. 208

Бальзак О. де 15, 140, 317, 328, 337, 341
Бальмонт К. Д. 265
Бар-Селла З. 314, 383
Баран Х. 315, 378
Баратынский Е. А. 313
«барбизонцы» 142, 145, 149
Барков И. С. 365
Барна И. 305—307, 375, 378
Барнс К. 365—366, 373, 378
барокко 240, 356
Барт Р. 314, 328, 378
басня 12
Бах И. С. 43, 45, 52
Бахтин М. М. 7, 12, 18, 33—34, 58, 71, 78, 92, 297, 303, 311—312, 317, 334, 361, 373, 375, 377—378, 380
Бебель А. 318
Бегак Б. 133, 378
безымянность, неназываемость 21, 270, 285, 366
Бейбел-Браун Н. 338, 378
Бекбулатов см. *Симеон Бекбулатович*
Белинков А. В. 314, 336, 378
Белинский В. Г. 32, 64, 74, 76, 131, 276, 361, 378
Белозерская-Булгакова Л. Е. 340, 379
Белый Андрей 15, 63, 119, 318, 330, 340, 379
Бенкендорф А. Х. 64
Берг Н. В. 319
Бергман И. 16—17
Берджесс Э. 9, 180—181, 183, 186—187, 274
Берк К. 312
Берковский Н. Я. 140, 362, 379
Берлиоз Г. 343
Бетховен Л. ван 180
Библия, библейский сюжет 26, 103—104, 113, 278, 285, 359, 365—366
биография, биографизм 8, 10, 22—25, 40, 63—64, 71, 109, 143, 198, 226, 284, 292, 296, 305, 312, 334, 338, 361, 365—366, 375, 378, 382, 387—388; автобиография 21, 198, 301, 305, 309, 334, 357, 375, 389; биографический миф 23
Блок А. А. 56, 67, 135—136, 151, 194, 312, 332, 335, 340, 348, 354, 359, 386
Блум Г. 18, 29, 70, 379
Блюм А. 329, 379
Блюмкин Я. Г. 338
Бобров С. С. 60
Богоявленская М. 317, 379
Бодлер Ш. 265, 333
Божур Э. К. 337, 358, 379
Бозио А. 146, 148, 163, 338—339, 344
Бокштейн И. 384
Болховитинов Е. А. 241, 359
большевики, большевизм 32, 135, 273, 314, 385

Бомарше П.-О.-К. де 326
Бородин А. П. 169, 183
Бочаров С. Г. 105, 317, 327, 379
Брассанс Ж. 16
Браун К. 146, 338, 379
Браун Э. 261, 379
Брежнев Л. И. 67
Брейгель П. 31
Бродский И. 9, 12, 16, 65, 205—224, 351—357, 384
Брэдбери Р. 9, 172, 178—179, 184, 186
Брюсов В. Я. 63, 265
Буденный С. М. 137
Булгаков М. А. 9, 12, 37—38, 47, 64, 130, 134, 136, 150—165, 314, 354, 383
«Мастер и Маргарита» 33, 42, 139, 154, 156, 158—165, 187, 332, 338, 340—341, 343—345, 376—377
«Собачье сердце» 33, 39, 128—129, 137, 139, 151—157, 159—160, 164, 274, 331, 334—335, 340—343, 346, 360, 390
Булгарин Ф. В. 72, 319
Бунин И. А. 3, 9, 12, 71, 103, 107—120, 133, 206, 317, 327—330, 356, 360, 379, 384, 389
былина 324—325
Бэррэтт Э. 341, 358, 379

Вагинов К. К. 359
Вагнер Р. 287, 365
вампиризм 106, 153, 239
вариация, варьирование 8, 10—11, 15, 17, 22, 26, 28, 31, 57, 64, 92, 117, 148—149, 161, 192, 200, 203, 211—212, 220, 237, 244, 254, 256, 262, 265, 313, 322, 324, 341; **контрастное варьирование** 248, 253; **вариант** 11, 23, 49, 59, 64, 78—79, 97, 102, 126, 136, 158, 211, 216, 225, 227, 251, 268, 283, 285, 287—288, 290—293, 317, 323, 328, 332, 334, 343, 369
Вахтангов Е. Б. 135
Веласкес Д. 224
Вергилий Марон Публий 22
Верди Дж. 153, 340
Вересаев В. В. 318, 379
Верлен П. 333
Вертов Д. 337, 358
Вестстейн В. 54, 56, 315, 379
Вивальди А. 31
Вийон Ф. 45, 269
Викери У. 351, 379
Виноградов А. К. 298
Виноградов В. В. 318, 379
Винокур Г. О. 54
Владимир Старицкий 302—303, 375—376
Воейков А. Ф. 60, 316—317
военизация искусства 270
Вознесенский А. А. 36

Войнович В. П. 33
волшебная сказка 94, 98, 378, 386—387
Вольпе Ц. С. 348, 379
воплощение, реализация 10—11, 24, 26, 32, 34, 67, 104, 106, 116—118, 126, 130, 134, 137, 162, 164, 192, 201, 212, 220, 222, 275, 283—285, 296, 303, 309, 311, 326, 341, 352, 374; **манифестация** 92, 123, 177, 239, 244, 286, 295
Ворошилов К. Е. 360
воспитание 131, 151, 160, 190, 227, 321; **перевоспитание** 80, 137, 155, 180, 184, 271, 343
Врангель П. Н. 250
вредитель, «погубитель» 95, 97, 101, 325; **антагонист** 113, 278, 280, 339
время, временная перспектива 9, 23—24, 40, 92, 103, 106, 108—111, 118—119, 124, 136, 141—142, 147—148, 161, 172, 220, 225, 228, 231—234, 239—240, 261, 321, 328, 337, 346, 358, 377, 381—382, 388; **романное время** 124; **панхронность** 119; **ахронический монтаж** 344; **грамматическое время** 23—24, 50, 55, 112, 142, 241—242, 358
Врун Р. 56, 379
вторжение 181, 188, 277—278, 281
«второе рождение» 152, 161, 170, 181, 277—278, 281, 382; **преображение** 294, 369, 372
вуаеризм 289, 368, 376, 386; **автовуаеризм** 336; **подсматривание, созерцание** 236, 283—284, 289, 361, 368—370
Вудвард Дж. Б. 108—109, 112, 327, 330, 379
Выготский Л. С. 3, 12, 103, 108—109, 327—329, 380
вызов (условности, традиции и т. п.) 59, 143—145, 155—156, 200, 206, 214, 274; **вызов богу** 261, 265, 274
Высоцкий В. С. 223
вытеснение 30, 92, 212, 372
Вяземский П. А. 328

гаерство, актерство, hamming 58, 63; **ёрничество** 235; **политическое актерство** 375
гармония 17—18, 44, 172, 184, 198—199, 204, 273; **дисгармония** 20
Гаррард Дж. 361—362, 380
Гаспаров Б. М. 284, 365, 373, 380
Гаспаров М. Л. 30, 311, 313, 351, 377, 380
Гастафсон Р. 323, 380
Гастев А. К. 341
Гашек Я. 42
Гегель Г.-В.-Ф. 32, 272, 276, 318
гедонизм 175
генеалогия литературная 17, 42, 162, 168, 182—183, 355; **родоначальник** 58, 327, 361
генеративизм, порождающая поэтика 279, 296, 300, 373—374, 381
Гераклит 212—213, 353
гербаризирование 282
герой 3, 9, 16, 20, 23, 27, 33—37, 39, 44—45, 60, 63, 67, 72, 87—92, 94—95, 99—101, 104, 106, 109, 113, 115—116, 125—126, 160, 172—187, 189, 274, 277, 283, 343—344, 348; **антигерой** 143—146, 163—165; **протагонист** 281,

304; **герой-рассказчик** *15*, 18, 38, 66, 70—72, 81, 86, 88, 91, 101, 104—107, 109—112, 114, 116, 118, 125—128, 132, 142, 145, 147, 149, 163, 194—195, 197, 199, 230, 278, 281, 293, 299, 302, 317, 326, 327—329, 331—332, 339, 344, 348—349, 357—358, 362, 386; **герой-интеллигент** *35*, 41, 43, 46, 263
героика 31, 46—47, 282, 291, 295, 364—*365*; **дегероизация** 277, 361
Гершензон М. О. 12, 103, 327, 345, 361, 380
гетерогенность 361
Гёте И.-В. 117, 158, 162, 244, 280, 288, 321, 332, 341, 343, 369—370, 377
гибрид, гибридизация 8, 31—36, 38—39, 42—*45*, 47—48, *51*—*53*, 68, 107, 162, 171, 222, 240, 271, 341—342; **скрещивание** 29, 33, 36, 190, 286, 341
Гинзбург Е. С. 9, 193, 198—204, 322, 349—351
Гинзбург Л. Я. 333, 380
Гиппиус В. В. 71, 317—319, 380
Гиппиус З. Н. 238
Гитлер А. *53*
Гладков Ф. В. *35*, 336, 341
Глазков Н. И. *65*
глубинный уровень, глубинный план 8, 10, *51*, 99, 104, 123, 132, 271, 281, 306, 348, 366, *375*; **нулевой уровень** 10
Гоббс Т. 212
Гоголь Н. В. 3, 33, 37, 41, 60, 70—86, *135*, 140, 143, 158, 168—169, 183, 185, *315*, 329, 333—338, 340, 351, 362, 374, 379—380, 383—386, 389—390
«**Выбранные места из переписки с друзьями**» 12, 71—72, *75*—86, 131, 190, 316, 319—321, 347, 388
«**Записки сумасшедшего**» 64, 71, 83, 320
«**Мертвые души**» 71, 73—*75*, *85*, 316—321, 337
«**Нос**» 72, 169, 341—342
«**Ревизор**» 61, 64, 71, 74, 83, 321, 385
«**Шинель**» *15*, 71—72, 78, 83, 133, 146, 316—318, 321, 336, 338, 341—342, 391
Годунов Б. Ф. 167—170, 183, 190
голос 23, 34, 47, *59*, 63, 74, 78, 86, 136—137, 151, *154*, 187, *225*, 281, 300—301, 311, 343; **авторский голос** *59*, 62, 78, 80—81, 274, *356*; **чужой голос** 7, 47, 78, 300—301; **игра голосов** 300
Гончаров И. А. 184, 336, 341—342
Гончаровы, семья 376
Гораций Флакк Квинт 18, 32, 243
Горбов Д. А. 267
город 107, 142, 261—262, 321, 327, 330, 334—*335*; **урбанизм** 141
Горький М. *35*, 64, 137, 266, 330, 333, 347
Гофман Э.-Т.-А. 340—341, 357, 387
грамматика *55*—56, *59*, 62, *75*, 77, 109, 207—208, 240, 251, 315, 323; «**поэзия грамматики**» 24—*25*, 382, 391; «**грамматика жанра**» (**обряда и т. п.**) 94, 329, 366, 379—380, 389, 391
граница 26—28, 71, 73, *75*, 112, 116, 172—173, 207, 211, 234, 282, 313
графоманство см. *«плохое письмо»*
Грейвз Р. 368—369, 380
Грибоедов А. С. 46, 161, 163, 343
Григорович Д. В. 276, 361

Григорьев Ап. А. 77
Григорьев В. П. 54—56, 59, 315—316, 380
Грин А. А. 11, 337
Гройс Б. 297, 305, 316, 320, 350, 375, 380
гротеск 52, 63, 71—73, 83, 147, 173, 197, 202, 275, 302—303, 310, 314, 317, 320
Грушка А. 368
ГУЛАГ 9, 20, 199
гуманизм 40, 114, 152, 171, 178, 200, 202, 324
Гумилев Н. С. 55, 127, 370
Гюго В. 33, 338, 341, 378

Данилевский Г. П. 319
Данте Алигьери 22, 351, 354
Дантес Ж. Ш. 266, 269
Данэм В. 314, 380
даритель 94—95, 98, 100
«двойная речь» 55, 384
двойник, двойничество 42, 56, 73, 96, 151, 153, 157—158, 173, 193, 232, 261, 278, 304, 307, 326, 342—343, 357, 367, 375, 379
двойной текст 343; **«двойчатка»** 221
двусмысленность 38, 47, 50, 55, 68, 151, 194, 197, 202, 301, 308, 310, 317, 374—375, 377
Дебрецени П. 76—77, 318—320, 380
декадентство 39, 59, 69, 102, 288
деконструкция 104, 107—108, 204, 262
демократизация искусства 135
демократическая традиция 34
демонизм, демонология 42, 59, 75, 153, 158—159, 162, 165, 188, 273, 277, 287, 308, 343, 376
«деревенщики» 36
Державин Г. Р. 9, 12, 18, 32, 60, 64, 117, 236—237, 239—241, 243, 355, 358
деромантизация 278, 280
десакрализация 132, 193, 223, 265, 345, 359; **снижение** 60, 72, 206—208, 218, 265—267, 275, 277, 282, 284, 367; **осквернение** 196, 202, 250—251, 257, 260, 336; **кощунство** 52, 193, 202, 223, 261
Дессалин Ж. Ж. 297, 303, 306
дестабилизация времени 104, 108—109, 228, 238—241, 244
деталь 40, 44, 103, 111—115, 118—119, 126, 148, 170, 183, 187, 194, 211, 219, 236, 241, 265, 267, 276, 298, 316, 326
детерминированность 7, 110, 112, 170, 328; **причинность** 108, 110, 118
Дефо Д. 170—171, 340
Дёринг-Смирнова И.-Р. 347, 380
Джонсон Д. Б. 316, 320, 357, 380
Джорджоне 142
Дзержинский Ф. Э. 360
диалект 15; **квазидиалект** 56; **диалектизм** 55
диалектика 20, 48, 271—272, 297, 301

диалог 9, 152, 159, 163, 199—200, 230, 280, 297—298, 377; **«квазидиалог»** 28, 340, 354; **диалогизм, диалогичность** 7, 34, 53, 78, 296—298, 300—301, 311; **чужое слово** 17, 377
дидактика 134, 137, 168, 184, 189

диктатура 172, 265, 309
дионисийство 303—304, 375
дискурс 7—8, 12, 67, 106—107, 278, 281, 296, 300, 307, 311; **коллаж дискурсов** 67
диссиденты 12, 43, 47—48, 65, 134, 178—179, 336, 343, 385; **инакомыслие** 373
дистанцирование 307
«длинная речь» 315
Дмитриев И. И. 104
Добролюбов Н. А. 314
«доказательство от покойного» 87, 192
доминанта 209, 304
Достоевский Ф. М. 9, 12, 34, 36, 58—60, 63, 76—79, 163, 168, 184, 192, 277, 282, 315—318, 333—334, 336—337, 341—343, 362, 377—379, 386, 389, 391
«Бесы» 54, 58, 274, 315—316, 342, 345—346
«Братья Карамазовы» 20, 58, 79, 158, 172—173, 274, 320, 345, 347
«Идиот» 277, 316, 318, 330, 348, 385, 391
«Преступление и наказание» 135, 148, 176, 189, 274
«Село Степанчиково и его обитатели» 71—72, 77, 79, 188—190, 317
драма, драматургия 56, 75, 379
драматизация 240, 281, 283, 356
«другость» 278
дуализм 15, 45, 159
Дуганов Р. В. 54, 315, 381
Дункан А. 290, 368, 371
Дымшиц А. 332
Дюма-отец А. 42, 332, 350
Дюма-сын А. 194

Евангелие, евангельский мотив 23—24, 148, 151, 158, 324, 327, 341, 343
Евреинов Н. Н. 308
европейская поэзия 18
европейский фольклор 325
Евтушенко Е. А. 36
Екатерина II 64, 376
Елизавета Петровна 88—89
Елизаренкова Т. Я. 324—325, 381
Ермилов В. В. 267
Ермолова М. Н. 330, 376
Есенин С. А. 14, 28, 59, 135, 266, 293
Ефросинья Старицкая 304, 310, 375

жанр 8, 10—11, 29, 32, 51, 55—56, 68, 71, 74, 108, 117, 131, 151, 169, 171—172, 179, 182, 188, 190, 196, 198, 200, 207, 221, 235, 280, 316, 323,

333, 346, 386; жанр 'времен года' 32; жанр литературных снов 166, 168, 171, 182; жанр «новой библии» 131; поэтика жанра 390
жанровый портрет 104
Жданов А. А. 37, 48, 64, 129—130, 335, 381
Жданов В. А. 322—324, 381
Женетт Ж. 109, 240—241
женоненавистничество, мизогинизм 247, 254, 257, 259, 263, 280, 361
жертва, жертвенность 45—47, 83, 92, 100, 127, 143, 147—150, 153, 162, 164, 180, 192, 203, 261, 264, 288—292, 294—295, 302—303, 308, 321, 324, 326, 338, 348, 360, 366, 368; жертвоприношение 101, 146—147, 153, 157, 285, 290—291, 303, 369, 386
жестокий романс 55, 58
живодерство 149—150, 154, 157, 164, 339
живопись 66, 104, 142, 166, 169, 320, 329, 345
Жид А. 153
Жирар Р. 106, 147, 381
Жироду Ж. 114
житийная образность 34—35
жрецы, жречество 96, 148, 150, 152—154, 157, 163, 290—291, 338, 368—369
Жуковский В. А. 60, 64, 75, 270, 277, 280, 329

Заболоцкий Н. А. 9, 19—20, 29, 59, 135, 184, 340, 387
завязка 93, 152; зачин 115, 328, 355
загадка, загадочность 39—40, 73, 276, 280, 288, 323, 370—371
заказ (социальный, культурный и т. п.) 32—33, 36, 40, 50, 63, 122, 169, 254, 272—273
замена, заместитель 92, 217, 238, 286—287, 289, 343, 375; «замещение» 136, 181, 217, 319, 326; подмена 32, 96, 104, 107, 129, 174, 185, 208, 216, 283, 291—292, 326, 375
Замятин Е. И. 9, 64, 166, 171, 174, 186, 336—337, 341—344, 346
Запад, западный мир 30—31, 42—44, 53, 83, 94, 132, 135, 190, 257, 261, 320
западничество, западники 34, 41, 47, 140, 152, 156, 161, 332, 337
затрудненность, затрудненная форма 123, 207
Захер-Мазох Л. 301
зеркала 8, 19, 21, 32, 122, 138, 141, 193, 213, 225—229, 231—236, 238, 241—242, 330, 337, 357—358; зазеркалье 12, 122, 138, 193, 331
зеркальное отражение (зеркальная композиция) 141, 155, 170, 233, 306, 337, 358, 379
Зиолковски Т. 340, 383
знак, знаковость 92, 124, 228, 331, 349, 381—384, 391; означаемое 331; означающее 331
знаковая деятельность 136—137
Золотой век 64
Зонин А. И. 332, 383
Зощенко В. В. 348
Зощенко М. М. 9, 12, 36—40, 47—48, 59, 63—64, 78, 122, 124—138, 140, 193—198, 203, 226, 228—231, 236, 243, 312, 314—315, 331—336, 357, 379, 383—385, 390
«Аристократка» 124, 348

«Баня» 124—126
«Дама с цветами» 194—198, 202, 322, 348—349, 351
«Перед восходом солнца» 131, 138, 198, 230, 330, 333—334, 383, 385

Ибаньес Б. 17
Ибсен Г. 150
Иван IV Грозный 171, 296, 301—310, 373—377, 383, 389
Иванов Вяч. Вс. 96, 300, 303—304, 310, 324, 327, 373—375, 383
Иванов Вяч. Ив. 59, 63, 316
Иванов Вс. Вяч. 167, 169
Игорь Святославич 169, 183
игра, игровая природа 34, 44, 66, 107, 137—138, 226, 230, 303—304, 310, 335, 342; игра словесная, интертекстуальная и т. п. 21, 23—24, 26, 28, 30, 71, 78, 105, 115, 119, 148, 151, 182, 186, 190, 209, 280, 300, 313, 328, 340, 346—347, 362, 370; игра с подтекстом 10, 79, 190; игра тематических и композиционных эффектов, игра с точками зрения 107, 111, 116, 119, 207, 297, 344; игра с культурной традицией и т. п. 128, 136—137, 151, 282, 300, 314; игра с цензурой, догмой и т. п. 11, 32, 53, 137, 309; игра грамматических категорий 24, 50, 62, 147; игра психологических, философских категорий 119, 309, 314, 366
идеализм 37, 39, 92, 195, 197—198
идентификация, отождествление 41, 59, 71, 100, 119, 147—149, 164, 186, 230, 233, 243, 247, 268, 287, 305, 307, 309, 338, 344, 350, 360, 365; двойственная идентификация 308; самоотождествление 71, 73, 135, 147, 301, 305, 326, 367; самовосприятие 295; самоотражение 243
идеология, идеологический план 8, 12, 31, 33—34, 36—37, 45—48, 53, 56, 76—77, 124, 128, 131, 134, 152, 158, 170, 174, 184, 189, 346
идиллия 55, 106, 130, 149, 168, 181, 195, 198, 202—203, 212, 294, 328, 348, 350—351
идиома 207, 210
изображение 18, 104, 114, 297, 300
иконичность 26, 222, 240, 299, 355; иконический знак 331
иллюзия 173, 178
Ильф И. и Петров Е. 9, 12, 37, 40—43, 47—48, 134, 165—171, 174, 177—179, 181—190, 314, 333, 337, 341—346, 384, 391
имидж 3, 81, 83, 363
имитация 58, 116, 173, 207; imitator Christi 283
«имитационное желание» 106
имманентный анализ 7, 29
импрессионизм 114, 206, 329
импровизация 71, 201, 286
инвариант, инвариантность 3, 25, 28, 196, 206, 209, 217, 219, 253, 257, 262, 268, 284, 312, 315, 346, 354, 362, 381—382; инвариантные мотивы 10, 28, 51, 94, 196, 211, 259, 295, 347, 352; инвариантный сюжет 345
инверсия 26—27, 302—303, 305
Ингдаль К. 343, 383
индивидуализм 22, 35, 41—43, 140, 171, 274, 336, 343
инерция 50, 284, 286, 366; ценностная инерция 286
инициация, посвящение 34, 93—94, 96—98, 100, 324—327, 350

инквизитор 20, 79, 158, 172—175, 177—182, 184, 187, 189, 320, 333, 345—346
интеллигенция 34, 40, 48, 132, 136, 139—140, 154, 160, 178, 195, 305, 334, 336, 359, 378
интерпретационная ошибка 302; **ложное прочтение** 29, 280—281, 300; см. также *искажение*
интертекстуальность, межтекстовые связи 7—9, 11—12, 14—18, 23, 26, 28—30, 147, 163—164, 168, 187, 189—190, 201, 216, 223, 229, 237, 239, 263, 279, 285, 289, 292, 294, 312—313, 322, 330, 340, 347, 351, 354—355, 357—358, 362, 382, 388; **интертекстуальность биографическая** 22—25, 366; **интертекст, типы, модели интертекста и т. п.** 3, 7—9, 11, 17—18, 20, 22, 25, 28—29, 142, 215, 354—355, 371, 388; **интертекстуальное потомство** 18, 28—29, 317, 351, 382; **интертекстуальный подход** 8, 11, 29, 70
интерьер 107, 113, 141
интонация 21, 25, 28, 208, 235—236, 271, 273; **интонирование** 63
интрига 164, 278, 280, 361
интродукция 168, 390
инфантильность, инфантилизм 22, 59, 158, 228, 240, 254, 337
информация 80—82, 84, 105, 328, 339, 361—362
инцест 97, 100, 325—326
Иов 26
ипостась 61, 79—80, 129, 133, 163, 173, 176, 236, 239, 261, 269, 290; **аватара** 65
ирония, ироническое 48, 52, 66—68, 76, 92, 106—107, 111, 119, 136, 148, 151, 153, 163, 170, 181, 187, 190, 194, 197, 200, 202, 204, 206, 256, 270, 275, 280—282, 300, 303, 309, 319, 322, 328, 334, 337, 343, 357; **самоирония** 51, 242; **сарказм** 255, 373
иррациональное 174, 298, 303, 346
искажение 29, 34, 70, 108, 279, 300, 379; **«творческая очитка»** 70; **misreading** 29, 300; **miswrite** 70
Искандер Ф. А. 9, 31, 35, 138
искусствоведение 3, 32—34, 66—67, 297, 302, 304, 306, 311—312; **искусствоведческий дискурс** 12
испытание 88, 94, 96—98, 100—101, 291, 311, 350
истеблишмент 42, 153, 159, 162, 164, 203, 326; **антиистеблишмент** 341
«исторический компромисс» 45—46
источник 10, 22, 28—30, 94, 117, 146—147, 150, 169, 182, 188, 190, 207, 216, 220, 277, 292—293, 296—297, 313, 315, 335, 337—338, 362, 375, 379; **квазидиалог первоисточников** 28

Каверин В. А. 334, 337
Каганская М. 314, 334, 383
кадр 62, 240—241, 306
Казанова Дж. Дж. 67
каламбур 19, 148, 211, 218, 321, 352
Кальдерон П. 174
канон, канонизация 12, 29, 34—35, 54, 56—57, 59—62, 64—66, 68, 77, 122, 182, 276, 319, 346, 359, 373; **«большой стандарт»** 64; **канонизация «младшей ветви»** 29, 62, 122; **неканоничность** 54
Кант И. 161, 335
Карабчиевский Ю. А. 247, 314—315, 359, 383

Карамзин Н. М. 9, 58, 104—107, 109, 111—112, 116, 119, 122, 133, 194, 196, 277—278, 280, 328—330, 347, 362, 390
Карден П. 316, 383
карикатура 84, 126, 134, 166, 196, 316, 329
Карлинский С. 317, 383
карнавал 43, 72, 92, 151, 153—154, 156, 158—160, 162, 164—165, 173, 193, 294, 302—304, 375—377
карнальные обертоны 157, 295
картина мира 124, 268; **образ мира** 51, 244
кастрация, кастрационный 157, 252, 294, 353, 375
Катаев В. П. 36, 226
Катон 212
Катулл Гай Валерий 223
Каутский К. 39, 128, 340
Кафка К. 169, 346
«квест» 172—173
Керенский А. Ф. 248, 254—255
Керн Г. 333, 335, 383
Киндер М. 375, 383
кино 119, 124, 181, 187, 330, 391
Киров С. М. 376
китч 320
кладбищенский жанр 105—107, 111, 117, 192, 196—197, 330
Кларк К. 34—35, 314, 335, 383
классика, классики 3, 9, 11—12, 29, 36—37, 44, 54, 70, 103, 170, 183, 219, 223, 327, 275, 340, 360, 368; **классическая проза** 328; **классическая цитата** 168; **неклассическое состояние** 8
классицизм 65, 67—68, 137, 192, 239, 316, 320, 335; **неоклассицизм** 137 242, 320, 356
клаузула 27, 352, 356
Клейст Г. 374
Клеопатра 344
Коген Г. 284
код 7, 11, 18, 53, 101, 148, 150, 200, 280, 339—340, 367, 381; **субкод** 62
Козлов Л. К. 306, 308, 375, 383—384
коллаж 67, 171, 294, 369
Колчак А. В. 253
Кольридж С. 33
Комар В. и Меламид А. 320
комедия ошибок 280
коммунизм, коммунисты 33, 35, 39, 46—47, 64, 155, 158, 173, 198, 335—336
коммуникация 18, 280—281, 331; **автокоммуникация** 316
«компетенция» 296, 373
композиция, композиционная структура 21, 26, 28, 55, 87—88, 90, 93, 98, 103, 105, 108—109, 115, 117—119, 163, 189, 193, 207, 217—219, 297—300, 303, 322, 327, 329, 382, 389; **челночная схема** 108—109
компромисс 34—35, 45, 47, 53, 171, 192, 296, 314; **бескомпромиссность** 139
Конан Дойл А. 42, 179, 341

конверсия, обращение 8, 30, 92, 127, 151, 160, 193—194, 210, 227, 279, 342, 361
Конноли Дж. У. 110, 327—328, 384
коннотация 88, 111, 117, 119, 158, 163, 220, 239, 267, 293, 337
конструктивизм 135, 141
конструктивный принцип 62—63, 104, 194, 344
контаминация 215, 291, 368
контрапункт 17, 90, 202, 206, 219, 228, 241
контраст 91, 108, 122, 192, 196, 219, 222, 242, 282, 284, 313, 334; **«насильное противопоставление»** 55
контроль 73—76, 78, 83, 125, 172, 174, 180, 298, 300, 303, 321
конфликт 34—35, 43, 45, 59, 113, 129, 161, 172, 192, 202, 232, 290, 298, 306, 310—311, 324, 337; **коллизия** 11, 99, 106, 179, 187, 280, 303; **бесконфликтность** 130, 278
конформизм 40—41; **метаконформизм** 40—41; **нонконформизм** 276; см. также *приспособление*
Конфуций 199
концовка 27, 52, 55, 85, 115, 222, 279, 348, 354, 369, 390; **открытость концовки** 151, 361
Коперник 317
«копирование» 208
Коржавин Н. 57
Корнель П. 33
Короленко В. Г. 334, 384
Кохут Х. 238, 384
Кравцов Н. 378
Крепс М. 352, 384
Кривцов Н. И. 61
Кристева Ю. 18
крупный план/общий план 68, 105, 108, 114, 150, 206, 235, 242, 300, 308, 322, 330
Крупская Н. К. 124, 331
Крэг Г. 374
кубизм 301, 330, 358
Кузмин М. А. 331, 351
Кулидж К. 251
кульминация 96, 128—129, 208, 227, 235, 239, 241, 255, 327, 349, 362
культ, культовая природа 52, 92—93, 101, 106—107, 119, 177, 192, 263, 288—291, 305, 330
культура, культурный контекст 3, 7—8, 10, 24, 31—33, 37, 43, 70, 79, 88—90, 92—93, 100, 102—103, 106—107, 111, 114, 118—119, 124, 126, 128—130, 134, 136—138, 151—153, 156, 166, 172—174, 177, 179, 181, 192—193, 195, 197—204, 213, 238, 247, 251, 254, 257, 266, 269—270, 278, 280, 284, 297, 304, 311—312, 314, 320, 324, 331—332, 335—336, 339—340, 344—345, 347—351, 377, 380, 383, 385, 391; **поэтическая культура** 62; **эстетическая культура** 60
«культурный вызов» 125, 131, 331, 336
культурный герой 3, 23, 54, 66, 265
культурный процесс 48, 54, 70, 134, 136

культурология 10, 147
Куприн А. И. 110, 135, 329
Курбский А. М. 304
Курдюмов А. А. 314, 384
куртуазность 99, 192, 217
Кускова Е. Д. 248
«кусковая композиция» *55*, 63
Кучеровский Н. М. 111, 327, 329, 384
Кушнер А. С. 65, 356
«кэмп» 78—79, 320, 389
Кэролл Л. 215, 221—222
Кэтц М. Р. 345, 347, 384

Лакло Ш. де 16
Лакшин В. Я. 314
Ламотт Фуке Ф. 277, 280
Леандр С. 351
Леви-Стросс К. 33
Левин Ю. И. 314, 384
Левинтон Г. А. 97, 324—325, 378, 384
легенда 11, 151, 158, 229, 259, 342
лейтмотив 21, 26, 116, 144, 147, 157, 168, 208, 262, 339, 344; лейтмотивный образ 26, 150, 313
Ле Корбюзье 336
лексика, лексикон 45, *55*, 115, 117—119, 153, 208, 217—218, 236, 265, 267, 272, 313, 387; церковнославянизмы 23; жаргон 152; мат 214
Ленин В. И. 32, 67, 122, 124, 135, 137—138, 158, 171, 173, 331, 335, 341, 384; ленинизм 307
Лермонтов М. Ю. 3, 9, 14, 20, 28, 30, 45, 61, 183, 194, 234—235, 243, 263, 265, 270, 276—282, 312, 359—362, 380, 384, 386—387, 391
Лесков Н. С. 37, 60, 78, 135, 324
Лённквист Б. *55*, 384
либерализм, либеральный компонент 48, 77, 332, 373, 375
Ливингстон Э. 288—289, 372, 384
Лилиенталь О. 141
Лимонов Э. 9, 12, 16—17, *54*, *57*, *59*, 61—62, 64—65, 67—68, 78, 135, 223, 234—237, 239—243, 274—275, 315—316, 357—358, 383—385, 389
лингвистика 391; паралингвистика 115, 117, 119
Линкольн А. 383
лирика, лирический план 49, *56*, 67, 116, 119, 135, 176, 185, 223, 229, 234, 258, 269, 288, 294, 316, 347, 359, 361, 378
лирический герой *51*, *54*, *56*, 127, 148, 163, 186, 291, 340; лирический субъект 206—207, 239, 291, 293, 362, 379
литературность 17, 22, 63, 105, 142, 194, 201, 274
литературоведение 7—8, 11—12, 16—17, 23, 29—30, 33, 36, 38, 48, *54*—*55*, 58, 63, 70, 83, 86, 122, 171—172, 247, 259; метод, подход, теория, школа 8—9, 11, 29—30, 33, *54*, 94, 132, 137, 170, 261, 296, 300, 303, 311—312, 319, 344, 350, 373, 375, 388, 390—391
Лифшиц М. А. 335—336, 385

Лобачевский Н. И. 213, 353
Локс К. Г. 361
Ломоносов М. В. 18, 23—24, 33, 64, 240, 358, 385
Лосев Л. 53, 314, 319, 371, 384
Лотман Ю. М. 3, 60, 278, 315—316, 361, 378, 385
лубок 55—56, 257
Лувертюр Т. 375
Лукиан 340
Луначарский А. В. 331
Лурия А. Р. 310

маг, магия 64, 76, 96, 98, 234, 312, 344, 350, 365
Магомедова Д. М. 373, 385
Мазинг-Делич И. 348, 373, 385
мазохизм 85, 268, 286, 360; **садизм** 19, 257, 264—265, 292, 321, 360; **садомазохизм** 268, 288, 292—293, 301
Маклаков В. А. 334, 385
Малевич К. С. 212, 356
Маленков Г. М. 32
маленький человек 21, 72, 104, 135, 142, 145—146, 278, 335—336, 342, 362
Малларме С. 333
Мандельштам Н. Я. 40, 314, 385
Мандельштам О. Э. 3—5, 7, 9, 12, 14, 18, 30, 36, 51, 54—55, 64, 165, 169, 215, 221, 223, 293, 312, 314, 316, 336—340, 353—356, 358, 368, 378—379, 384, 388, 390
«Египетская марка» 139—150, 154, 163—164, 337—340, 344
Мане Э. 351
манипулирование 75, 80—81, 111, 180, 182, 186—187, 345—346, 376
Манн Т. 188, 262, 274
Манн Ю. В. 317, 319, 378, 385
марионетка 300, 374, 376
Марк, евангелист 23
Марков В. Ф. 55—56, 58, 63, 315, 382, 385
Маркс К. 171, 335; **марксизм** 34, 124, 130—131, 170, 307, 335
Марр Н. Я. 377
маска 26, 37, 39, 66, 71—72, 132, 137, 184, 261—263, 280—281, 286, 310—311, 335, 348, 351
масса, массовость 21, 35, 41, 67, 90, 119, 125, 147, 161, 174, 249, 252, 254, 265, 270—271, 274, 284, 304, 338; **толпа** 46, 112—113, 116, 141, 146—147, 226, 267, 303, 330
массовая культура 175, 314
материализм 38—39, 197, 348
Матич О. 316, 320, 330, 348, 357—358, 361, 368, 372—373, 376, 385—386
Машинский С. И. 319
Маяковский В. В. 3, 9, 18—19, 32, 38, 49, 54, 59, 64, 124, 126, 135, 147, 149, 163, 218—219, 223—224, 247, 275, 291, 293, 295, 314, 334, 340—343, 354, 359—361, 367, 370, 374, 376—377, 379, 383, 387, 389—391

мегаломания, мания величия 64, 66, 73—74, 80, 83, 259, 262, 316, 321, 357; **самовозвеличение** 262, 265—266, 273, 275, 367; **самоуничижение** 80, 302, 367, 376
медиация 33—38, 40, 43, 45, 47—48, 52, 286, 292—295, 367; **посредник** 47, 100, 200; **медиационные игры** 34
медитация 51, 313
Мейерхольд В. Э. 135, 297, 305, 308, 310, 374, 377
Меламид А. см. *Комар и Меламид*
Мелетинский Е. М. 94, 324—325, 386
мелодрама 55, 279, 282
мемуары 73, 193, 198—199, 290, 305, 307, 317—319, 340, 347, 350, 368
Мениаль Э. де 17
Менкен А. 292—293, 370
Мережковский Д. С. 63
Мериме П. 325
Мерсеро Дж. 277, 280, 361, 386
месть, поэтика мести 162, 164, 280, 301, 305—306, 309, 311
металитературность, метакультурность, метаписательство, метазнаковость 41, 66, 68, 79, 86, 116—117, 145, 164, 171, 193, 216, 223, 269, 279—280, 340, 350
метафора, метафоричность 34, 44, 80, 90, 97, 99, 118, 140, 142, 161—162, 164, 186, 196, 232, 254, 258, 268, 275, 288, 294, 323, 325, 329, 338—339, 349, 358, 362, 371—372, 374, 376, 386
метонимия 114, 118—119, 233, 329; **метонимическая интертекстуальность** 163, 329
метрика/ритмика 21, 24—28, 30, 55—60, 68, 271—272, 297 313, 351, 358, 365, 380, 389; **ударение** 56, 218; **перенос, остановка** 26—28, 95, 208, 352, 355—357; **ритмический курсив** 60; **амфибрахий** 58, 68, 313; **анапест** 21, 25, 56; **гекзаметр** 236; **дактиль** 24, 68; **дольник** 24; **хорей** 28, 30, 300; **ямб** 18, 26—27, 206, 351
мещанство 37, 250, 263, 331
Мещерский А. И. 117
мизансцена 296—298, 303, 376; **мизанкадр** 297
мизантропизм 326
Милославский Ю. 359, 386
Милюков П. Н. 167, 171
мировое древо 286, 294—295
мировосприятие 32, 45, 105, 176, 244, 273, 299, 347, 350; **постмодернистское мироощущение** 86
Мирский (Святополк-Мирский) Д. П. 32, 64—65, 386, 391
мистерия 304
Митурич П. В. 316
миф, мифологические параллели 3, 8, 10—11, 87, 92, 94—95, 97—98, 162, 164, 194, 228, 230, 247, 259, 262, 275, 288—293, 341, 346, 349, 357, 360, 368, 370, 372, 378—380, 384—385, 387—388, 390; **мифология, мифологизм** 9, 11, 33, 135, 225, 283—284, 287, 290, 293—294, 314, 317, 344, 362, 368—369; **мифологема** 64, 79, 104, 150, 286, 288, 307, 349, 369—370; **демифологизация** 54, 87, 192, 247, 316, 334; **ремифологизация** 204, 334
Михайлов О. 314

Михайлова Е. 361, 386
«младшая ветвь» 29, 62, 65, 122
Мнацаканова Е. 65
модель, моделирование 8, 41, 58, 102, 228, 259—261, 296, 300, 336, 359, 373—375; модель 'Тема — Текст' 373—374, 377
модернизм 3, 5, 8—9, 11, 43—45, 47, 77, 103, 107, 110, 116, 119, 135, 140—142, 164, 169, 176, 182, 187, 223, 265, 279, 301, 313, 350, 359, 382; «соцмодернисты» 36
«мозаика» 55
Моллер Ф. А. 318
Молчанов И. Н. 248, 254
Мольер Г. 329
Мольер Ж.-Б. 33
молодежная проза 36, 43
монархо-поэтический миф 64, 66—68, 77—79, 83, 132, 304, 308—309, 351, 368; Поэт-Царь 63—64, 83; литература/полиция 63
монологизм 53, 58, 62
Монро М. 224
монтаж 109, 119, 300, 344, 374
Мопассан Г. де 15, 17, 132, 299, 330, 332, 350
Мор Т. 171
Морозов А. 378
Морозов Н. А. 67
Морсон Г. С. 320, 345, 386
морфология 55, 87, 94, 322
мотив, мотивный узел 32, 44—45, 67, 74, 76, 93, 98, 100, 119, 142, 150—151, 156, 179, 194, 196, 210—212, 221, 228, 231—232, 243, 247, 259, 266—268, 270, 280, 283, 285, 287, 291—294, 312, 322—325, 327, 334—335, 346, 348—350, 353, 355, 357, 362, 374—375; топос 67, 192, 196, 203, 288, 293—294
мотивировка 23, 35, 37, 62—64, 91, 104, 107, 126, 132, 169, 183—184, 196, 200, 206, 208, 221, 257, 277—278, 302, 307, 324, 365; «натурализация» 63
Моцарт В.-А. 45, 52, 351, 355
Мочульский К. В. 319, 386
музыка 17, 40, 52, 74, 90—91, 98, 137, 142, 174, 180—181, 226, 259, 275—276, 287, 308, 365, 367, 369, 375, 380
Мусоргский М. П. 167—169
Мятлев И. П. 58

наблюдатель 62, 90, 236, 315, 322, 338
Набоков В. В. 3, 9, 63, 120, 186, 226, 276—277, 282, 314, 331, 337, 357, 361, 382, 386
«Дар» 16—17, 358
«Лолита» 223—224, 281, 330
«Приглашение на казнь» 44, 176—177, 182, 187
наложение 12, 315, 369; взаимоналожение 23, 93, 309
нанизывание 55, 63, 208
Наполеон I 67, 265, 305, 365, 375
направление 8, 36—37, 65, 194

народная песня 128, 280, 371
народничество 34
нарцисс, нарциссизм 22, 59, 67, 225—240, 242—244, 305, 316, 357, 359, 381, 384, 388, 390; **антинарциссов комплекс** 227
насилие 46, 93, 101—102, 148, 152—153, 161—162, 180, 184, 193, 203, 257, 260, 263, 265, 268, 270, 272, 310, 320, 325, 334, 374, 381
наследие, наследники 7, 23, 29, 37, 65, 70, 77, 103, 111, 136, 296, 307, 327, 337, 363, 377; **предки** 19, 97, 100, 312, 317, 325
«натуральный человек» 124, 277, 383
натурфилософия 20
Недоброво Н. В. 312
Нейгауз Г. Г. 283
Неклюдов С. Ю. 385
Некрасов В. П. 298—299, 374
Некрасов Н. А. 9, 58, 135, 146—148, 163—164, 338
неологизм 55, 271, 360
непристойность 209, 213—214; **порнография** 67—68, 223
Нижний В. 296, 376, 386
Никитенко А. В. 320
Николай I 64, 88, 92, 94, 100, 322, 324
Николай II 255
Никсон Р. 83
Нильссон Н. О. 232, 362, 378, 386
Ниро Р. де 359
Ницше Ф. 59, 124, 136, 262, 265, 275, 312, 359; **ницшеанство** 78, 237, 261, 365
новаторство 8, 10, 12, 54, 60, 64—65, 77, 110, 193, 242, 262, 271, 273—275, 315, 322, 336, 344, 359
Новая критика 7, 312
новая религиозность 46
новелла 11, 18, 279, 327, 343, 362
Новик Е. С. 324, 386
норма, нормативность 33, 38, 57, 59—60, 64, 123, 181—182, 271, 347; **разрушение, слом нормы** 8, 59—60, 72, 112, 116, 118, 263, 347
носитель идеала, точки зрения и т. п. 10, 12, 47, 63, 101, 132, 173, 210, 291, 318

обертон 30, 157, 183, 256, 268, 294, 341, 353, 360
образное мышление 32, 310
общество потребления 175; **западный консумеризм** 43
объект 9—10, 32, 74, 207, 220, 222, 225, 230, 238, 247, 257, 269, 280, 284, 291, 301, 316, 359; **самообъект** 238—239
обыкновение, повторяемость 50, 170, 213, 241—242, 322, 353, 357
обэриуты 59, 135, 359
овеществление 68, 137, 142, 148, 161, 163, 232, 270, 303
Огарев Н. П. 58
О'Генри 42
ода, одичность 36, 58, 237, 314, 358
Одинцов В. 322, 386
Озеров Л. А. 368

О'Коннор К. Т. 373, 386
Окуджава Б. Ш. 9, 45—47, 51—52, 65, 314, 347, 382
Олеша Ю. К. 9, 12, 37, 226, 231—235, 243, 314, 346, 354, 378—379, 383, 386, 390
«Зависть» 36, 139—146, 150, 154—165, 187, 190, 231, 233, 235, 336—345, 358, 361
«оперные жесты» 63
оппозиция 27, 32, 117—118, 136, 147, 277, 283—286, 292, 299, 352
ореол семантический 30, 150, 294
орнамент, орнаментальность 31, 301; виньетка 168, 189
орнаментальная проза 60, 116, 119
Орджоникидзе Г. К. 360
Оруэлл Дж. 9, 50, 166, 172, 177—178, 182, 344—345
Оссиан 7, 140, 355
остенсивное значение 330—331
Остин Дж. Л. 312, 386
остранение 91, 93, 108, 122—123, 126, 128, 132, 136—137, 151, 154, 243, 323, 333, 335; эстетическая автоматизация 66
отказ 75, 77, 114, 136, 145, 153, 164, 188, 206, 209, 222, 228, 235, 258—259, 263, 291, 328, 349, 362, 365, 373, 381; отказное движение 297, 300, 309
«оттепель» 9, 22, 35, 43, 45
отсылка 14, 16, 22, 24, 28—30, 104, 117, 142, 168, 194, 206, 215, 238, 338—339, 349, 354, 356, 370; аллюзия 8, 341, 380; реминисценция 117, 119, 159; перекличка 3, 7, 16, 21, 23, 25—26, 30, 44, 60, 95, 97, 103, 116—117, 119, 126, 154, 158, 163—164, 168, 194, 212, 236, 239, 241, 286, 292, 294, 312—313, 328, 332—334, 340—343, 354, 358, 361, 365; отпечаток 12, 30
О'Тул Л. М. 104, 107, 327—328, 386
отцовская фигура 7, 29, 143, 152, 155, 238, 284, 303, 305, 309, 323, 337
официальная догма, координата и т. п. 8, 34—35, 45—48, 66, 92, 122, 131, 136, 139, 160—161, 171, 177, 203, 321, 324, 345

Павел I 137
Павлов И. П. 230
памфлет 322
память 104, 112, 116—117, 119, 177, 179, 181, 197, 199, 201; «память жанра» 29; «память метра» 30; память персонажа 118
панорама 9, 62, 141, 284
Паперный З. С. 261, 387
парадигма 30, 193, 227, 304
парадигматика 362
парадокс 22, 48, 53, 62, 68, 79, 154, 186, 198, 208, 233, 241, 284, 319, 335, 353, 391; оксюморон 68, 283
параллели, параллелизм 25—26, 58—59, 64, 87, 93, 96—98, 100, 107, 134, 150, 153, 157, 159, 169—170, 179, 197, 207, 213, 228, 241, 287, 292—294, 307, 316, 320, 323, 330—331, 333—334, 337, 342, 358, 366, 369, 371—372, 375
Парамонов Б. М. 288, 363, 365, 367, 370, 373
Парменид 205, 207, 212—213, 217, 353
Парни Э. 24

пародия, пародирование 12, 38, 41, *58*, 63—64, 104—*105*, 122, 131—134, 137, 146, 153, 162—163, 166, 176, 183, 190, 205—206, 208—209, 217—220, 227, *275*, 278, 328, 339, 343, 348, 358, 378, 389
парономасия 371
Пастернак А. Л. 284—*285*, 290, 292, 363—364, 368—369, 387
Пастернак Б. Л. 3, 9, 14—*15*, 28, 32, 48—*52*, 64, 113, 116, 119, 135, 159, 177, 226, 232—233, 242—243, 273—*275*, 282—295, 314—*315*, 317, 330, 335, 337, *345*—346, 351—*352*, 354—*356*, 358, 360, 362—372, 376—378, 380—382, 384, 386—388, 391
«Доктор Живаго» 77, 136, 273, 329, 340—341, 366, 369, 372, 376, *385*—387
«Люди и положения» *285*, 363—*365*
«Охранная грамота» 363—364, 368
«Спекторский» 140, 293, 370
Пастернак Е. Б. 368, 370, 387
Пастернак Е. В. 368
Пастернак Л. О. 284, 366
Пастернаки, семья *285*, 368
пауза, паузность 26—27, 189, 313, 352, 357
пафос 8, 124, 260, 377
пацифизм 45—46
Пащенко И. Г. 318
пейзаж 24, *50*, 56, 113—114, 141, 211, 233, 279, 293—294, 330, *353*, 371
перевод 18, 60, 70, 123, 132, 150, 207, 236, 266, 281, *285*, 292, 297—298, 300, 329, 333, 341, 372, 374
пересмотр, переоценка 3, 12, 114, *145*, 192, 203, 284, 296, 346, 377; **переосмысление** 12, 27, 70, 76, 81, 101, 148, 206, 311, 366; **ценностный, нравственный переворот** 91, 100, 193, 284, 286
персонаж 10—11, 33, 37, 40—41, *57*—58, 60, 63, 70—73, 104, 106—107, 110—111, 114—*115*, 117—118, *125*—128, 134, 140, 143, *153*, 161, 168, 173, 176, 183—184, 186, 188—189, 203, *225*, 228, 230, 277—278, 288, 290, 310, 316—317, 319—320, 328, 335—336, 341, 343—*345*, 358, 386; **интеллектуал** 341; **маньяк** 63, 67, 359; **пикаро** 42, 341; **графоман** 63, 66, 357; **дурак-герой** 33, 162; **трикстеры** 343; **'простой' человек** 38, 46, 130
Перцов П. П. 260
перформативность 312, 373; **слово как поступок** 10
Петр I 143, 201, 320
Петров Е. см. *Ильф и Петров*
Петроний 9, 88, 192—193, 391
Печерин В. С. *58*
Пикассо П. 224, 357—358
Пильняк Б. А. 9, 59, 151, 154, 163, 293, 336, 339—340, 342, 349
Пильский П. М. 133, 335
Пиросмани Н. *52*
Пирр *258*
Пис Р. А. 361, 387
плагиат 17
пластический эквивалент 286
«пластическое господство» 377
Платон 44, 171, 174, 177, 294, *345*, 369; **платонизм** 90, 92, 106

Платонов А. П. 11, 47, 59, 63, 134—135, 184, 347, 382
«плебейский аскетизм» 335—336
«плохое письмо», «плохопись» и т. п. 8, 37—38, 55, 57, 59—61, 70, 77, 79, 132, 236, 319, 333; **графоманство** 12, 54, 58—60, 64—66, 68, 79, 236, 315; **графоманство персонажей** 59; **косноязычие** 54—55, 133—135, 137, 315; **варварство** 59, 134, 136; **дурной вкус, безвкусица** 55, 77
плутовской роман 42
плюрализация прочтений 7
плюралисты 334, 375
Победоносцев К. П. 339
повествование 11, 44, 87, 111, 115, 119, 151, 154, 163—164, 169, 176, 196, 202, 230, 280—281, 310, 316, 327, 329, 350, 362, 365
повествовательный (нарративный) договор 71, 107, 310, 328
повествовательная стратегия 71, 102, 118, 120, 280—281, 349; **повествовательная техника** 15, 88, 111, 116, 119, 332, 346; **экономика повествования** 105, 281
повесть 74, 131, 140, 142—143, 148, 151—152, 154, 157—158, 164, 188, 198, 276—279, 281, 361—362, 374, 379
поворот 18, 160, 197, 202—203, 220, 277, 300, 323, 329, 349; **сюжетный сюрприз** 108, 226
Погодин Д. М. 318
Погодин М. П. 75
подобие 293, 303, 345, 372; **метрическое подобие** 28
подрыв 12, 59, 81, 86, 92, 103—104, 108, 111, 116, 119, 148, 154, 159, 162, 194, 197, 204, 208, 239—240, 242, 278, 284, 329, 362
подспудность 62, 87, 207, 209, 233, 239, 350, 369; **завуалированность** 17, 22, 27
подстрочник 55, 315
подтекст, гипограмма 10, 17, 20, 22, 24, 79, 98, 104, 147, 149, 163, 168, 190, 194, 278, 288, 302, 312, 338, 340—341, 344, 349, 354, 381—382, 387; **квазидиалог подтекстов** 354
поза 63, 66, 80, 144, 182, 223, 243, 257, 262, 265—266, 275, 281, 306, 336, 376; **демонстративность** 131, 153, 162, 240, 263
познание 12, 20, 32, 93, 174, 225—226; **самопознание** 228, 358
поиск (интеллектуальный, художественный и т. п.) 8, 12, 33, 36, 124, 136—137, 332—333, 388
Поливанов К. М. 368
полиморфизм 67; **ролевая инверсия** 302—303, 305
полифония, многоголосие 34, 47, 52, 58—59, 62, 78, 151, 154, 159, 189, 281, 343, 361, 375; **квазиполифония** 80; **разноголосица** 277
Полонский Я. П. 360
Поморска К. 324, 331, 349, 359, 387
помощник 95—96, 100, 350
Понтий Пилат 146, 158—162, 343
попутчик 36, 40, 340—341
портрет 28, 51—52, 64, 66, 88, 104, 112—114, 116, 117, 167, 169, 181, 224, 226, 244, 247, 250, 256, 262, 296, 308, 316, 322, 330, 345, 357—359, 365, 376, 377; **автопортрет** 64, 235, 314, 336
пословица 190, 250, 342, 351
постмодерн, постмодернизм 11—12, 65—66, 70, 79, 86, 204, 243

постромантизм 278
постсоцреализм 334
постструктурализм 7—8, 12, 296, 361, 382; **постструктурный релятивизм** 9
поток сознания 60
потребитель художественных текстов 296, 373; **«подразумеваемый читатель»** *54*; **«широкий читатель»** 66, 73, *75*; **носитель нормативного восприятия** *57*; **«соавторство»** 319
«почва» 34, 129, 190
поэзия 9, 12, 22, *56*—*59*, 65—66, 74, 116, 127, 135, 201, 212, 215—216, 222, 232, 243, *255*, 265, 269—270, 272, 275, 280, 283, 287, 333, 336, 366, 377—378, 384—385, 388; **«научная» поэзия** 60; **«космическая поэзия»** 316; **«поэзия персонажей»** *57*—*58*, 316
поэтизация, поэтизм 135, 217
поэтика 3, *25*, 29, 34, *58*, 60, 62, 64, 78, 113, 135, 247, 272, 281, 283, 291—292, 295—296, 309—310, 314, 328, 330, 334, 344, 347, 358, 373, 378—379, 381, 386, 388—391
поэтика выразительности 373—374, 381—382, 391
поэтическая традиция 64, 101, 164, 285, 315
поэтический мир 3, 9, *25*, 28, *45*, 257, 262, 284, 312—314, 317, 336, 345, 366, 378, 381—382, 390; **образ автора** *15*, 23, 37, *54*, *56*, 60, 70—72, 74; **«самообраз»** 64, 73, 76, 281; **«подразумеваемый автор»**, **поэтическая личность** 38, *45*, *54*, 63—64, 73, 76, 247—275, 281, 359—360; **поэтическая мифология** 261, 292, 359, 391; **автомифологизация** 3, 21, 198, 287—288, 292—293, 295—296, 301—302, 364, 369, 372, 390
прагматический план 8; **стратегия обезвреживания** 141, 337
Праз М. 292, 370, 387
Прево А. 223
предвестие 170, 197, 200, 210, 229, 250, 362, 381
предикат 239, 315
предметный план 209, 247
преувеличение, переоценка 11, 84, 89, 170, 192—193, 206—207, 238; **гипербола, гиперболизация** 100, 118, 141, 218, 257, 275, 279, 291, 293, 354, 359
Пригов Д. А. 9, 65—66
прием 7, 10, *54*—*55*, 81—82, 120, 122—123, 127, 132, 163, 209, 241, 262, 266—267, 297, 310, 316, 331—332, 344, 360; **обнажение приема, поэтики и т. п.** 7, 24, 66, 169—170, 206—207, 214, 222—223, 298, 344; **стратегия проявления/сокрытия** 34, 214, 233, 310, 358
приемы выразительности 296, 373—374
примитив, примитивизм 37, *55*, *58*—60, 63, 78, 134, 136
природа 19—21, 32—33, 107, 135, *153*, 172, 174—175, 180, 184, 189, 195, 200, 204, 261—262, 292, 330, 335—336, 339, 352, 368, 372; **природа/культура** 32—33, 192
приспособление, адаптация 36, 40—41, 43, 47—48, *52*, 90, 123, *155*, 168, 221, 223, 243, 286, 291, 323, 367; **социальная мимикрия** 40, 47; **примиренчество** 31, 33—34; **конвергенция** 43; **маскировка, камуфляж** 36, 248, 301, 309—310; **«искусство приспособления»** 12, 31, 41, *53*, 314
провал коммуникации 281; **некоммуникабельность** 128, 281
провинциализм 77

провокатор, провокация 42, 77, 153, 158—160, 162, 164, 173, 181—182, 187—188, 258, 272, 303—304, 341—342, 345—346
прогрессисты 345
проза, прозаическое искусство 9, 43, 55—56, 59, 61, 66—67, 74, 77, 116, 119, 135, 139, 163—164, 232, 280, 284, 328, 330, 336, 338, 361, 378—379, 384—386, 388—391
«произвольный жест» 152—153, 156, 158, 162, 354
Прокофьев С. С. 137
«пролетарский писатель» 36—38, 136—137, 152
прообраз 26, 135, 146, 185, 294, 306—307, 337, 354; прототип 79, 177, 183, 188, 273, 285, 339, 345, 348, 360, 369, 376, 385
пропаганда 39, 55, 58, 66, 77, 82, 172—173, 360
проповедь, проповедничество 74, 77, 80, 82, 131—132, 135, 137, 157—158, 173, 268, 273, 321, 333, 365; нравоучительные жанры 32, 104; проповедь насилия 263
Пропп В. Я. 94, 96, 98, 324, 326, 350, 384, 386—387
просветительство 123, 188, 203
простертость 178, 180, 188, 284, 295, 346
пространство 50, 95, 110, 114, 133, 136, 141, 161, 172, 178, 180, 220, 232—234, 337
профессионализм 59, 65, 67, 72, 127—128, 252, 340; любительство 60, 128
прочтение 3, 7, 9, 11—12, 48, 53—54, 73, 78, 87, 98, 100, 103, 124, 148, 239, 247, 280, 295, 301—302, 324, 349—350, 361, 378, 382; толкование 74, 76, 94, 150, 168, 170, 187; интерпретация 32, 87, 93—94, 98—99, 239, 301, 348, 375, 387, 389; реинтерпретация 3, 70, 79, 206, 298—299; трактовка 11—12, 70—71, 99, 107, 113, 142, 154—155, 168, 190, 221, 239, 247, 263, 276, 278, 286, 288, 291, 296, 302, 304, 323, 325, 327, 332, 357, 362, 373; вчитывание 200, 298, 300
Пруст М. 109, 116, 119, 223, 241, 381
Прутков Козьма 9, 59, 62, 64, 68, 78, 86, 135, 316
Прэтт С. 347, 387
психоанализ 9, 11, 34, 170, 228, 231, 235, 244, 382, 388, 390; автопсихоанализ 348; психическая жизнь 32, 34, 78, 124, 180, 186, 297, 300; подсознание 29, 34, 70, 174, 181, 227, 235, 274
психология, психологический контекст 8, 11, 32, 64, 70, 73, 85, 92, 134, 168, 172—173, 252, 258, 278, 280, 296, 301, 305, 309—310, 322, 326, 346, 362, 379; психологический архетип 10, 300, 303, 374; «первичная сцена» 307; первообраз 372; психологический комплекс 29, 34, 102, 140, 144, 198, 227, 230—231, 233, 238, 273, 283—285, 287—288, 292, 294—295, 305—309, 327, 333, 358, 366, 381; ловушка, порочный круг 170, 274; идиосинкразия 300; женофобия 262; клаустрофобия 303; компенсаторная установка 146, 198, 238, 274, 305, 308—309; 'легитимация' 377
публицистика 122, 133, 314
Пугачев Е. 168
Пуришкевич В. М. 167, 171, 185
путевой очерк 328
Пушкин А. С. 9, 15—19, 22—28, 32—33, 36, 42, 45, 52, 54—58, 60—62, 64, 66, 73, 88, 137—138, 144, 155, 168—170, 183, 196, 202, 205—210, 215—220,

222—224, 228, 236, 241—244, 256, 266, 270, 280, 284, 295, 312—313, 316, 331, 341—345, 349, 351—355, 357, 361—362, 369, 376, 379—382, 391
«Евгений Онегин» 19, 230, 263, 277—278, 358, 385
«Каменный гость» 229—230, 347, 370
«Капитанская дочка» 169, 190, 345
«Медный всадник» 155, 230, 341—342
«Станционный смотритель» 12, 103—109, 111, 113, 119—120, 277—278, 281, 327—330, 348, 380
Пушкин В. Л. 60
Пэсседж Ч. 357, 387

Рабле Ф. 377
Радищев А. Н. 64
Раевская-Хьюз О. 284, 265, 268, 373, 388
развенчание 72, 281, 385; разоблачение 127—128, 203, 249, 252—254, 257, 260, 262—263, 268, 310, 324
«развертывание» 29—30
развязка 36, 44, 93, 115, 170, 277, 279, 281, 302, 321, 327, 348; 'вонзающаяся' развязка 303
Разин С. Т. 371
размыкание прочтений 7; «disjunction», «excess» 374
рамка, обрамление 12, 44, 92, 100—101, 104—106, 111—114, 118—119, 148, 182, 193, 217, 286, 297, 328, 357; выход за рамку 113, 118, 163, 272, 374; вынос на рамку 105, 107, 328
Расин Ж. 33, 140
рассказ 11, 74, 104, 107, 114, 118, 131; мир рассказа 114
Растрелли 270
Рафаэль Санти 270
рационализм 172, 238, 319, 324, 331, 335, 346
реализм 8—9, 103, 135, 192, 226, 280, 358; критический реализм 32
революция 8, 12, 32, 45, 47, 58—59, 64, 66—67, 134, 138, 166, 173, 175, 177, 181, 193, 198, 251, 257—262, 265, 273, 275, 288, 306—307, 311, 341, 359—360, 365, 373, 379
редактирование 10, 77—78, 170, 185, 222, 299, 340, 327—328, 331, 346
Рейган Р. 83
Рейнхардт М. 374
реклама 31, 256—257, 314, 391
реконструкция 374
релятивизм 120, 136, 212, 220
релятивизация 70, 78, 124, 135
Ремизов А. М. 59, 135, 183, 345, 388
рефлексия 18, 223, 278; авторефлексия 278
реформы, реформаторство 135, 334
рефрен 50, 223, 324
речь 50, 78, 106, 111, 115, 119, 132—133, 136, 151, 207, 241, 252, 269, 295, 328; модус речи 78; говорящий 23, 78, 104, 330
решение, разрешение 32—33, 40, 43, 63, 75, 115, 118, 294, 329
Ризнич А. 312
Рильке Р.-М. 285, 366, 372, 386

ритм см. *метрика/ритмика*
риторика 7, 38, 50, 76, 79, 84—85, 93, 156, 208, 220, 222, 237, 275, 293, 319, 374, 378
ритуал 34—35, 93, 98, 100—101, 137, 145—148, 157, 193, 285, 289, 303—304, 323, 326, 335, 350, 360, 368—369, 383
рифма, рифмовка 25, 27, 30, 55—56, 60, 206, 208—211, 217—218, 220, 222, 241, 243, 266, 269, 271—272, 294, 315, 342, 351, 353—356, 358, 360, 370, 380—381, 391
Риффатерр М. 18, 29, 193, 388
Рогачевский А. Б. 373, 388
рождественский жанр 151, 323
родство (сюжетов, тем и т. п.) 20, 70—71, 201, 233, 274, 276, 281, 293, 375
Розанов В. В. 77—78, 135, 332
роман 34—35, 74, 174, 232, 314, 344, 377, 381, 383; роман воспитания, Bildungsroman 34, 343; мир романа 34, 40, 176
романс 351
романтизм, романтики 32, 64, 67, 192, 223, 280, 284, 359, 381, 387; (анти)романтическая традиция 177, 304, 350
«романтическая агония» 292, 387
романтическая парадигма 304
романтический план, романтизация 20, 58, 65, 116, 287—288, 295, 304, 328—329, 336, 347, 350, 362, 367
Ронен О. 145, 312, 316, 338, 356, 388
Россетти Д. Г. 292—293, 370
рубеж веков 8, 77, 114, 275, 368; fin-de-siècle 320
Румянцова М. А. 237
русская литература 3, 8—9, 42, 68, 76—77, 131—132, 142, 162, 182, 260, 263, 317, 348—349, 362, 382—383, 386, 389—390; поэтика русской литературы 379
русская поэзия 18, 54, 57, 60, 64, 206, 215, 223, 313, 315, 350, 355
русский контекст 34, 135, 138, 284, 319, 333, 363
русский модернизм 5, 8, 44, 77, 265, 382
русский стих 276, 380
Руссо Ж.-Ж. 124, 134, 136, 331, 335
Руставели Ш. 256
Рылеев К. Ф. 64

Сад Д. А. Ф. де 262, 292; садизм см. *мазохизм*
сад 112—113, 117, 232, 293, 362
сакральное 96, 101, 173, 325, 381
Салтыков-Щедрин М. Н. 131
сатира 37—40, 48, 60, 71, 134, 159, 161, 332, 357
сверхзадача 291, 296
«сверх-я» 172; «надчеловеческая» позиция 301, 308
Свифт Дж. 33, 172, 341
свобода воли 33, 172, 345
сдвиг 27, 55—56, 60—62, 86, 108—109, 118, 129, 135, 163—164, 197, 247, 289, 300
св. Себастьян 304

Северянин И. 266
Сегал Д. М. 338, 344, 386, 388
семантика 30, *55*, 72, 222, 267, 370, 388, 390
семиотика, семиотический аспект 3, 7, 62, 124, 276, 278, 280—281, 314, 324, 349, 360, 383, 388, 391
Сенковский О. И. 74
Сент-Бёв Ш.-О. 351
сентиментализм, сентименталисты 33, 68, 105—106, 111—112, 124, 192—193, 278, 329, 345, 347; **(анти)сентименталистская тенденциозность** 277
Серафимович А. С. 35
Сервантес М. де 17, 33, 42, 340—341
Серебряный век 12, 59, 67, 102, 116, 206, 319, 351, 359
Серов В. А. 330, 376
Сечкарев В. 319, 388
символ, символичность 20, 24, 32—33, *35*, *43*, *53*, 60, *85*, 88, 90—92, 96, 101—102, 105, 122, 124, 142, 145, 150, 156, 158, 181, 188, 195, 200, 216, 259, 263, *265*, 285, 288—291, 296, 298, 303, 321, 339, 349—350, 360, 367, 369, 377, 389
символизм 37, *58*, 63, 238, *265*, 312, 316, 331, 333; **символистский миф** 11
Симеон Бекбулатович 375
симметрия 23, 87, 141, *152*, *155*, 161, 226, 231, 233, 235—236, 323, 358
синекдоха 114, 118, 330, 338
синкретизм 304
синонимы 23, 174; **синонимия** 353
синтагматика 362
синтаксис 26, *55*, 60, 62, 207, 217—218, 222—223, 240, 267, 352—353, *355*
синтез 7, 11, 20, 102, 172, 186, 295, 297, 301, 314, 362
Синявский-Терц А. Д. *52*, 247, *315*—316, 318—320, *335*, 358—359, 368, 387
Ситон М. 302—303, 369—370, 388
ситуация контакта *315*; **ситуация покинутости** 293; **ситуация рассказывания** 105, 107
сказ 37, *59*—60, 70—71, 78, 80—81, 116, 132, 197, 230, 281, *315*, 317, 319, 333
сказка, сказочность 11, *53*, 93—*95*, 97—98, 100, 161, 190, *225*, 324—326, 342, 350
Скафтымов А. П. 328, 388
скоморошество 304
Скорсезе М. 359
Скрябин А. Н. 283—*285*, 287, 363—*365*
славянофильство, славянофилы 34, 74, 284, 363
слово, словесное искусство 10, 18, 21, 24, 26, 38, *58*, 60, *65*, 76, 83, *85*, 112, 115—119, 132, 135—136, 145—146, 151, 161, 163—164, 174, 186, 189, 196, 198, *205*, 208—209, 212—216, 219—222, 226—227, 236—237, 239, 244, 263—264, 267, 269—270, 276, 289, 296, 298—299, 315, 322, 327, 329, 331, 333—*335*, 338, 340, 342, 349, 353—357, 366, 370, 377, 386; **авторское слово** *58*, 63, 77, 131, *135*, 317, 321; **словарь** 30, 76, 207, 217, 239, 264
случайность 110, 144, 179, 289, 339; **«случайностность»** 281, 328
смазывание границ 71, 111, 116, 173, 283
смежность 89, 118, 163—164, 283, 330—331

смех, смешное, комический контекст 40, 42—43, 55, 64, 71, 77, 86, 106, 126, 136, 146, 194, 197, 199, 230, 243, 255, 258, 277, 316—317, 322, 332—333, 342, 344, 351, 357, 391
Смирнов И. П. 29, 313, 316, 354, 358—359, 388
Собел Р. 319—320, 388
Собинов Л. В. 266
советская действительность 32, 34—36, 38, 40—49, 53, 55, 65, 79, 94, 122, 128—131, 134, 136—137, 149—151, 154—156, 160, 163—165, 167—168, 170—171, 181—182, 184, 187, 189, 194, 197, 204, 251, 253, 259—260, 266, 298, 304—305, 334, 340, 344, 359, 373, 380, 383
советская литература 36—38, 48, 136—137, 337, 345
советская поэзия 46
совмещение 32, 60, 62, 68, 142, 175, 181—182, 213, 218, 241—242, 253, 267, 278, 337, 346, 372
содержательный план 25, 28, 30, 43—44, 77, 94, 103—104, 107—108, 135, 206—207, 260, 299, 326, 361, 373
Соколов Саша 9, 15—17, 52, 64, 66—68, 79, 86, 226—229, 243, 316, 320, 351, 357—358, 380, 385
Солженицын А. И. 36, 52—53, 64, 301—302, 345—346, 373, 388
«Солидарность» 47
солипсизм 176
Сологуб Федор 379
сон, сновидение 3—4, 7, 14, 20, 34, 41, 95, 98, 135, 142, 146, 148, 162, 164—172, 174—190, 206, 212—213, 234, 249, 312, 322, 337, 341—347, 353, 380, 388; «новосон» 171, 182; «чужие» сны 183; сны по заказу 182, 185, 187, 189, 347
Сонтаг С. 320, 389
Соссюр Ф. де 124
Софокл 33, 324
соц-арт 70, 320
социал-демократия 275
социализм 36, 40, 43, 148, 172, 272, 314
социально-исторический контекст 8, 10, 23, 31—36, 40, 50, 59, 70, 73, 96, 105—106, 114, 136, 142, 164, 167, 172, 193, 197, 202, 247, 274, 278, 305—306, 329, 335, 338, 343—344, 347, 349, 362, 373, 375, 377, 391
социологическая школа 10—11
соцреализм 11, 34—36, 68, 131, 134—135, 137, 159, 296—297, 312, 316, 320, 388; поэтика соцреализма 344
Спейн М. М. 118, 327, 389
Сперанский М. М. 334
сравнительно-историческая школа 7
средневековье 192, 356
средний класс 35, 380
Стайн Г. 357
Сталин И. В. 36, 51—53, 64, 67, 79, 83, 85, 137, 302, 305, 309, 320—321, 335, 376—377, 380; сталинизм 9, 11, 34—36, 48, 52—53, 297, 304, 309, 316, 380; антисталинизм 36, 375
стандарт 40, 98, 301, 346, 359; нестандартность 236, 305
Станиславский К. С. 126, 135—136

Стендаль 32, 140, 232
Степанов Н. Л. 315
стереотип 93, 104, 116, 190, 192, 277—278, 330, 344; **шаблон** 52; **штамп** 46, 68, 128, 170, 181, 278, 281—282, 328; **клише** 41, 46, 58, 68, 104—105, 176, 181, 193, 267—268, 278, 280—281, 351
Стивенсон Р. Л. 341
стилизация 52, 104, 107, 176, 357
Стиллмэн Л. 318, 388
стиль, стилистика 34, 36, 38, 46, 55—56, 58, 60, 62, 64, 67—68, 72—73, 75—79, 81, 103, 108, 112—113, 119, 131, 135, 137, 140, 142, 145, 163—164, 182—183, 217—218, 236, 239, 243, 247, 257, 266, 273, 277, 280—282, 291, 296, 299, 301, 316, 330, 334—335, 341, 345, 357, 373—374, 389; **«штиль»** 23
стих, стиховые категории 21, 23—26, 28, 30, 51—52, 55—56, 60, 116, 201, 275, 350, 385; **версификация** 28, 63, 313; **силлабо-тоническая упорядоченность** 64; **безглагольность** 60; **акростих** 56, 372; **дистих** 24; **палиндром** 56; **сонет** 16, 206—224, 351, 356; **анаграмма** 366; **свободный стих** 59
Столбергер Л. Л. 261, 360, 389
столкновение 35, 64, 88, 91, 166, 175, 187—188, 192, 196, 230, 277—278, 280, 297, 299
Стравинский И. Ф. 343
«страх влияния» 29, 70
структура, структурный анализ 3, 8—10, 16, 24—25, 27—30, 33, 48, 50, 55, 62, 72, 87, 94, 98, 101, 103, 108—109, 115, 117—119, 170, 177, 190, 193, 207—209, 217, 219, 222, 226, 231, 236, 240, 271, 284, 298, 304, 309—310, 313, 315, 323, 327, 347, 349, 351, 357, 366, 377, 381—382, 385, 387; **бинарность структур** 323
структурализм 7, 29, 373, 391
Стюарт Мария 16, 205—206, 224, 292, 351, 378
сублимация 34, 207, 218, 222, 258, 265, 301, 310—311
Суинберн А.-Ч. 292, 370
суперменство 275, 285, 301, 308, 365
Сыркин А. Я. 324, 381
сюжет, сюжетный тип 8, 11—12, 22, 35—36, 55, 68, 87—88, 92—95, 97, 101, 104, 119, 129—130, 146, 150, 155, 159, 163—164, 170—171, 173, 175, 180, 188, 192—194, 196—197, 218, 223, 226, 228—229, 239, 250—251, 258, 276, 278—280, 284, 288, 299, 310, 323—324, 327, 332, 339, 341, 345, 349, 361—362, 368—369, 373—374, 390; **архисюжет** 125, 172, 279; **бродячие сюжеты** 7; **сюжетная рифмовка** 93; **поэтика сюжета** 390
сюрреализм 164, 233, 335

тавтология 60, 137, 170
Тагор Р. 122
Тайтуник К. 358, 389
Тамерлан 375
Тарановский К. Ф. 18, 28, 30, 351, 388—389
Тарасенков А. Т. 319
Твен М. 338, 341
творчество, творческий дар 8, 10, 29—30, 50, 56, 60, 67, 71, 73, 75—78, 82—83, 136, 163, 171, 192, 210, 213, 222, 226, 241, 255, 270—272,

284—285, 288, 294, 296, 301, 306, 353—354, 358, 365, 367, 372, 374, 376, 383, 388; неодаренность 274—275
театр, театральность 39, 123—129, 135—136, 149, 159, 303—305, 368, 374—375, 379; театр одного актера 47
текст, текстуальность 3, 7—10, 22—27, 29—30, 55—56, 61—63, 66, 80, 83, 86, 94, 98, 103, 129, 137, 159, 163, 208—210, 218, 222—223, 289, 295—297, 302, 310, 315, 343, 347—348, 361, 374, 381, 385; претекст 24; «пре-текст» 29; классический текст 12, 29—30; «канонический» текст 59; влиятельный текст 30, 103, 319
текстовой объект 29—30, 340
Телль Вильгельм 362
тема, тематический комплекс 25, 28, 31, 45, 73, 80, 87, 94, 97, 105, 114, 117, 130, 140, 142, 145—147, 149—150, 155—159, 168, 173, 180, 182, 189, 192, 206, 210, 212, 219—220, 228, 230, 237, 239—243, 256, 259, 263, 277, 284, 288, 293—294, 297, 300—301, 306, 311, 313, 322—324, 330, 339, 341, 347, 350, 357, 362, 367, 372, 376—377, 382—383, 388; «антитематическая» игра 107
темпоральный план 240
тенденциозность 159, 188
термидорианский дух 344
Террас В. 261, 389
террор, терроризм 188, 262, 274—275, 334, 341, 359
Тимашев А. Е. 131
типологический план 8, 102—103, 187, 194—195, 347, 350, 355, 379, 383—384, 386
тождество, тождественность 213, 231, 239, 270
Токлас Э. Б. 357
Толстой А. К. 58, 61—62, 131, 328
Толстой А. Н. 122
Толстой А. П. 75
Толстой Л. Н. 3, 17, 36, 50, 59—60, 64, 67, 78, 109, 114, 117, 122, 126—138, 151, 163, 168, 170, 184, 192—198, 200, 265, 277, 279, 284, 298, 319, 335, 338, 363, 365, 374, 380, 382—387, 389—391
«Анна Каренина» 99, 117, 170, 183, 192, 194, 332, 334, 349
«Война и мир» 77, 92, 123—124, 126—128, 132, 134, 170, 200, 298, 322—323, 326, 331—332, 334, 341, 348
«Детство» 184, 322, 325, 332—334, 347
«Крейцерова соната» 99, 123, 192, 323, 325
«Отец Сергий» 99—101, 192, 323—324
«После бала» 9, 12, 87—102, 192—196, 198, 202—203, 322—327, 331, 334, 338, 348—350, 386, 389
«Холстомер» 123, 127, 129—130, 132, 332, 338, 341, 349
Толстой Н. И. 327, 389
Томас Д. 15, 17
Томпсон К. 302—304, 307, 310, 374—375, 389
Томпсон С. 324—325, 389
тон 22, 27, 68, 78, 112, 187, 219, 236, 241, 253, 265, 299
Топоров В. Н. 96, 324, 327, 383

тоталитаризм, тоталитарная культура 12, 32, 41, 47, 53, 79, 172, 179, 182, 185—186, 188, 190, 296, 309—310, 345, 374; **'тоталитарный комплекс'** 309; **антитоталитарный аспект** 171
тотемизм 100, 350
точка зрения 12, 15, 51—52, 55—56, 58, 62, 67, 71—72, 86, 104, 108, 111, 125, 151, 202, 221, 231, 247, 278, 281, 284, 289, 297, 314, 317, 361, 365, 376; **авторская точка зрения** 101, 321
традиция 8—10, 63—64, 122, 136, 162, 271, 284, 289, 314—315, 319, 343, 374, 377
транскрипция, парафраз 70, 106, 190, 194, 280, 292, 298—299, 349; **перефразирование, перепев** 15, 18, 58, 138, 177, 263, 294; **транспонирование** 18; **перелицовка** 201, 205, 288, 299; **транспозиция, перестановка** 291, 351, 369
трансформация 29, 101, 142, 160, 187, 190, 289, 291, 297, 345, 360, 390; **пресуществление** 79; **мутация** 297; **метаморфоза** 56, 71, 73, 91, 151, 172, 196, 237, 292, 309
Тредиаковский В. К. 60, 389
Трифонов Ю. В. 36
троп, тропика 115, 163, 264, 267, 303, 339, 343, 362
Тростников В. 322—323, 389
Троцкий Л. Д. 64, 335
Трубецкой Н. С. 57, 389
Тургенев И. С. 37, 60, 122, 133, 135, 192, 194, 196, 274, 318, 331—332, 334, 347—348
Тынянов Ю. Н. 18, 58—59, 71, 190, 317, 346, 389
Тьеполо Дж. Б. 142
Тютчев Ф. П. 19—20, 28, 60, 270, 313, 329, 387
тяготение, отталкивание/притяжение 26, 36, 43, 68, 102, 122, 158, 198, 234, 263, 281

Уайльд О. 228
Удар Ж.-П. 375, 389
узнавание 91, 98, 123, 193, 202, 227, 229—230, 239, 357
универсальность 7, 32, 41, 56, 66, 242, 285, 297, 311, 325
универсум 310
Уорхол Э. 224
условность 60, 63, 88, 90, 104, 107, 124—130, 132, 136—137, 176, 183—184, 187, 192, 194, 200, 265, 323, 331; **конвенциональность** 59, 92, 126, 132, 136, 349—350; см. также *литературность*
Успенский Б. А. 316, 389
утилитаризм 341
утопия, утопизм 21, 60, 64, 70, 134, 136, 151, 171—172, 174—175, 182, 184, 190, 274, 319, 321, 336, 345—347, 359, 386; **антиутопия** 70, 171—172, 174—175, 182—183, 186, 188—189, 320, 341, 346—347; **дистопия** 79, 230
утрирование 208, 219
Уэйлен М. 110, 327, 389
Уэллс Г. 341—342

фабула, фабульный 67, 101, 103, 105, 107—108, 110—112, 115—119, 146, 164, 276—277, 279, 299, 327—329, 337, 344, 364

Фадеев А. А. 165
фактура, фактурность 26, 113—116, 118—119, 175, 225—226
фантазия, фантазирование 146, 164, 256, 274, 284—285, 353
фантастика 162, 183, 231, 238, 320, 341, 361
фантасмагория 176, 181
фарс 64, 162, 194; **трагифарс** 202
фашизм 31, 188
Федин К. А. 122
Федоров Н. Ф. 320, 359
Фейхтвангер Л. 136
фельетон 36—37
феномен 314, 323, 380
феноменологическая школа 9
Фет А. А. 58, 60, 117, 315, 329—330
фигура (тип, роль и т. п.) 9, 36, 41—42, 54, 61, 63, 67, 71, 74, 81, 86, 94, 97, 111, 135, 139, 151, 162, 199, 301, 307, 317, 326, 330, 336, 345, 362, 369, 375
фигуральный (риторический) план 50, 118, 156, 257, 267, 367; **жест** 46, 49, 53, 66, 114, 118, 178, 215, 223, 235, 240, 265, 267, 320—321, 330, 343, 354; **киножест** 308
Фидий 249
Филарет 75
Филипп (Федор Колычев) 304, 308
Флейшман Л. С. 284, 364—365, 368, 373, 389
Флобер Г. 223, 356
Фоккельман Дж. П. 366, 389
Фолкнер У. 15, 17
фольклор 9, 15, 58, 94—97, 101, 324—325, 343, 350, 384, 386—387
Фома Аквинский 72
Фома Кемпийский 72
фон 24, 30—31, 41, 64, 102, 112, 118, 150—151, 157, 174, 194, 197—198, 210, 242, 247, 284, 286, 288, 293, 303, 337, 375; **аккомпанемент** 90, 107, 219, 242, 250, 350; **«общая картина», мировой фон** 112—113, 115, 118, 233
фонема 315; **вокализм** 206, 313; **консонантизм** 357
фонетика 208, 222—223, 289, 370; **фонология** 55
форма 25, 29, 64, 67, 75, 77, 127, 137, 148, 174, 190, 206, 210—211, 230, 235, 240, 252, 276, 278, 301, 304, 332—333, 348, 361, 363, 373
формализм, формалисты 7, 29, 58—59, 62, 94, 103, 276, 297, 311, 327, 373; **неоформализм** 302, 389
формальный план 25—26, 28, 30, 103—104, 169, 207, 260, 297
формула, формульность 129, 173, 232, 237, 240, 289, 291, 301—302, 305, 327, 366, 368, 374; **множественная формула** 291
фрагмент 15, 26, 63, 68, 148—149, 164, 212, 221, 231, 288, 315, 338, 340—341, 344, 354, 362—363, 365, 369, 371; **фрагмент поэтики** 314, 344
фрагментарная проза 119, 344
фрагментация «Я» 231, 235—236, 238—239, 308, 375; **расщепление личности** 56, 59, 73, 75, 172, 176, 308
Франк С. Л. 336, 390
Фрейд З. 32, 34, 59, 78, 168, 181, 225, 230, 234, 236, 238, 272, 308, 390; **фрейдизм** 29, 93, 124, 174, 307, 310

Фрейденберг О. М. 324, 347, 350, 390
Фрейдин Г. 140, 314—315, 359, 390
Фриче В. М. 332, 390
фундаментализм 134, 138
Фурье Ш. 171
Фуссо С. 340, 390
футуризм 11, 36—37, 59, 66, 116, 135, 223, 232, 260—263, 265, 269—270, 272—273, 312, 314, 335, 340, 359, 367, 373
Фэнгер Д. 316, 318—319, 390

Хаксли О. 9, 172, 175, 179, 187
Ханзен-Лёве А. 56, 390
Хармс Д. И. 262
Хвостов Д. И. 60
Хемингуэй Э. 279, 327
Херрнстайн-Смит Б. 352, 390
Хлебников В. 9, 54—57, 65, 68, 78, 135, 292, 315—316, 370, 378—379, 381, 384—385, 389—390
Ходасевич В. Ф. 9, 21, 22, 242—243, 260, 262, 265, 272, 359, 390
Хомский А. Н. 373
христианство 46—47, 92, 98, 101—102, 135, 193, 204, 238, 303, 324, 348, 366, 369
Христос 23, 72, 92, 135, 146, 157, 161—162, 173, 203, 283, 285, 343, 365, 369
Хрущев Н. С. 46, 64
художественная логика 53
художественная революция, новая эстетика 8, 59, 63—64, 78, 103, 136, 193, 333, 377
Хэммерберг Г. 105, 390
Хэнсон К. 348, 390

Цветаева М. Н. 64, 185—186, 217, 223, 287, 351, 355, 367, 372, 386
Цельсий А. 212
цензура, цензоры 11, 32, 34—35, 47, 53, 75, 170, 174, 309, 314, 319—320, 385; **внутренняя цензура** 34, 174
ценности, система ценностей 30, 35, 40, 42, 53, 78, 124, 129, 136, 143, 155, 181, 193—194, 203—204, 244, 254, 260, 266, 275, 278, 284, 286, 336, 348, 350, 360, 380
Цеткин К. 335—336
цинизм 32, 38, 40, 42, 50, 173, 197, 223, 258
цитата, цитация 14, 18, 22—23, 25—29, 58, 104—105, 111, 115, 119, 127, 142, 168—169, 179, 184, 200, 219, 337, 340, 349, 353, 381—382; **заимствование** 8—9, 14, 22, 26, 28, 30, 187, 201, 347; **цитатный коллаж** 291, 369

Чайковский П. И. 31
частушка 55
Чеботаревская А. Н. 348
«человек вообще» 34—35; **«человек из народа»** 323
Чемберлен Н. 171

Черкасов Н. К. 308
черновик 18, *55*, 323, 328, 343
Чернышевский Н. Г. 34, 64, 67, 171, 183—184, 319, 321, 336, 345—346
Чехов А. П. 3, 11, 110, 113, 128—129, *135*, 276—277, 281, 328, 332, 340, 360—361, 379, 390
Чижевский Дм. 389
Чижов Ф. В. 318
Чудаков А. П. 328, 332, 362, 390
Чудакова М. О. 314, 331, 333, 335, 337, 340, 390
Чуковский К. И. 332—333, *335*, 348, 359—360, 390

Шаляпин Ф. И. 167—168, *254*
шарж 166
Шварц Е. Л. *53*, 165, 341, 346
Шевырев С. П. 74—*75*
Шекспир У. 33, 132, 151, 162, 166, *175*, 179, 194, 196, 288, 321, 332, 343, 369
шестидесятники 314
Шиллер Ф. *58*, 280, 351
Шишков А. С. 60
Шкловский В. Б. 32—33, 66, 122, 124, 127, 132, 332—333, 373—374, 390—391
Шмидт П. П. 40—41, 365, 372
Шолохов М. А. *35*, 122
Шопен Ф. 32, 226, 283, 285, 287, 372
Шостакович Д. Д. 137
Шпитцер Л. 314, 391
Штокмар М. П. 352, 391
Шуберт Ф. *355*
шут, шутовство 33, 63, 154, 156, 159—160, 165, 243, 267, 302, 341—342, 383; клоунада *305*
шутка *55*, *58*, 78, 207, *255—256*, 364

Щеглов Ю. К. 3, 125, 127, 296, 312—315, 322—323, 332, 335—336, 340, *345*—346, 349, 352, *354*, 357, 362—363, 373, 381—382, 391
Щепкин М. А. 318
Щепкин М. С. 318

Эвклид 213
эволюция 8, 29—30, 73, 77, 332, 334—*335*
эвристическая функция 123, 333
эвфемизм 97
эгоцентризм 21—22, 217, 226, 243, 278—279
Эдип 33, 324, 387; эдипов комплекс 29, *155*, 239, *365*
Эдисон Т. А. 144
эзопов язык 11, 21, 36, *53*, 171, 181, 334, 343, 373, 385
Эйзенштейн М. *305*—309
Эйзенштейн С. М. 3, 32, 293—311, 378, 381, 383, 386, 388—389, 391
Эйхенбаум Б. М. 276, 279, 313, 391
экзистенциализм 33, *45*, 153, 156, 215, 220, 334

экспрессия 364
экспрессионизм 374
экстаз, экстатический план 88, 283, 285, 288—289, 293—295, 363, 369, 386; поэтика экстаза 294; экстатические мотивы 3, 283, 286, 293, 295, 362; экстаз поражения, падения 285, 288, 292, 294, 366, 372
экстремизм 64, 156, 275, 350
элегия 206; элегический дистих 24
эллипсис 26; пропуск 105, 110, 214
эмблематичность 72, 75, 112, 222
эмиграция, эмигрант 9, 21—22, 47, 130, 213, 238, 320, 353, 383
эмфаза, эмфатический 67
Энгельс Ф. 32, 39, 128, 335, 340
эпигонство 329
эпиграмма 19, 316
эпиграф 22, 47, 234, 328, 358
эпистолярный жанр, переписка 39, 71, 74, 77—78, 200, 375
эпитафия 17, 221, 317
эпитет 7, 52, 322, 354
эпос, эпическое 55—56, 67, 122, 316, 381
Эпштейн М. Н. 318, 391
Эрдман Н. Р. 333
Эренбург И. Г. 42, 158, 173, 341, 343—344
Эрлих В. 318, 391
эротика, эротизм 67—68, 88, 93, 176, 215, 236, 239, 242, 256, 259, 274, 284, 288, 294, 305, 325, 358, 369, 371, 388; чувственность 206, 323, 326, 356; секс 34, 96, 99, 102, 158, 174—175, 180, 198, 225—226, 230, 238, 250, 253, 256, 266, 284, 305, 330, 383; гомосексуализм 73, 157, 292—293, 320, 327, 371, 375; «десексуализация» 374
эскапизм 168, 197
эстетизация 118, 243, 292
эстетика, эстетический план 107—108, 158, 226, 232, 240, 254, 265, 271—272, 276, 281, 293, 296, 299—301, 303—304, 309, 329, 335, 373—374, 380—381
эстетика детерминированности 328
эстетика разрушения 160
эстетическая установка, концепция 63, 132, 300, 309, 312; поэтика безобразия 136; антиэстетизм 272
этика 114, 135; христианская этика 46; «этика нигилизма» 332, 336, 390
этнография, этнический аспект 35, 278
эффект, эффектность 23, 28, 50, 62, 80, 91, 101, 103—104, 109, 111, 113, 116, 142, 159, 168, 189, 196, 207—209, 217, 222, 240, 249, 271, 276—277, 281—282, 300, 321, 326, 328, 348, 350, 352, 357, 362

Юнг К. Г. 374

'я' (авторское, лирическое и т. п.) 37, 56, 62, 65—66, 143, 148—149, 207, 212, 220, 223, 229, 233—237, 239—240, 243, 260—261, 268, 272, 288, 348, 352, 379; 'мы' 149; 'не-я' 260—262, 268, 272; alter ego 71, 148, 177, 317, 375
язык, языковой план 23, 30—31, 37, 39, 51, 55—56, 59, 63, 67, 76—77, 116—117, 123—124, 132—133, 138, 151, 169, 177, 182, 194, 200—201, 209,

214, 262, 271—273, 275—276, 280—281, 284, 286, 332, 340, 349—350, 353, 360, 391; см. также *лексика*
язычество 59, 92, 98—102, 193, 293—295, 303, 327
Якобсон Р. О. 24, 62, 260—261, 295, 325, 330, 351, 357—359, 362, 369, 391
Яковлева Т. А. 259

confirmation of position 274

écriture 83, 86, 350

lecherous father 97

pars pro toto 114
pathetic fallacy 107
privacy 152, 171—172, 176—177, 180—181, 183, 186, 188—189, 346

vagina dentata 96, 99

wishful thinking 291
writer's block 85
wrong word 55

СОДЕРЖАНИЕ

От автора 3

Блуждающие сны

Введение 7

I

Глава 1. «Чужих певцов блуждающие сны» 14
Глава 2. Искусство приспособления 31
Глава 3. Графоманство как прием (Лебядкин, Хлебников, Лимонов и другие) 54

II

Глава 4. Перечитывая избранные описки Гоголя 70
Глава 5. Морфология и исторические корни «После бала» 87
Глава 6. «Легкое дыхание» Бунина — Выготского семьдесят лет спустя 103

III

Глава 7. Зеркало и зазеркалье: Лев Толстой и Михаил Зощенко 122
Глава 8. Попытки «Зависти» у Мандельштама и Булгакова 139
Глава 9. Замятин, Оруэлл и Хворобьев: о снах нового типа 167

IV

Глава 10. Труп, любовь и культура 192
Глава 11. «Я вас любил...» Бродского 205
Глава 12. Влюбленно-бледные нарциссы о времени и о себе 225

Другие работы

О гении и злодействе, о бабе и о всероссийском масштабе (Прогулки по Маяковскому) 247
Семиотика «Тамани» 276
Экстатические мотивы Пастернака в свете его личной мифологии (Комплекс Иакова/Актеона/Геракла) 283
Поэтика Эйзенштейна: диалогическая или тоталитарная? 296

Примечания 312
Литература 378
Указатель имен и понятий 392

Жолковский А. К.

Ж79 *Блуждающие сны* и другие работы. — М.: Наука. Издательская фирма «Восточная литература», 1994. — 428 стр.
ISBN 5-02-017743-1

Цикл статей профессора Университета Южной Калифорнии Александра Жолковского посвящен явлениям русской литературы и искусства XX в. (Бунин, Хлебников, Мандельштам, Маяковский, Пастернак, Зощенко, Олеша, Булгаков, Ильф и Петров, Эйзенштейн, Лимонов, Бродский, Пригов) в их связях друг с другом, с русской классикой (Державин, Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Достоевский, Толстой), русским и мировым фольклором и западной традицией. Книга отличается применением постструктурных, интертекстуальных и культурологических методов, остротой изложения и новизной прочтений.

Ж $\frac{4603020100\text{-}027}{013(02)\text{-}94}$ 92-93

ББК 83.3Р + 83.3Р7

Александр Константинович
ЖОЛКОВСКИЙ

БЛУЖДАЮЩИЕ СНЫ
и другие работы

Заведующий редакцией *И. М. Дижур*

Редакторы *Н. В. Зорина, Г. О. Ковтунович*

Младший редактор *Г. О. Ковтунович*

Художник *И. Г. Макаревич*

Художественный редактор *Э. Л. Эрман*

Технический редактор *Г. А. Никитина*

Корректор *Е. В. Карюкина*

Компьютерный набор и верстка *В. Ю. Горюнова*

ИБ № 17310

Сдано в набор 25.03.93. Подписано к печати 01.03.94. Формат 60x88 1/16. Бумага офсетная. Гарнитура Таймс. Печать офсетная. Усл. п. л. 26,19. Усл. кр.-отт. 26,44. Уч.-изд. л. 27,42. Тираж 4000 экз. Изд. № 7525. Зак. № 97. «С» — 1

ВО «Наука»
Издательская фирма «Восточная литература»
103051, Москва К-51, Цветной бульвар, 21

3-я типография ВО «Наука»
107143, Москва Б-143, Открытое шоссе, 28