

**ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ
СИБИРСКОГО ОТДЕЛЕНИЯ
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК**

М.А. БОЛОГОВА

**ТЕКСТ И СМЫСЛ
СТРАТЕГИИ ЧТЕНИЯ**

*К.К. Вагинов «Козлиная песнь»
В.В. Набоков «Дар»
М.А. Булгаков «Мастер и Маргарита»*

Ответственный редактор
доктор филологических наук И.В. Силантьев

Новосибирск
2004

ББК Ш 5(2=Р)7

УДК 882

Б 794

Бологова М.А.

Б Текст и смысл. Стратегии чтения. К.К. Вагинов «Козлиная песнь». В.В. Набоков «Дар». М.А. Булгаков «Мастер и Маргарита». Научное издание. Новосибирск: Издательство НГУ, 2004. - 193 С.

ISBN 5-94356-213-3

Книга посвящена герменевтическим проблемам русской литературы на материале романов К. Вагинова, В. Набокова, М. Булгакова, проблемам поэтики художественного текста в аспекте самопорождения смысла.

Для специалистов в области теории и истории русской литературы XX века, преподавателей и студентов вузов.

Рецензенты

д-р филол. наук Л.Ю. Фуксон, канд. филол. наук Л.П. Якимова

Утверждено к печати Институтом филологии СО РАН

Издание подготовлено в рамках программы фундаментальных исследований ОИФН РАН «История, языки и литературы славянских народов в мировом социокультурном контексте»

ISBN 5-94356-213-2

© Бологова М.А., 2004

Оглавление

Оглавление.....	3
Введение.....	5
Глава 1. Стратегии чтения. Текст: персонаж, пространство, событие.	
Рождение смысла: имя, модель, мотив	16
1. «Козлиная песнь».....	16
2. «Дар».....	24
3. «Мастер и Маргарита»	42
Глава 2. Имя и смысл. Имена Другого как смыслообразующий потенциал в прочтении персонажей-текстов: К.К. Вагинов «Козлиная песнь».....	55
1.0. Тептелкин	55
а) Интерпретация образа башни	55
б) Мухи	56
в) Цирцея	56
г) Имя змеи	57
1.1. Тептелкин как бес-святой. «Достоевские» женщины.	58
1.2. Тептелкин и Марья Петровна Далматова	61
1.3. Тептелкин и Евдокия Ивановна Сладкопевцева (Текст соблазнения).....	69
2.1. Наташа Голубец и корнет Ковалев (Текст чувствительности) ...	71
2.2. Наташа Голубец и Кандадыкин (Брачное предложение)	76
3.1. Неизвестный поэт и Лида.....	77
3.2. Неизвестный поэт и другие поэты («Орфей, его метаморфозы»).....	82
3.2.1. Неизвестный поэт и жена поэта Сентября.....	83
3.2.2. Неизвестный поэт и С.Я. Надсон	83
3.2.3. Неизвестный поэт и Костя Ротиков	84
3.2.4. Неизвестный поэт и Троицын.....	85
3.2.5. Неизвестный поэт и Асфоделиев.....	86
Глава 3. Модель «лабиринт в кристалле». Реализация метафор «пути» и «границ» в креативном чтении текстов-пространств.....	89

1. «Зинин текст» Ф.К. Годунова-Чердынцева и Н.А. Некрасова: Пути создания	89
1.1. Дарение имени и перевоплощение	89
1.2. Характер героев, их отношение к жизни и возлюбленной.....	90
1.3. Образ героини и развитие отношений	91
1.4. Отголоски Некрасова. Общий фон.....	95
2. Ф.К. Годунов-Чердынцев и А.Е. Крученых – читатели Пушкина (Анализ «онтогенеза» стихотворения «Благодарю тебя, отчизна...»)	97
3. «Жизнь Чернышевского» Ф.К. Годунова-Чердынцева и «Тошнота» Ж.-П. Сартра: пути к встрече	111
3.1. Литературное творчество	111
3.2. Герои-идеологи и природа	114
3.3. Рождение представлений об искусстве и обществе	115
3.4. Самообраз героя-идеолога и его образ в глазах других	117
3.5. Пространство	120
3.6. Чернышевский и Самоучка	121
3.7. Возлюбленные героев-идеологов	123
Глава 4. Мотив и аналоговое развертывание смыслов: «Аналогия, анализ, анамнезис» в чтении текстов-событий.....	126
1. Диалог Воланда с буфетчиком: «Оправа чужих слов» для пустой величины.....	126
2. Маргарита: Сказка – поэзия – миф.....	136
3. Азazelло: Слуга и учитель – священнослужитель сатаны.....	140
4. Фагот: Импровизатор	141
5. Новелла Бегемота о съеденном тигре: Опыт «исторического» прочтения.....	145
Заключение	162
Литература	168
Предметно-именной указатель	179

Введение

Проблема понимания художественного текста является основной для филологии. «Филология – служба понимания» – знаменитое определение С.С. Аверинцева. Художественный текст (в пределе) содержит в себе бесконечную глубину смыслов и неисчерпаемые возможности для интерпретации, что порождает множество способов его прочтения, способов исследования с целью прочтения. Сегодня текст можно читать, руководствуясь разными принципами. Например, со структуралистских позиций: выделения в нем бинарных оппозиций и нахождения структуры, рассмотрения его «формальной» стороны и т.д. Текст может подвергаться деконструкции и читаться исключительно как противоречивый, «открытый», незавершенный, восприниматься как «кладбище» мертвых культур, оставляющих «следы» своего «отсутствия». Снова обрели актуальность различные герменевтические практики: от принципов средневековой экзегезы, романтического субъективного переживания произведения, требования конгениальности читателя тексту, стремления эмоционально и интуитивно постичь личность автора, его психологию и внутренний мир, до современных концепций на основе герменевтик Г.-Г. Гадамера, П. Рикера и других. Текст может читаться исключительно с целью понять бессознательное его автора и человечества вообще. Литературное произведение может рассматриваться исключительно в аспекте мифотворчества: какие новые мифы в нем формируются, и какие старые оно содержит. Произведение и его текст могут почти исчезать при чтении, растворяться в бесконечности межтекстовых связей. С текстом и его автором можно вести диалог в духе эстетики М.М. Бахтина. В традициях отечественного литературоведения обращаться к исторической поэтике произведения для его понимания; исследовать произведение в аспекте жанровых традиций, в *контексте* того или иного литературного направления, ду-

ховной жизни эпохи. В произведении может прочитываться исключительно его «внутренний мир», «поэтическая реальность» и т.д. Это лишь некоторые основные подходы. Сами понятия «текст», «литературное произведение» и другие, обозначающие различные стороны одного феномена, показательны для характеристики читательских стратегий: в некоем едином объекте (субъекте – здесь тоже возможно различное отношение), например, «Евгении Онегине», можно выбрать для чтения текст, интертекст, произведение, внутренний мир и т.д., причем сами понятия «текст» и «произведение» в разных литературоведческих школах и разными исследователями понимаются по-разному (их обзор может быть темой специального исследования)¹.

Однако, при всем многообразии стратегий чтения и исследования в современном литературоведении, они, при всей их универсальности, продуктивности и несомненной необходимости, все же не могут исчерпать всех проблем, возникающих при исследовании смыслообразования в художественных текстах. К тому же, многие тексты «уходят» от проецируемых на них исследовательских методик и концепций, не поддаются ни традиционным, ни новаторским способам чтения. Они заводят исследователей в смысловые тупики, в ряды противоречий. В сущности, это нормальное и, видимо, в

¹ В нашем исследовании в дальнейшем *текст* понимается как некое смысловое и знаковое образование, обладающее относительной автономностью и целостностью. Вслед за Ю.М. Лотманом мы понимаем текст как «пересечение точек зрения создателя текста и аудитории. Третьим компонентом является наличие структурных признаков, воспринимаемых как сигналы текста. Пересечение этих трех элементов создает оптимальные условия для восприятия объекта в качестве текста» (65, 179). И вслед за Б.М. Гаспаровым как «такое единство, которое возникает из открытого, не поддающегося полному учету множества разнородных и разноплановых компонентов, и такое замкнутое целое, которое включает в своих пределах открытый, растекающийся в бесконечность смысл» (19, 283). Мы считаем возможным объединить эти подходы в практике анализа. Во всех случаях текст понимается семиотически, так что внутри текста как вставной текст может рассматриваться и то, что при другом подходе выглядело бы как «мир» литературного произведения. Отсюда не только рассмотрение вербальных текстов, но и текстов-персонажей, например. Отсюда и исследование текста как в коммуникативном аспекте, так и в структурно-семиотическом.

корне неустранимое явление. Такова природа художественного творчества – неисчерпаемость и несводимость к набору рациональных формулировок. Однако пока существует потребность в чтении и понимании, существует и потребность в чтении адекватном, по крайней мере, не подавляющем текст, и в понимании, более или менее удовлетворяющем реципиента. Поэтому, видимо, нужна разработка каких-то особых индивидуальных стратегий чтения для текстов, «не дающих» себя прочесть. Таких стратегий чтения, в основе которых лежит *исследование поэтики в аспекте самопорождения смысла*, которые формируются в контексте художественного произведения и эксплицируются читателем в практике анализа и понимания текста; которые представляют собой последовательность шагов в осуществлении смыслопорождающей игры текста, реконструируемую при его анализе и используемую для его дальнейшего анализа и понимания.

Так, например, известна проблема романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»: по отношению к этому тексту исследовано такое количество «источников» и интертекстуальных связей, что критики интертекстуального анализа и подобного подхода к тексту справедливо замечают, что ситуация с эрудицией писателя складывается достаточно странная, а также задают скептический вопрос: а дает ли обнаружение очередной литературной параллели что-либо для понимания текста? Видимо, эта проблема рецепции нуждается в теоретическом осмыслении. По отношению к некоторым текстам следовало бы расширить когнитивные горизонты. Так, например, роман К.К. Вагинова «Козлиная песнь» в силу малой изученности творчества писателя исследуется преимущественно в мифопоэтическом аспекте и в аспекте творческой рефлексии, хотя этот текст очень своеобразно соединяет и преломляет многие художественные системы и может дать варианты уникальных стратегий чтения. (Сам факт малой изученности указывает на проблемы рецепции, поскольку ситуация не объяснима только цензурным запретом на долгие годы, местом во «втором» ряду пантеона российской словесности и усложненностью повествования. Например, существует несравнимо больше исследований романа Андрея Белого «Петербург», несмотря на сложность текста и неблагоприятную идеологическую атмосферу

длительное время.) Романы Набокова служили и продолжают служить полем приложения сил для всех новейших теоретических разработок (чтобы прийти к такому выводу, достаточно ознакомиться с подборкой материала в антологии «Pro et contra...» (78), в этом ряду и «Анти-Бахтин» В. Линецкого (55)). Однако разрыв, существующий на сегодняшний день между исследованием «приемов» Набокова и его «метафизики» (1, 852), представлениями о читаемом тексте Набокова как о «кроссворде» (Н. Букс), «конструкторе» (Дж. Грейсон) и «диалоге» (М. Липовецкий), а также наличие множества интертекстуальных связей в его текстах с открыто презируемыми им авторами, – также ставит проблему рецепции его произведений как теоретическую.

Эти произведения и исследуются в предлагаемой монографии. Они обладают общими чертами поэтики. Это три романа, написанные приблизительно в одно десятилетие («Козлиная песнь» (1927, 1929), «Дар» (1937), «Мастер и Маргарита» (1940)), в рамках одной литературы (хотя у романов разный культурно-исторический субстрат: Петербург, эмигрантский Берлин, советская Москва). Все они принадлежат одной жанрово-тематической разновидности, которую можно обозначить как «роман о писателях и *Авторе*»² (имеется в виду изображенный автор-персонаж), и все они могут быть осмыслены как произведения неклассического типа художественности. Оба этих признака делают их наиболее богатным и репрезентативным материалом для исследования³. Тема творчества, как основ-

² Это не традиционный *Künstlerroman*, но еще и не «филологическая проза», подобно произведениям «Аполлон в снегу» А. Кушнера или «Человек за письменным столом» Л. Гинзбург (об этом жанре см. подробнее: 17), а явление во многом переходное. Активная читательская деятельность (анализ, рецензирование, заметки, обработка материала) по-разному переходит в творческую (от пародийных имитаций до иррационального рождения произведения). Писатели отличаются от автора бездарностью.

³ Проблема чтения, «быстрейших ассоциаций» и игры на «упоминательной клавиатуре» (Мандельштам) здесь основная. «Демон чтения вырвался из глубин культуры-опустошительницы... <...> ...в том-то и беда, что прочесть книгу можно только припоминая». «Физиология чтения еще никем не изучена... <...> Книга в работе, утвержденная на читательском пюпитре, уподобляется холсту,

ная тема, обуславливает повышенное содержание метапоэтических элементов в тексте и высокий уровень творческой рефлексии, что в сочетании с предельно обостренным в литературе неклассического типа художественности интересом к чтению и, особенно, к вчитыванию⁴ (это, собственно, поэтика вчитывания смыслов и значений, культурных связей и т.д.) и создает конструирование смыслопорождающих игр в тексте (возможно, невольное), разработку имплицированных техник чтения, или, если позволить себе типичную постструктуралистско-герменевтическую метафору – рефлессию текста по поводу себя самого, осмысление текстом своих смыслопорождающих возможностей⁵, метаописание текста в аспекте смыслопо-

натянному на подрамник» (70, 366).

⁴ Ср.: «...нам важно лишь отметить *возможность* такого чтения...» (52, 318); «активность читателя, которую предполагает модернистская поэтика, и состоит в таком вчитывании в текст вопреки авторским “помехам” (так было, впрочем, и во времена Стерна или Пушкина)» (22, 582); «не только “вычитывание” из текста, но и “вчитывание” смыслов в текст – вполне в духе символистов» (41, 170) и т.д. Подборка может быть продолжена.

⁵ Ср.: «Письмо как рефлексивное – но теперь уже бессубъектное – действие становится темой только лишь в дискурсе структурализма, который рассматривал авторефлексивную функцию как характерную черту поэтических текстов вообще» (27, 384). «Она вызвана установкой текста на самопознание, поисками мотивировки его права на существование... рефлексией над собственными генетическими и... типологическими параметрами...» (103, 65). «Такое слово – бросок... и выход в новое пространство все возрастающего и углубляющегося смысла, в котором вечное круговращение суеты сует, ведущее к дурной бесконечности, заменяется авторефлексивным движением несущего смысл слова, каждое обращение которого на само себя возвращает новый смысл» (108, 6). «Постмодернизм восстановил в правах авторефлексию (например, в таких понятиях, как “metafiction” или “mise-en-abime”, и в иных подобных), но, реабилитируя ее, изобразил ее бессубъектной, бесчеловечной, данной в продукте (в тексте), заместившем “продюцента”» (101, 20). «Требование конструктивности рефлексивной игры по определению заложено в произведении» (16, 293-294). Игра, по Гадамеру, сама субъект. Ср. также мнение К.О. Апеля: «С каждым употреблением языка всегда уже связана рефлексия языкового употребления. Именно этим ... определяется глубина и богатство языкового контекста, задается сам процесс понимания» (59, 137). Т.е. рефлексивность языка, текста и т.д. – качество, складывающееся благодаря взаимодействию разных субъектов сознания в одном языковом пространстве, принципиальной intersубъективности слова,

рождения. Всем им свойственна некая текстологическая открытость, переходящая в свойство поэтики. Все они существуют как минимум в двух вариантах: две редакции «Козлиной песни», русский и английский варианты «Дара», разные текстологические варианты «Мастера и Маргариты» (Е.С. Булгаковой, Л.М. Яновской), сам этот текст «не завершен», «не дописан». Хотя нами во всех случаях для анализа выбирается только одна редакция, но и она выглядит как *творческий процесс*, как текст, бесконечно становящийся и пишущийся на глазах читателя – не в линейном первочтении (обычный в литературном произведении XX в. случай: в начале (середине, конце) герой замыслил писать книгу, которая и оказывается той, что держит в руках читатель), – а в свободно направленном перечтении⁶, где «играют» мельчайшие детали (перечитывают не обязательно «по кругу», перечитывают с пропусками⁷, фрагментарно⁸, по спирали или ленте Мебиуса⁹ и т.д., если читатель не обладает феноменальной памятью, то объемный текст (книга, роман) начинает обладать для него не столько признаками «монтажа» или «коллажа» (креация), сколько, в силу смены актуализируемых фрагментов, иррациональностью «Книги песка» или «Синих тигров» Борхеса – никогда

письма. Таким образом понята рефлексивность отличается от рефлексии как мыслительной деятельности определенного субъекта.

⁶ Ср. деление на культуры «первочтения» и «перечтения» М.Л. Гаспарова (21).

⁷ Ср. у Р. Барта: «Удовольствие от великих повествовательных произведений возникает именно в результате чередования читаемых и пропускаемых кусков: неужто и вправду кто-нибудь когда-нибудь читал Пруста, Бальзака, “Войну и мир” подряд, слово за словом? (Счастливцев Пруст: перечитывая его роман, мы всякий раз пропускаем разные места)» (5, 469).

⁸ Ср., например, в скольких работах анализируется беседа на Патриарших прудах («Мастер и Маргарита») и в скольких – новелла Бегемота о тигре (нам известно два примечания). Ср. также и традиционный исследовательский интерес к началу и концу литературного произведения и современный – к «маргиналиям» текста – актуализация принципа фрагментарного перечтения.

⁹ Формулы поэтики В. Набокова, получаемые из анализа *перечитываемого* текста (29, «цветная спираль» – метафора Набокова для собственной жизни (136, 194-199)).

не известно, что всплывет и сколько уйдет в следующий раз (рецепция)).

На уровне композиции текста всем этим романам свойственно наличие большого числа персонажей со своими «произведениями», изображенными в романе, и, соответственно, со своей «поэтикой», а также большого числа «текстов в тексте» и «текстов о тексте». К тому же, во всех обыгрывается тема «текст – реальность», причем текст, как правило, обладает большей «реальностью», «жизненностью», силой воздействия, чем «мертвая», скучная реальность. В поэтике этих произведений, изобилующих цитатами и аллюзиями, акцент делается на ее игровом аспекте. Ср.: «Эта книга стала суровой проверкой ума... Дело в том, что в ней изменено традиционное пространство повествования, и читатель введен в центр сферы бесконечных аллюзий. Вообще-то, аллюзия происходит от «alludere» – шутить, играть. Значит, надо войти в очередную игру...»¹⁰. Игра, в равной степени, лежит и в основе повествования, и в основе смыслопорождения, и в основе чтения.

Важным фактором, обуславливающим поиск стратегий чтения в самом тексте и показывающим эффективность их применения, является *энигматизм* повествования, т.е. различного рода странности, «сбои» в его семантической структуре, «разрывы» смысловой ткани текста и т.п. Непонимание обуславливает остановку эстетической коммуникации и начало собственно читательской рефлексии о смыслопорождении, возникновение герменевтического интереса¹¹. Ту же функцию выполняют различные стилистические фигуры мысли, призванные запустить процесс перехода к парасемантике (случайным ассоциациям и их рефлексивному отбору). Подобного рода фигуры (этимологические, определения с кругом и т.п.) были описаны О.Б. Вайнштейн в исследовании «языка романтической мысли» (13) на примере философских текстов. Но фигуры, выполняющие ту же функцию, есть и в художественном произведении, и задача их исследования, на наш взгляд, является весьма актуальной. На-

¹⁰ Высказывание Э. Берджеса (73, 225).

¹¹ «Герменевтический эффект чужого»: «чем стесняет текст наше в него вхождение, тем же самым и помогает себя понять» (123, 121).

пример, в романе «Козлиная песнь» используется соединение тематического и композиционного круга в «видении» со скрытым смысловым нарушением последовательности – помехой в гладкости бездумного перечтения. Сюда же относятся непонятные из контекста сравнения, неизвестные (читателю) имена и т.п. Здесь уже происходит соприкосновение с другой важной особенностью исследуемых текстов – их *герметизмом*, т.е. смысловой закрытостью, замкнутостью, несмотря на декларируемую «открытую структуру» и вариативность «текстовых» (текстов в тексте) «границ». Стремление к обособлению, самозамыканию (почему вообще вставные тексты и возникают) – результат «обратного действия» привлечения интертекста. Он не только проясняет «темные» места, но и создает смысловую затемненность фрагментов, на первый взгляд, вполне прозрачных. Будучи «открытым» прочтением, текст «закрывает» читателя в себе и своих смысловых играх (т.е. текст не рассеивается в хаосе сравнений, а делает читателя частью своего космоса), в чем существенную роль играют стратегии чтения¹².

Последняя особенность повествования, на которую хотелось бы обратить внимание, – это его гибридный характер, «поэтизация прозы», которая проявляется в парадигматизации текста, введении в него явлений мышления «мифического» или «языкового», создание межтекстовых связей и т.д.¹³

Стратегии чтения и интерпретации таких текстов, очевидно, должны учитывать доминирующий способ смыслообразования в них. Точнее, если исходить из герменевтического принципа, что всякое понимание происходит только на основе традиции, в соотноении нового с уже известным, знакомым, и ограничить сферу понимания литературных текстов только искусством (включая жизнетворчество), а понятие «смысл» только смыслом, который возникает из сопоставления одного текста (в семиотическом плане) с другим

¹² Перефразируя слова Р. Барта: «... текст “почти” открытый (исследование об этом “почти”» (надпись на книге «S/Z», подаренной У. Эко, автору концепции «открытого произведения» (4, 21)), – можно сказать об исследуемых произведениях: текст *не совсем* открытый, исследование этого «не совсем».

¹³ См. об этом подробнее: (131).

(оставляя вне рассмотрения смыслы чисто этические, психологические, жизненные и т.п.), то можно говорить о *доминанте смыслообразования* художественного текста.

На наш взгляд, в качестве таких доминант смыслообразования, которые могут пониматься как доминирующий в данном тексте *индикатор*, и даже *канал традиции*, т.е. преимущественный способ маркировки и вхождения интертекста, могут выступать категории поэтики литературного произведения. В результате исследования нам удалось выделить три таких индикатора и канала традиции (из потенциального множества возможных). Это *имя*, *модель* и *мотив*. *Имя* понимается как имена собственные (антропонимы, топонимы и т.д.) и нарицательные символического характера (например, фитонимы и др.). *Модель* понимается как некое «образцовое», постоянно воспроизводимое соотношение элементов художественного текста (сюда может включаться практически все: образы, стиль, композиция и т.д.), в своей «наглядной», схематической форме обладающее пространственными характеристиками (отношения разных сторон, верх-низа и т.п.). *Мотив* понимается в соединении нескольких аспектов рассмотрения: как минимальная единица повествования, которая может и разрастаться, развертываться в целый сюжет в других случаях; как минимальная единица смыслообразования.

Что касается конкретных текстов, то, например, у К. Вагинова имя собственное влечет за собой все остальное: мотивы, сюжеты, жанры, тексты, языки и т.д., или, наоборот, мотивы, сюжеты и т.п. нужны только для того, чтобы узнать значащее имя. У Набокова аллюзии, реминисценции и т.п. выстраивают модель, у Булгакова – сюжетный мотив (соединение типа героя с сюжетом). На основе этой доминанты смыслообразования (индикатора и «канала» традиции) выстраивается стратегия чтения и интерпретации данного текста.

Но смыслообразование всегда неразрывно связано с текстообразованием. Герменевтическая рефлексия, даже направленная на постижение целостности текста, никогда не охватывает всего, что есть в нем, она всегда оперирует какими-то его фрагментами, частями, создавая в итоге текст из текста, текст в тексте, который и подвергается интерпретации. Читатель, следуя за смыслами, начинает углуб-

ляться в «неавторские» тексты в тексте, которые не обладают признаками «вставного» текста и вообще «рассказанности». Принцип выделения таких «текстов» – семиотический (с удвоением – семиотика внутри мира, изображенного словом и в слове), это может быть житнетворческий или пространственный текст, текст личности или имени, театрализованный или сновидческий и т.п. Этот текст (в тексте) создается воспринимающим сознанием из разнесенных в пространстве текста фрагментов вокруг доминирующего смыслового центра (своеобразной «точки сборки» смыслов) в соответствии со стратегиями чтения и интерпретации и начинает обладать вполне конкретными характеристиками. С привлечением нового материала этот текст (в тексте) может «менять параметры» – расширяться, углубляться, отчасти преобразоваться (на основе инварианта смыслопорождения), наслаивать интерпретации.

В монографии предпринята попытка рассмотреть в нерасторжимом единстве процессы смысло- и текстообразования, идущие в интерпретируемом художественном произведении, для чего выделяются и анализируются три стратегии чтения и интерпретации (на основе доминанты смыслопорождения) художественного текста. Сначала (в первой главе) даются гипотетические варианты трех стратегий чтения и проводится их сопоставительное описание. Затем (в последующих трех главах) делается попытка прочтения указанных романов в соответствии с эксплицированной для каждого из них стратегией чтения. Анализ и интерпретация осуществляются в каждом случае для нескольких фрагментов (текстов в тексте) произведений, что позволяет обнаружить как вариативность, так и степень эффективности применения одной и той же стратегии чтения.

Логическая последовательность глав обусловлена сменой характера доминант стратегий чтения и интерпретации: имя – модель – мотив (персона – пространство – событие). Представляется, что имя – самая архаичная, статичная и синтетичная (мифологичная) форма художественной практики – может служить основой для многих дальнейших построений (в частности, моделей, их изменений)¹⁴.

¹⁴ «Можно сказать, что общее значение собственного имени в его предельной абстракции сводится к мифу» (68, 286). «Мифологический пласт естествен-

От поэтики имен (чтения имен) логичнее переходить к модели (в ее связи с пространственными представлениями), а затем уже к мотиву в его связи с событием, т.е. изменением устойчивого, нарушением порядка. Все эти три понятия тесно связаны и могут быть рассмотрены одно через другое, и, прежде всего, через понятие *мотива*. Имя может рассматриваться как «свернутый» мотив¹⁵. По мнению Ю.М. Лотмана, мотив может восходить к иконически-пространственному типу (66). Ср. также термины «антропонимическое пространство произведения», «повествовательное пространство» в современном литературоведении.

Высокий уровень художественной рефлексии исследуемых текстов позволяет говорить о том, что рассматривая их метаописание в аспекте смыслопорождения, можно обнаружить и способы интерпретации, характерные для ряда других литературных произведений, на основе чтения по *именам, моделям, мотивам*.

ного языка не сводится непосредственно к собственным именам, однако собственные имена составляют его ядро» (68, 287).

¹⁵ «Широкая распространенность этого мотива ... обеспечивает возможность его бытования ... в свернутом виде. Такими же мотивами и образами – “именами”, несущими в себе *couleur locale* в “Незнакомке” будут...» (74, 86).

Глава 1. Стратегии чтения. Текст: персонаж, пространство, событие. Рождение смысла: имя, модель, мотив

Стратегии чтения в исследуемых романах обусловлены складывающимися в них «текстами в тексте» при читательском восприятии романа. Следует дать характеристику их семиотических типов. В соответствии с выделенными «каналами» традиции (имя – модель – мотив), можно выделить (с определенной долей условности, по семиотической доминанте) *персонажи-тексты*, *тексты-пространства* и *тексты-события*. Дефис отмечает пропущенную связку *наделенный свойствами*. Известно, что в культуре текст может восприниматься как персонифицированный, личность (Библия, настольная книга), пространство читаться как книга, а событие прочитываться как ситуационный текст. Здесь имеется в виду обратное: личность персонажа, наделенная свойствами текста и продуцирующая тексты; текст, обладающий пространственной структурой, и текст, где главный предмет – событие (предельно насыщенный событиями), и который сам событие, становится событием и изменяет мир вокруг себя и воспринимающих его (перформатив).

1. «Козлиная песнь»

Персонажу-тексту в поэтике соответствует имя собственное. Здесь имеется в виду та ситуация, когда персонаж литературного текста не может уже восприниматься (только) как литературный образ, в силу предельной усложненности структуры, нецелостности, избытка культурной памяти, связанной с персонажем, когда в (формально) одном герое соединяются, сменяют друг друга, конфликтуют друг с другом, замещают друг друга множество уже известных типов, архетипов, образов, каждый из которых влечет за собой не только личностные характеристики, но и способы поведения, линии

судьбы, способы отношений с другими, сюжетные ходы, свою символику и набор мотивов¹. Для каждого такого типа есть «ярлык» – имя собственное (или нарицательное символического характера – имена цветов, животных и т.д.), не обязательно принадлежащее человеку, но и городу, мифологическому существу. Имя как текст с минимальным знаковым воплощением и максимальной семантической глубиной (за счет расширяющегося круга ассоциаций и этимологий) становится составляющей другого, объемлющего текста, созданного из таких имен. Такая установка характерна и для классических текстов (видимо, можно рассмотреть линию Татьяны в «Евгении Онегине» в аспекте присущих ей (связанных с ней) литературных имен), но более ярко она проявляется в литературе неклассического типа художественности. Своеобразного апогея, на наш взгляд, эта тенденция достигает в романе «Козлиная песнь». На сегодняшний день в исследованиях этого произведения доминирует тенденция к изучению мифологического пласта романа, а в соответствии с

¹ Исследование персонажа и шире человеческой (литературной, писательской) личности как текста берет начало в работах отечественного структурализма (с ориентацией на поздние работы формалистов), во многих работах по истории культуры Ю.М. Лотмана. Ср. также: «В книге “О психологической прозе” (1971, 1977) Гинзбург рассматривала человеческую личность как продукт организации (отбора, корреляции и символической интерпретации) элементов жизненного опыта, т.е. как структуру, построенную с помощью того же метода, которым пользуется искусство. В произведениях искусства, и прежде всего – словесного искусства, наиболее полно реализуется принцип организации. Когда литературные структуры, исполненные концентрированной энергии организации, проецируются в поток человеческой жизни, они проявляют в нем четкую, осмысленную структуру» (83, 7-8). Актуализирована в романе Вагинова, как и в мировой литературе в 20-е гг. в целом (ср. «Степной волк» Г. Гессе) романтическая традиция расщепления видимого единства внешнего проявления личности на множество «я». Ср. мысль почитаемого героями Новалиса: «Каждая личность способна, будучи разделенной на несколько личностей, тем не менее оставаться одной. Настоящий анализ личности, как таковой, создает множество личностей» (62, 233). Ср. также: герои «даже выступают как персонификации тех текстов, которые они читали. Этот чисто романтический прием (ср. пушкинского Евгения Онегина или Сильвио в “Выстреле”) у Достоевского принимает крайние формы» (121, 244). У Вагинова используется тот же прием не в аспекте художественного психологизма, но исключительно в аспекте культурной памяти.

мифологической семантикой тождества рассматривается сведение всех персонажей к нескольким ключевым фигурам – Дионису, Аполлонию Тианскому и некоторым другим². На наш взгляд, с обычной для художественного произведения (карнавализованного) амбивалентностью роман сочетает обе особенности. Мы рассматриваем несколько «именных» текстов, каждый из которых скреплен именем персонажа романа и структурирован отношениями этого персонажа с несколькими другими (его имен с их именами).

Это три «составных» текста: *Тептелкин* (Тептелкин – Марья Петровна Далматова, Тептелкин – Евдокия Ивановна Сладкопечева, Тептелкин – Достоевские женщины); *Наташа Голубец* (Наташа – корнет Ковалев, («вставной» – Наташа и Свечин), Наташа – Кандалькин), *Неизвестный поэт* (неизвестный поэт – Лида, неизвестный поэт и проекции Орфея (Костя Ротиков, Асфоделиев и др.)). Роман К. Вагинова в аспекте поэтики имени обладает, на наш взгляд, уникальными особенностями. Его героев отличает лжерефлексия, точнее, рефлексия в сочетании со слепотой и самообманом. Герой-мужчина у Вагинова мог бы понять себя, если бы обратил внимание на имена своей пары, поскольку женские имена, обладая богатейшей ассоциативной сферой и разветвленной этимологией, вводят не названные, но подразумеваемые имена мужские (литературные) для самого героя, его способа бытия в мире. Женские имена обладают и центрирующей функцией, они способны собрать в единое целое все мотивы и ассоциации, связанные с мужским персонажем – их парой. Однако узнавать эти имена, понимать их смысл, и тем самым снова создавать мир – удел читателя, герои и мир, и себя разрушают и забывают. Это роман-трагедия (возникают имена *Вяч. Иванов*, *Достоевский*, *Петербург* и др.) о смерти культуры на фабульном уровне. Но поэтика имени, возрождающая бесконечное культурное пространство посредством активности читателя, – эту смерть преодолевает.

Определиться со стратегией игры читатель может, опираясь непосредственно на текст романа. Рекомендации что и как читать да-

² См., например: (130 и 23). А Д.Л. Шукуров рассматривает и «иноименно-ипостасное тождество» и разных мифологических персонажей (133).

ют персонажи романа. Однако стратегия читателя в этих случаях – одновременно пиетет и недоверие (осторожность). Покажем на примере, что мы имеем в виду. Тептелкин говорит: «художественное произведение всегда лично, принципиально лично, нельзя видеть художественное произведение безлично, дело не в имени, а в том, что личность в произведении отражается» (38). В этом заклинании основной принцип смыслопорождения в романе проскальзывает в отрицающей его оговорке. «Для создания мысли научная поэзия необходима... вот... поэт посредством сопоставления слов вызывает новый мир для нас; мы его разберем, разложим, переведем на язык прозы, лишим образности, и следующее поколение, уже усвоив плоды наших трудов, не увидит в его стихах пышного цветения образности нового мира. Все будет им казаться обыкновенным в его стихах; а сейчас только немногим доступны они» (35). Проза Вагинова, адресованная филологам, сама не поддается подобного рода анализу. Другое высказывание Тептелкина дает творческую свободу читателю романа. «Мы люди культурные, мы все объясним и поймем. Да, да, сначала объясним, а потом поймем – слова за нас думают. Начнешь человеку объяснять, прислушаешься к своим словам – и тебе самому многое станет ясно» (27). Высказывания неизвестного поэта задают идеальный образ читателя. «Снова как коробочки, для него раскрывались слова. Он входил в каждую коробочку, в которой дна не оказывалась, и выходил на простор и оказывался во храме...» (142). «Искусство ... требует осмысления бессмыслицы. Человек со всех сторон окружен бессмыслицей... вы должны взглядеться, вчувствоваться в этот набор слов; не проскользнуло ли в нем новое сознание мира, новая форма окружающего...» (73-74). «Пусть в кабинете моего отца снова находятся только классики, несносные беллетристы и псевдонаучные книги – в конце концов не все обязаны любить изощренность и напрягать свой мозг» (104). Читатели Вагинова «изощренность» любить обязаны, в том числе и в аллюзиях к презираемому (им) материалу. Костя Ротиков говорит: «...вы стремитесь не к совершенству и законченности, а к движущемуся и становящемуся, не к ограниченному и осязаемому, а к бесконечному и колоссальному» (60). Но на самом деле имя в романе «Козлиная песнь» соединяет все это. Кроме того, герои постоян-

но занимаются «сличением» произведений одного поэта с другим. Тептелкин сравнивает Парни и Пушкина (17), Пушкина и Андре Шенье (94), «Костя Ротиков уже читал сонет Камюэнса и находил огромное сходство в настроенности с пушкинским стихотворением...» (61). Тем же, видимо, нужно заниматься и читателю, поскольку он пытается понять мир, который «возник для меня в языке и поднялся от языка» (86). Изображенный «автор» обращает на это внимание читателя еще раз специально: «никто не подозревает, что эта книга возникла из сопоставления слов» (86). «Ах, ах, – покачал головой Тептелкин, – в этих строках скрыто целое мировоззрение, целое море снующих, то поднимающихся как волны, то исчезающих смыслов!» (59) (Его книга – «Иерархия смыслов» – остается ненаписанной.) «Каждое слово у Гонгоры многозначно, – поднял голову поэт, – оно употреблено у него и в одном плане, и в другом, и в третьем. Каждая строчка у Гонгоры – поэма Данта в миниатюре. <...> Для того, чтобы понимать Гонгору, надо быть человеком с соответствующей устремленностью, ... складом ума, это сейчас ясно, но этого еще недавно не понимали» (78). Этот соответствующий роману склад ума и определяется через стратегии чтения.

Читатель должен не столько подхватить и развить эти высказывания персонажей, сколько понять, в чем именно заключается их «ложь» относительно смыслопорождения в романе. На наш взгляд, в том, что у героев есть возможность «читать» друг друга и тем самым себя, остающаяся нереализованной или полуреализованной (с заблуждением). Рефлексия читателя возникает в месте ложной рефлексии персонажа и развивается в соответствии со следующей стратегией чтения.

Текст личности персонажа состоит из группы «текстов», каждый из которых создается его связью (общением) с другим персонажем – парой. Эти «тексты» в составе основного делятся в свою очередь на какое-либо множество достаточно замкнутых, завершенных «текстов», создающихся в особой ситуации, обладающих своим «жанром», основной «темой», мотивной структурой и полем аллюзий. Например, у Тептелкина есть текст-видение (с Марьей Петровной Далматовой), текст-соблазнение (с Евдокией Ивановной Сладкопечевой) и другие, текст Наташа Голубец – Ковалев состоит из текста

о пасхальных встречах на основе романской поэтики, «волшебной сказки», комедии дель арте, Наташу Голубец и Кандадыкина связывает текст брачного предложения и текст свадьбы и т.д. Собственно, обнаружение таких «вставных текстов», отрывков, имеющих композиционно и тематически завершённое построение, и является первым шагом читателя.

Далее следует обнаружение семантического сбоя, странностей, противоречий в этих текстах, смещений и подмен смысла, а это, в свою очередь, автоматически ведёт к выходу на уровень аллюзий. Или, наоборот, «странность» обнаруживается через рефлексирование аллюзии, отсылки. Аллюзии ведут к именам (а часто и сами являются именами). Следующий шаг – поиск смыслового центра, словесного комплекса, собирающего в единое целое все образы и ассоциации, отражающего в себе все структурные и семантические связи, – во вставном тексте, открыто не подчиняющемся обычной логике осмысленного высказывания. Таким центром всегда оказывается имя, порождающее новый именной ряд (связанных культурных персонажей). Поэтому и стратегию игры смыслопорождения в романе Вагинова можно обозначить как постоянное вопрошание (идушее от текста, проговоренное читателем): «что значит имя?», (вопрос Джульетты) «что в имени тебе моем?», а стратегию чтения как постоянную ориентацию в потоке имен («имя – гадание» – римская поговорка), восприятие смысла через имя.

Появление такого рода поэтики имени в к. 20-х гг. XX в. отнюдь не случайно. Хотя систематическое изучение литературной антропоники начинается в 60-е годы XX в.³, на рубеже XIX – XX веков в Европе и России особенно наблюдается вспышка огромного интереса к имени. Изучаются значения и функции имени у первобытных народов, в мифологии и религиях мира и создаются соответствующие труды (137; 138), создаются «философии имени» А.Ф. Лосева, П.А. Флоренского, С. Булгакова⁴. Исследуется связь имени и сюже-

³ Об этом и основных направлениях исследований литературной антропоники см.: (15, 157-158).

⁴ Понятие «филология» также связывается прежде всего с *именованием*. Ср.: (Розанов) «Какой ужас, что человек (вечный филолог) нашел слово для этого –

та (О.М. Фрейденберг)⁵. Наряду с этим в социальной жизни идет процесс смены личных имен в советское время повального переименования в жизни и безымянности в литературе.⁶ Однако главный советский поэт был автором «персонажа-текста». Ср.: «Трагедия называлась “Владимир Маяковский”. Заглавие скрывало гениально простое открытие, что поэт не автор, но – предмет лирики... Заглавье было не именем сочинителя, а фамилией содержания» (Б.Л. Пастернак. “Охранная грамота”)⁷. Конечно, до создания текстов типа «Имя розы», «Имя Кармен» и т.п. еще далеко, но, например, у Пруста название третьей части романа «По направлению к Свану» – «Имена стран: Имя», и там также исключительной смысловой наполненностью для героя обладают женские имена. А связь женского имени с пространством – имена городов сменяются име-

“смерть”. Разве это возможно как-нибудь назвать? Разве оно имеет имя? Имя уже определенное, уже “что-то знает” <...> Америка, истратив свой филологический запас, свезенный из Европы, как бы ошалела и призадумалась – и вдруг завела свою собственную филологию, откуда-то выкопала Уитмена, и он, как новый Адам, стал добывать имена вещам, дал образец первобытной, номенклатурной [ср. зловещую семантику, которую приобрело это слово к 30-м гг. – М.Б.] поэзии, под стать самому Гомеру» (71, 179-180). О рефлексии имени у Розанова см.: (72). Вполне возможно, что поэтика имени у Вагинова связана с его рефлексией над своими фамилиями (Вагенгейм до первой мировой войны, это имя было известно и знакомым, Вагинов воспринималось как псевдоним). О связи имени и рефлексии см.: (9).

⁵ «...Герой делает только то, что семантически сам означает» (119, 223).

⁶ Об изменениях имени после революции см.: (81). «Контрастируя с обостренным вниманием к имени в контексте неотрадициональной парадигмы (Мандельштам: “Нам остается только имя – Чудесный звук на долгий срок...”), принципом редукционистского самоопределения тоталитарного человека становится патетическая *безымянность*» (114, 73.) Ср. понимание имени как «звука пустого»: «В героической системе ценностей вписать свое имя в скрижали миропорядка и означает стать полноценной личностью. Тогда как в другом стихотворении Пушкина ... имя как раз оказывается ложной границей личностного “я”. <...> В дегероизированной системе ценностей имя личности оказывается ... бессодержательной оболочкой “я”» (113, 165-166). В романе Вагинова соединяются все эти возможности имени при доминирующей установке «по Мандельштаму».

⁷ Так и «Тепелкин» и др. у Вагинова – «фамилия содержания».

нем Жильберты и именами парижских улиц, Елисейские поля переходят в Булонский лес – Елисейский Сад Женщин и имя Одетты Сван, снова имена аллеи – воскрешает архаические представления о пространстве-женщине и предвосхищает концепцию женского имени-пространства у К. Вагинова⁸. Идеи: имя есть «сгущенное в смысловом отношении слово» (61, 127), «максимальное напряжение осмысленного бытия» (61, 166), «имена – произведения из произведений культуры. Высочайшей цельности и потому высочайшей ценности, добытые человечеством» (116, 274), а также идея о структурирующей роли имени в художественном целом⁹ (например, исследование Вяч. Иванова о фонетической и семантической значимости имени *Мариула* в поэме Пушкина «Цыганы» (37)¹⁰) составляют необходимый контекст для стратегий чтения в романе «Козлиная песнь»¹¹.

Подвергая рефлексии описанный второй уровень стратегии чтения художественного текста, можно заметить, что среднее звено напоминает о технике деконструкции, тогда как другие два прямо ей противоречат. В данном случае «деконструкция» принадлежит не исследователю, а тексту, в поэтике которого сказывается причастность Вагинова к группе ОБЭРИУ. Противоречия и смысловые несообразности составляют здесь основу ткани текста, а не ее разры-

⁸ См.: (111; 112; 117; 118). Ср. также мысль о том, что Петербург – «вавилонская блудница» заменяет в лирике Блока образ «Ты» почти три года (1904-06) (74, 87).

⁹ Этот читательский подход популярен и сейчас. См., например, «научно-художественный свист» (82).

¹⁰ Ср. также его интерес к анаграммам, создание анаграмм в собственных стихотворениях и исследование анаграммированной фонетики у других поэтов. Через полвека этот метод исследования (анаграммы – первичный «текст в тексте») будет разрабатываться Московско-Гартусской семиотической школой, как на материале классической литературы (ср., например, анализ анаграммируемого арзамасского прозвища В. Жуковского *Светлана* у Пушкина в статье Ю.И. Левина (51, 61), – вполне в духе романа Вагинова), так и модернистской. Ср. также исследования текстов самого Вяч. Иванова, где как «ключ» к тексту рассматривается упоминаемое в этом тексте имя: (31).

¹¹ О соотношении поэтики К. Вагинова с поэтикой имени у обэриутов см. нашу работу: (10).

вы. Эта поэтика, близкая нонсенсу, который именно таким образом смысл генерирует¹², так что говорить о приписывании тексту позднейших методологий не приходится. Факультативное (последнее) звено этой стратегии чтения: ее самопародирование через интертекстуальную профанацию – привлечение «низких» имен с точки зрения «высокой» культуры: Тарзан, Крыжановская и т.п.

Такая стратегия чтения романа К. Вагинова, на наш взгляд, помогает «развертыванию» смыслового богатства и разнообразия его текста, что постепенно происходит и с другими известными «герметичными» авторами: С. Малларме, П. Валери и др.

2. «Дар»

Текст-«пространство» не имеет отношения ни к хронотопу Бахтина (и вообще к изображенным пространствам), ни к понятию «пространственная форма», введенному в оборот Д. Фрэнком (120), ни с «пространственной» концепцией поэтического функционирования языка Ю. Кристевой (42, 98), ни к «таймингу» Ю.В. Шатина (129). В некоторой степени он соотносится с концепциями текста как пространства, разработанной в работах В.Н. Топорова и исследователей Московского семиотического круга (110; 80). С той только разницей, что текст обязательно включает и свое «затекстовое» пространство – свою интертекстуальную глубину, а «пути» текста ведут именно к этой грани интертекста, формируя, по принципу зеркальной симметрии, там свои пути и движущиеся линии. Собственно, «пространство» формируется вокруг модели читательских стратегий, по мере постепенного узнавания основных вех путей. А поскольку разного рода «граней», сквозь которые виден другой текст и другой зритель – автор (и персонаж) в романе много, то пространство «кристаллизуется» (идет прирост граней), а «пути» превращаются в лабиринт. Метафоры «кристалл» и «лабиринт» являются характернейшими для (авто)метаописаний в произведениях В.В. Набокова, особенно англоязычного периода (включая лекции по литературе).

¹² На материале нонсенса (прежде всего сказок Л. Кэрролла) некоторые деконструкционисты и создавали свои теории. См., например: (28).

Ограничимся несколькими примерами. «В моем магическом кристалле играют радуги, косо отражаются мои очки, намечается миниатюрная иллюминация – но он мало кого мне показывает...» (76, 93) (речь идет о читателях). «...Автор в состоянии ясного ледяного безумия ставит себе единственные в своем роде правила и преграды, преодоление которых и дает чудотворный толчок к оживлению всего создания, к переходу его от граней кристалла к живым клеткам». («Другие берега» (4, 290)) «Книга, которую будто бы пишет рассказчик в книге Пруста, все-таки остается книгой в книге и не вполне совпадает с “Поисками утраченного времени”, равно как и рассказчик не вполне Пруст. Здесь фокус смещается так, чтобы возникла радуга на гранях – на гранях того собственно прустовского кристалла, сквозь который мы читаем книгу» (77, 278). «...Бесформенное на вид, но живое и характерное родовое прозвание нарастает, приобретая порой небывалые очертания, вокруг заурядного кристаллика крестного имени» («Бледное пламя» (84)). «В произведениях писательского искусства настоящая борьба ведется... между романистом и читателем..., а поэтому значительная часть ценности... зависит от числа и качества “иллюзорных решений”, ...ложных следов и других подвохов, хитро и любовно приготовленных автором, чтобы поддельной нитью Лже-Ариадны окутать вошедшего в лабиринт... <...> Умник, пройдя через этот адский лабиринт, становится мудрецом и только тогда добирается до простого ключа... <...> Интересные дорожные впечатления... с лихвой возмещают пострадавшему путешественнику досаду, и, после всех приключений, простой ключ доставляет мудрецу художественное удовольствие» (4, 290-292). В «Даре»: «Очаровательнее всего была тонкая ткань обмана, обилие подметных ходов (в опровержении которых была еще своя побочная красота) ложных путей, тщательно уготовленных для читателя» (155). В «Даре» слово «кристалл» непосредственно не употребляется ни разу, но оно постоянно возникает в аллюзиях (к «магическому кристаллу» и «волшебному кристаллу» чернильницы Пушкина, к «угль превращается в алмаз» из «Возмездия» Блока, кристаллизации Стендаля и др.) и парафразах (радуга, снег и иней, соль, лед, хрусталь, хрусталик и радужка глаза и др., вплоть до «ключей» (от текста любят искать читатели), которые сын Чернышевского «бросил в

радужную воду» (266)), и связано с темой творчества. То же самое происходит с лабиринтом. Сочетание парафраз мотивов лабиринта и кристалла мы встречаем уже в начале первого романа Набокова «Машенька»: «...Как десять извилистых верст пробежишь с тарелкой в руке между столиков в ресторане “Pig Goroï” ... и просто бриллианты <...> закипали светом чудовищные facets фонарей... в этих сложных стеклах дотлевали красноватые зори...» (1, 40) Те же пути ожидают тень героя: «Вот теперь его тень будет странствовать из города в город, с экрана на экран, ...он никогда не узнает, какие люди увидят ее, и как долго она будет мыкаться по свету... вся жизнь ему представилась той же съемкой, во время которой равнодушный статист не ведает, в какой картине он участвует» (1, 50). Бесконечные и разнообразные парафразы (вариации) этих мотивов в метатекстуальном преломлении пронизывают все творчество В. Набокова. Кроме того, «кристаллизация» и «лабиринт» – любимые исследовательские метафоры¹³. Как отмечает Т.В. Цивьян: «исследование концепта *лабиринта* ... стало едва ли не самостоятельной научной дисциплиной» (124, 306. См. также, например: 25 и 36). А В.П. Руднев, шутя, замечает, что структуралисты, прежде чем приступить к анализу литературного произведения, изучали основы кристаллографии (91, 292). Так что авторские и исследовательские метафоры смыслообразования в данном случае совпадают.

Модель, по которой строится чтение и осмысление, в своем прообразе и инварианте объективно принадлежит тексту романа и реализуется на всех его уровнях. Словесно ее можно обозначить как «пути (подходы) к одной грани с (двух) разных сторон»; схематически – $\rightarrow | \leftarrow$.

Если рассматривать предметный уровень романа, то обращают на себя внимание постоянные упоминания дверей и окон, как они

¹³ Ср.: «Переход от очерка к рассказу происходит в кристаллизации сюжета» (125, 150). «Как-то в личной беседе он сказал, что ему радостно наблюдать, как живой текст, рассмотренный сквозь кристаллическую решетку структуры, играет оттенками смыслов» (66, 6). Это и любимые авторские метафоры. Ср. также: «Он является символом духа и интеллекта... Интересно отметить, что мистик и сюрреалист одинаково разделяют преклонение перед кристаллом» (39, 272).

были открыты (закрыты) и как к ним подходили герои, а также большой интерес к стенам, заборам и прочим плоскостям. На сюжетно-композиционном уровне модель организует, например, отношения Зины и Федора: договариваются о первом свидании стоя у стеклянной двери внутри подъезда, последняя из их прогулок заканчивается остановкой у той же двери, но снаружи. Если рассматривать ее более абстрактное воплощение, например, на уровне языка, стиля, то там находим то же самое. Например, излюбленная метафора Ф.К. Годунова-Чердынцева «ход коня» используется им в прямо противоположных значениях: для характеристики гениальности и оригинальности («между тем всякое подлинно новое веяние есть ход коня, перемена теней, сдвиг, смещающий зеркало» (216), Чернышевский к этому не способен), и для характеристики убожества мысли и стиля Чернышевского («долбящий, бубнящий звук слов, ходом коня передвигающийся смысл в мелочном толковании своих мельчайших действий, прилипчивая нелепость этих действий» (176)). Такому же обращению подвергаются цитаты. Например, у Некрасова есть рассказ «Без вести пропавший пиита» (1840), где герой использует вакуу вместо чернил. Когда Годунов-Чердынцев заимствует эту деталь для описания Чернышевского, он подходит к ней с другой стороны, и, соответственно, «видит» перевернуто: Чернышевский чернилами «мазал трещины на обуви, когда не хватало ваксы» (202). Однако есть и достаточно объемные «вставные» тексты, которые в читательском восприятии выстраиваются по той же модели, как *пути к грани*, за которой виден другой путь. Прямым текстом в романе читателю осмыслять текст именно таким образом не предлагается, однако определиться с собственной стратегией читатель вполне может, анализируя читательский опыт Ф.К. Годунова-Чердынцева и его анализ читательского опыта других авторов, отразившегося на создании их произведений. (Так и прочтение текстов самого Годунова-Чердынцева будет похоже на описание его творческого метода как автора.) Модель эта при трансформации в стратегию чтения как смыслопорождающей игры приобретает дополнительные черты и специфические особенности, которые мы обозначим через конкретные примеры. Само понятие «модели» связано равно как с пространственными образами, так и с языковым мыш-

лением¹⁴. Исследоваться это понятие началось позже, чем мотив или имя, преимущественно в структуралистских работах, однако сразу же обнаружилась его архаичность и универсальность¹⁵. Из самых разных моделей, обнаруживаемых в художественных текстах, «оптико-геометрические», к которым условно можно отнести и «лабиринт в кристалле», достаточно популярны¹⁶. Панъязыковое видение мира Набоковым, его внимание к мельчайшим оттенкам слова (и мельчайшим деталям окружающего мира), повышенный интерес к «потусторонности», возможно, обуславливают обращение именно к модели, как смыслоорганизующей доминанте его текстов.

Первой (с которой начинается рост магического кристалла) и основной гранью является предельно значимое имя¹⁷, способное к тек-

¹⁴ А.Ф. Лосев, например, использует термин «модель» для характеристики художественных стилей. «Мы же будем понимать под моделью предмета ... образец его конструирования» (60, 192). «Художественный стиль произведения моделируется для нас самим же этим произведением, или, что то же, художественный стиль моделируется для нас самим же собой» (193). Далее оказывается, что модель представляет «истоки художественности», А.Ф. Лосев ценит стремление исследователей «определить осмысляющие всю поэтику первичные для нее модели» (238). Ученый дает классификацию таких моделей, причем одними из первых описываются *кристаллы* (239), игра света и цвета, драгоценные камни (243), «алмазный стиль» (273).

¹⁵ «Человеческий мир изначально возникает как МИР МОДЕЛЕЙ. Человек живет и действует как существо моделирующее» (2, 19. Работа С.З. Агранович и И. Саморукова интересна также тем, что современные теории текста (исследование гипер- и метатекста, в частности) и понятия применяются для исследования такого традиционного филологического объекта, как *притча*, хотя, возможно, не обходится и без крайностей, так, жанр частушки рассматривается как формируемый *рефлексией* героини).

¹⁶ Самая распространенная – зеркало – посредством которой объясняются любые многообразие и странность образов. Ряд трансформаций кристалла у Набокова (снежинки, глаз, стекло) может рассматриваться и как трансформация зеркала (см.: 50).

¹⁷ Имя у Набокова не раз становилось объектом исследования. Через аллюзию имени *Федор* (дар Бога) и греческую (этимология) цитату название романа обращает прежде всего к *именам*: «Между живущих людей безымянным никто не бывает Вовсе; в минуту рождения каждый ... Имя свое ... в сладостный дар получает» (Гомер. «Одиссея»).

стопорождению, текстонакоплению и текстообразованию вокруг себя, обладающее большой литературной памятью, влекущее за собой свой сюжет и образы. Такая возможность имени рассматривалась в работах В.Н. Топорова (109; 105; 106). *Пушкин* представляет собой идеальный вариант такого имени. Но, поскольку в данной работе мы ограничиваемся анализом лишь *одного* (в двуединстве) пути в каждом случае, то в конкретном тексте это имя влечет за собой не все, на что оно способно, а вызывает другое яркое *имя*, принадлежащее автору, имеющему непосредственное отношение к имени первому. Так, имя *Пушкин* в контексте онтогенеза стихотворения «Благодарю тебя, отчизна...» вызывает имя футуриста Крученых, который о Пушкине писал и рефлексировал, и несколько дополнительных имен, играющих второстепенную роль. А имя *Зина*, которое своего особого текста в русской литературе не имеет (либо он не исследован) влечет за собой *Некрасова*, в контексте развития отношений Зины и Ф.К., Некрасов своей Зине посвятил три стихотворения, «сотворил» ее и включил в свою биографию. В контексте житнетворческого текста Годунова-Чердынцева некрасовская *Зина* начинает включать в себя и героинь ролевой лирики, «панаевского» цикла и т.д., а совместными усилиями читателя, Годунова-Чердынцева и Набокова по модели чтения создается «Зинин текст». У Чернышевского имя отступает на второй план по сравнению с его сутью – пишущий герой-идеолог, и под эту маску идет совершенно с другой стороны и из другого времени Антуан Рокантен в тесном союзе со своим автором, историко-литературным персонажем (или писателем-персонажем¹⁸, главное дело которого – создать свой самообраз в культуре) Ж.-П. Сартром. (Набоков не тождественен Годунову-Чердынцеву, а Сартр-автор, видимо, не тождественен тому немного скандальному персонажу, которого он стремился из себя создать. Писал «Гошноту», определенно, второй.¹⁹) Пути Чернышевского и Антуана Рокантена в силу следования одним литературным клише совпадают, но то, над чем Годунов-Чердынцев издевался, и что он пародировал, Антуан Рокантен как пишущий персонаж,

¹⁸ Таковые не редкость в литературе XX века. См. об этом: (35, 65-85).

¹⁹ Краткий, но емкий анализ этой ситуации см. у А.М. Пятигорского (87).

и Сартр, как автор, воспринимали совершенно серьезно и без тени художественной рефлексии (при избытке рефлексии философской, наличие которой, впрочем, отрицают философы). Добавим, что в отношении Пушкина, Крученых и Годунов-Чердынцев (вместе в сознании читателя) создают не «Пушкинский текст», и не текст о Пушкине, а «Текст к Пушкину», они проходят путь к Пушкину и через Пушкина при создании *своих собственных* текстов, тогда как о Зине создается именно «Зинин текст», при участие самой Зины (двух образах) как героини (тем не менее ее имя на границе даже в стихах: «Полу-Мерцанье, Полу-Мнемозина...» – к имени присоединяется продолжение с разных сторон), а пишущие герои-идеологи под разными именами идут навстречу друг другу, подходя вплотную, через общие клише «литературы больших идей» к грани, в которой становится видна их типологическая общность, образ-тип, один и тот же в своей сути. То есть в этих трех примерах прослеживается вариативность модели, при сохранении составляющих и основного принципа действия. Хорошо видно также, что все три, вызываемые *именем* (каждый своим) авторы – *антагонисты* по творческим принципам и пониманию искусства, либо Годунова-Чердынцева, как автора, либо самого Набокова. (Точнее, того и другого, за исключением того, что Сартр, видимо, в кругозор Годунова-Чердынцева не входил). Их появление совершенно нежелательно, но и неизбежно, «по закону негатива», описанному самим Годуновым-Чердынцевым: «собственный головной убор разрешался, если это только не был цилиндр, – что делает честь правительственному чувству гармонии, но создает по закону негатива образ довольно *назойливый*» (244, разрядка Набокова, курсив мой – М.Б.). Ср.: «Гений – это негр, который во сне видит снег» (174).

Все это в миниатюре и в пародийном освещении можно найти и в описаниях ситуаций чтения (восприятия) Годуновым-Чердынцевым чужих произведений. Лишь один пример. Писатель Буш читает Годунову-Чердынцеву свой новый философский роман. «“Нужно быть набитым ослом, чтобы из факта атома не дедуцировать факт, что сама вселенная лишь атом, или, правильнее будет сказать, какая-либо триллионная часть атома. Это еще геньяльный Блэз Паскаль интуитивно познавал. Но дальше, Луиза!” (при этом

имени Ф.К. вздрогнул и ясно услышал звуки гренадерского марша: “Пра-ащай Луиза, отри слезы с лица, не всяка пуля бьет молодца”, – это *продолжало звучать* как бы за окном дальнейших слов Буша» (189). *Имя* мгновенно превращает текст в *грань* и вызывает к жизни, *призывает к себе* нежелательный голос, навязчивый и агрессивный.

Ф.К. может подобным образом сконструировать и свой читательский текст из разнородного материала. По его мнению, имя Пушкина выступает в качестве мишени (границы) для критических отзывов, причем высказывания с разных сторон – прогрессивных критиков (Писарев, Чернышевский) и реакционных (Толмачев, автор «Военного красноречия», граф Воронцов) – *совпадают* по смыслу. (228)

→ | ←

Все три анализируемые нами текста имеют каждый свой тип привлекаемого интертекста. «Зинин текст» создает иллюзию генетического уровня. То есть текст строится как череда аллюзий ситуациям и образам лирики и биографии Некрасова, при этом известно, что главный герой, он же «автор», творчество Некрасова изучил досконально. Второй уровень – уровень ускользающих аллюзий, интенций, вольного цитирования, где не может быть четкой определенности, что автор действительно «имел это в виду», но и нельзя реконструировать «цитаты», «узнаваемые» образы и мотивы списывать только на фантазию читателя. Именно таким образом может появиться нигде прямо не называемый Крученых. (Набоков и футуризм – область, практически не исследованная (1, 853)²⁰.) Степень читательской активности значительно возрастает, а вместе с ней меняется и качество оппозиций. Известно, что творческие принципы футуристов выработывались как оппозиция классическим и модернистским, а Годунов-Чердынцев, идя к классическому – Пушкину, – выстраивает оппозиции оппозициям Крученых (в интерпретируемом читателем тексте). И уже таким сложным путем достигается имитация классики (обогащенная, к тому же модернизмом). Третий уровень – сходства типологические, объясняемые обращением к одним

²⁰ Н. Букс замечает: «Представляется, что форма “Дара” явилась пародийным откликом на разработку “суперформы” в русском авангарде, в частности, “сверхповести” Хлебникова» (11, 143).

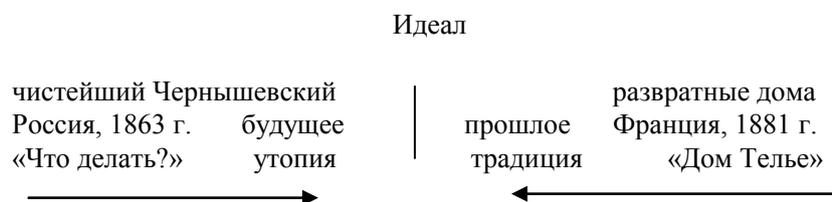
и тем же темам и сюжетам, типам героев и литературных клише, взаимопроникновением литератур (в основе русской лежит французская, французский писатель чрезвычайно интересовался русской литературой и историей →|←), но не знакомством авторов с текстами друг друга, таковое совершенно исключено. Глава о Чернышевском была написана раньше (1935), но опубликована позже (1952), чем «Тошнота» Ж.-П. Сартра (1938). Набоков как предтеча экзистенциализма²¹ и негативные отзывы писателей друг о друге (78, 270-271, 910; 84; 85, 234; 100, 173) – это темы отдельных исследований, для нас важно, что роман Сартра для Набокова – «модный вздор, уже забытый» (78, 910), и добиваться сходства с ним он сознательно не стал бы. (А когда «Тошноту» рецензировал, никакого сходства со своим произведением не заметил.) Но читательское привлечение его для сопоставления с «Жизнью Чернышевского» вполне оправдано, как и остальные две стратегии чтения.

В данном случае мы должны оговорить, что сопоставление этих двух текстов базируется не на постструктуралистских постулатах, по которым любые тексты могут быть сравниваемы друг с другом и вступать в интертекстуальные отношения. В нашем случае сопоставление призвано продемонстрировать работу модели, по которой осуществляется чтение у Набокова, показать то, как текст настойчиво провоцирует на «неправильное» и, более того, «недопустимое» прочтение. Тексты Набокова устроены так, чтобы его читатели постоянно думали о том, о ком думать «нельзя» в сопоставлении с Набоковым. (Например, этические соображения должны приостанавливать ассоциации с Фрейдом и Достоевским.) Но произведения Набокова просто «заставляют» нарушать этот запрет. «Постструктуралистская» установка в данном случае принадлежит самому тексту. К тому же, Сартр и его персонажи соответствуют типу набоковского

²¹ См., например: (8, 290) и комментарий на с. 914. Ср. также: «И я знаю, что обречен, что пережитый однажды ужас, беспомощная боязнь существования снова охватит меня, и тогда мне спасения не будет» (Набоков В. «Ужас» («Возвращение Чорба») (1, 402)). «Существование, вот чего я боюсь» (Сартр, 229). «Спасены. Быть может, сами они считали себя ... погрязшими в существовании» (254).

антагониста, который создается во всех его произведениях. В каждом произведении несколько героев-идеологов, между которыми разделен общий набор черт. Поэтому сравниваться могут не только Антуан Рокантен и Чернышевский (главные герои), но и Чернышевский и Самоучка, Антуан Рокантен и Писарев, Белинский. Наша задача показать, что в самом тексте романа Набокова содержится стратегия чтения, заставляющая прочитать его так, как этого делать «не следует».

Годунов-Чердынцев интересуется и источниками идей, сюжетов и выражений (например, происхождением «Школы гостеприимства» Григоровича из «домашнего фарса» Тургенева, Боткина и Дружинина (225), в этом ряду и внимание к искаженной (Чернышевским) цитате из «Египетских ночей» Пушкина и «раскату и обращению пушкинской идеи» в «Жизни Чернышевского» (232-233), или, замечание о том, что «Лермонтов – первый Надсон русской литературы» (229) при исследовании преемственности критических высказываний) и аллюзиями (в Зининых рассказах: «в образе ее отца было нечто от прустовского Свана» (169), «аэр ее службы напоминал ему Диккенса с поправкой ... на немецкий перевод» (170)), но особое его внимание привлекает реализация модели, по которой строится чтение, во времени с направленностью из *будущего*, предугадывание одним текстом еще не написанного другого, выстраивание в одном тексте гипотетического варианта (невольной пародии, например) другого. При этом текст идет еще и из другого географического и культурного пространства. Приведем пример. «Ибо, конечно, случилось *неизбежное*: чистейший Чернышевский – никогда таких мест не посещавший, – в бесхитростном стремлении особенно красиво обставить общинную любовь, *невольно и бессознательно*, по простоте воображения, *добрался* как раз до *ходячих* идеалов, выработанных *традицией* развратных домов; его веселый вечерний бал, основанный на свободе и равенстве отношений (то одна, то другая чета исчезает и потом возвращается опять), очень напоминает, между прочим, заключительные танцы в “Доме Телье”» (248). Упомянутое произведение Мопассана написано на двадцать лет позже «Что делать?».



Или другой пример. «Совершенно ошибочно Ляцкий – со свойственной многим страстью к навигационным аналогиям, сравнивает ссыльного Чернышевского, с человеком, «глядящим с пустынного берега на плывущий мимо гигантский корабль (корабль Маркса), идущий открывать новые земли», выражение, особенно неудачное ввиду того, что сам Чернышевский, словно предчувствуя аналогию и *заранее опровергая ее*, говорил о “Капитале” (посланным ему в 1872 г.): “Просмотрел, да не читал, обрывал листик за листиком, делал из них кораблики (разрядка моя) и пускал по Вилюю”» (220).



Годунов-Чердынцев читает произведения подобным образом не только для забавы, но и совершенно серьезно, не только графоманов, но и себя самого. Модель «пути к одной грани с разных сторон» хотя и не дана в его читательской рефлексии как тема, но структурирует и детерминирует ход самой этой рефлексии. «Неужто и вправду все очаровательно дрожащее, что *снилось и снится мне* сквозь мои стихи, *удержалось* в них и *замечено читателем*, чей отзыв я еще сегодня узнаю? (→ |←) Неужели действительно он все понял в них, понял, что кроме пресловутой “живописности” есть в

них еще тот особый поэтический смысл (когда за разум *зашедший* ум возвращается с музыкой), который один выводит стихи в люди?» (27).

Та же модель в усложненной форме воспроизводится в онегинской строфе, завершающей роман. «И все же слух не может сразу расстаться с музыкой, рассказу дать замереть... судьба сама еще звенит, – и для ума внимательного нет границы – там, где поставил точку я: продленный призрак бытия синее за *чертой* страницы, как завтрашние облака, – и не кончается строка» (330)²².

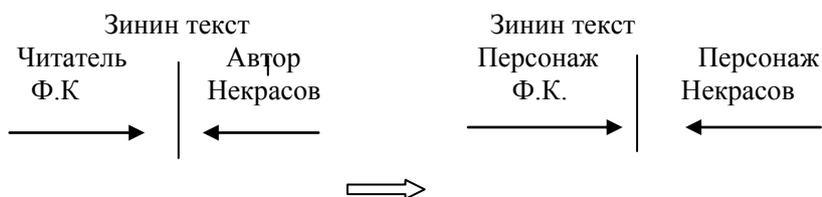


Последние строки подразумевают двойную точку зрения и интерпретацию: читателя в текст и автора, заглядывающего в мир читателя.

Здесь модель относится к эстетической коммуникации, «ум внимательный» подразумевает литературную память и аналитические способности, а не *tabula rasa* и неререфлективное приятие. Именно модель эстетической коммуникации лежит в основе интертекстуального чтения.

В зависимости от точки зрения субъекта восприятия, каждый случай может описываться двояко. В изображенном мире произведения Ф.К. – читатель Некрасова-автора, становящийся на этой основе «автором» (интерпретатором) своих отношений с Зиной, а для читателя романа он и Некрасов – «персонажи»-творцы.

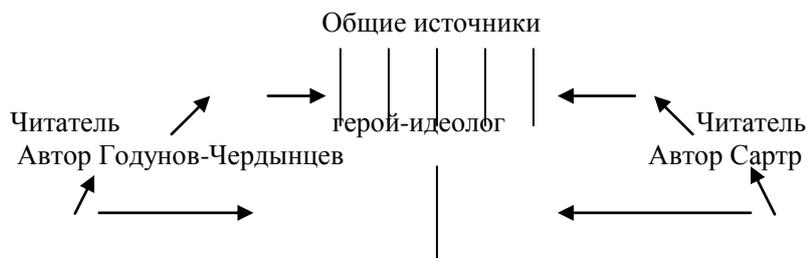
²² Г.А. Левинтон считает, что, кроме онегинской строфы, «в этом стихотворении отразился и менее классический источник», а именно – «Финал» из сборника И. Северянина «Соловей» (Берлин, 1923). (78, 876, маргиналия 5.) Т.е. и здесь к Пушкину «контрабандой» пробирается футурист, хотя и другого толка (эго-кубо).



Немного иная ситуация с Крученых. Ф.К. и Крученых – читатели, и как читатели становятся авторами собственных произведений, на основе сформировавшихся читательских представлений.



Модель эстетической коммуникации, вероятно, лежит и в основе сопоставления «Жизни Чернышевского» и «Тошноты», хотя Годунов-Чердынцев и Сартр общаются не друг с другом.



Важны и некоторые текстовые заявления о «путях» и преградах, гранях. Например, с «авторской» точки зрения «Жизнь Чернышевского» осмысливается как некий путь по грани. «...Я хочу все это держать как бы на *самом краю* пародии... <...> А чтобы с *другого*

края была пропасть серьезного, и вот *пробираться* по узкому хребту между своей правдой и карикатурой на нее. И главное, чтобы все было *одним безостановочным ходом мысли*» (181). Если Сартр оказался карикатурой, упав в пропасть серьезного, то это в русле данной поэтики (взгляд с другой стороны). Или о сонете, соединяющем смерть и рождение Чернышевского (грань между земным и потусторонним). «Сонет – словно *преграждающий путь*, а может быть, напротив, служащий тайной *связью*, которая объяснила бы все...» (191). Круг может соединять два пути с разных сторон: «свершив полный круг жизни, получали теперь ... неожиданную свежесть, возвращаясь с другой стороны» (36). Любая деталь в круговой структуре романа «Дар» может рассматриваться с двух сторон – как залог и эмбрион ее будущего воплощения и развития в жизни и творчестве Ф.К. и как реминисценция из будущего творчества, воспоминание о прожитой жизни, если роман о себе пишет Ф.К.

Годунов-Чердынцев постоянно говорит о «путях» темы, мысли: «в той или иной точке намечается дальнейший путь данной темы» (193), «если не доглядеть: тема путешествия может дойти бог знает до чего» (194), «вернемся к отправной ее точке» (198), «давайте еще дальше продвинемся, уже на каторгу» (208), «я еще немного тут потопчусь» (204) и т.д. То же и у героя: «да, он всегда норовил повернуть сердце так, чтобы оно одним боком отражалось в стекле рассудка, или, как выражается ... Страннолюбский, “свои чувства *гнал через* алембики логики”» (198). Темы вращаются не только за счет того, что проходят пути, летят и возвращаются «как бумеранг или сокол» (212), но они, видимо, и создающиеся грани в «насыщенном растворе» повествования (кристаллизующемся). «...Вернемся, пожалуй, еще дальше назад, к “теме слез”, начавшей свое *обращение* на первых страницах нашего *таинственно вращающегося* рассказа» (244). «Опасности пути» искусству Ф.К. «освещали» *картины* Романа (54), они «*предупреждение*» (преграда) Ф.К. за счет того, что Романов также проходил свой путь – «далеко опередив мое собственное искусство». Но это путь – с другой стороны картины, потому что многое Ф.К. у него не приемлет – «странная, прекрасная, а все же ядовитая живопись» (54). А Буш, например, когда читает свое произведение, проходит «путь беды. Курьезное произношение теча

было несовместимо с темнотою смысла» (61) и т.д. Все эти фразы автора – внимательного читателя своего текста помогают и читателю понять, какую стратегию чтения он может в романе обнаружить.

Необходимо учитывать и «рекомендации» из других текстов Набокова, поскольку, в сущности, его произведения следует читать в их взаимосвязи, как образующие и особое единство и целостность, но подвергнув эти «рекомендации» рефлексивному анализу на «пригодность» в структуре текста. Так роман «Дар» и, в частности, творческая история стихотворения «Благодарю тебя, отчизна...» содержат много аллюзий на роман «Отчаяние». Герман, берущий себе имя из повести Пушкина и Пушкина постоянно цитирующий, увлекался в молодости сдвигами («ставить слова в глупое положение, сочетать их шутовской свадьбой каламбура, выворачивать их наизнанку, заставить их врасплох» (3, 360)). Он одержим мыслью найти двойника, но на самом деле призывает к себе *Другого* по той же модели. Ему снится, что он идет по длинному коридору к двери, за которой «невообразимо страшное» – пустая комната. Успокоился он только тогда («Герман нашел себя» – человек не существует без собственной проекции), когда «там встал и пошел мне навстречу мой двойник» (361). Проблема Германа – проблема плохого читателя, который как «профан» видит только сходство. Но и «художник» Ардалион высказывает мысль для читателя не абсолютно правильную. «Художник видит именно разницу. Сходство видит профан» (3, 357). Читатель произведений внутри романа «Дар» должен постоянно соединять в себе «художника» и «профана», чтобы идти по текстовым (затекстовым) «лабиринтам» в поисках сходства (раз уж автор так старался их выстроить), но постоянно угадывая за ними различие, как делают это читатели-авторы в мире романа, ценя прелесть всего «мимикрию», «прелесть» которой в том, что за сходством скрывается различие, доступное видению далеко не каждого. Этот двойной принцип соответствует и поэтике негатива, и явлению за именем назойливого антагониста, и разным сторонам движения при симметрии «путей», и природе изображения (искажения) на грани (зеркало, портрет) и т.д. Стратегия чтения в романе Набокова, непрестанно пародируясь материалом, на котором она осуществляется, все же остается приемлемой для героя, читателя, автора, – про-

исходит своеобразное примирение с неуничтожимым, но, в сущности, совершенно ничтожным антагонистом.

Если говорить об основных концепциях в набоковедении в связи с описанной нами моделью, то наша концепция является дополнительной к ряду основных направлений изучения «пространства» Набокова. Так, она соотносится с исследованиями темы «потусторонности» в творчестве писателя. Но, в отличие от большинства исследователей, которые понимают «потусторонность» мистически (В. Александров, Г. Барабтарло) мы придерживаемся буквальной этимологии русского слова – с «той» стороны может находиться все, что угодно, а не только «загробный мир». Читатель для Набокова «потусторонен» в той же мере, что и «призраки». («Потусторонность» образуется отношением к грани и направлением взгляда, «эта» сторона будет «той» при перемене точки зрения; важно отношение к стороне – грани (направление к ней), а не твердая фиксация в пространстве. Читатель, воображаемый или «реальный» устремлен к странице, книге и т.п.; с одной стороны с «автором» он изначально быть не может, хотя может проникнуть за грань.) Поведанное миру Верой Набоковой мнение писателя о своем творчестве вполне допускает такую трактовку²³. Активно также по отношению к текстам Набокова применяется понятие «пространственная форма» (см. 141, 3; 3, 216), давно отмечена исследователями и принципиальная «биспациальность» мира Набокова (48; 49), а также двоемирие (в романтическом ключе) (40; 139). От этих концепций наша отличается тем, что, исследуя «пространство» сугубо литературное и ментальное (что позволяет референциальность пространства в мире Набокова), она подразумевает трудно исчислимое количество измерений и «миров» в этом пространстве: своя «биспациальность» образуется у каждой «грани». Надо полагать, имели в виду подобные особенности набоковского дискурса, что и мы, когда создавали свои концеп-

²³ «...Хочу обратить внимание на главную тему Набокова. Она, кажется, не была никем отмечена, а, между тем, ею пропитано все, что он писал; она, как некий водяной знак, символизирует все его творчество. Я говорю о “потусторонности”, как он сам назвал ее в своем последнем стихотворении “Влюбленность”...» (79, 348).

ции Н. Букс («роман-оборотень»)²⁴ и В. Линецкий²⁵. Исследователей интересовало то, какую игру текст ведет с читателем, на какие интерпретации его провоцирует, а не пространственная модель построений стратегий чтения романа. С концепцией О. Сконечной о присутствии «теневых» персонажей в «Даре» (А. Белого в «Жизни Чернышевского» (98, 667-696)) соотносится наше представление об идущих «с другой стороны» авторах-персонажах. Те, которых рассматриваем мы, возникают не столько в авторском шифре, сколько в интерпретируемом тексте, исключительно при реализации модели, тогда как для «недовоплотившихся» персонажей О. Сконечной такие ограничения не нужны. В технике интертекстуального анализа также намечаются некоторые неполные сближения. И.П. Смирнов исследует случаи указания ложного авторства при цитировании в «Отчаянии» (100, 173-183)²⁶, в нашем исследовании постоянно возникает проблема «двойного авторства», когда в тексте называется одно имя, а из аллюзий возникает другое, причем эти имена соотносятся с именами главных «авторов» с разных сторон. О. Ронен ис-

²⁴ «...Вращающаяся точка зрения обнажает прием литературной игры при создании авторского образа в романном тексте» (12, 141).

²⁵ «...Если два противопоставленных сюжетом персонажа оказываются охарактеризованными через одну и ту же деталь (а иных способов репрезентации данная поэтика не знает), то механизм смыслообразования оказывается парализован и заявленная тема не дает себя прочесть» (55, 114-115). Можно представить деталь в виде «границ», а персонажей по ее разные стороны (ср.: «ход коня»), и «механизм смыслообразования» усиленно заработает, поскольку смысл образуется различием. «Темой оптического обмана, семантически дестабилизирующей роман, по всему пространству которого в совершенно непропорциональном количестве и в абсолютно немотивированных местах рассеяны “прозрачные предметы” – очки, зеркала, цветные стекла и т.п.» (о «Пнине» и всех романах, с. 107). Прозрачные предметы можно соотнести с концепцией «магического кристалла» и «семантическая дестабилизация» окажется продуктивной для смыслообразования.

²⁶ Начинает исследователь с анализа фрагмента, где Буш читает Ф.К. свое произведение и ссылается на Паскаля. «Паскаль в приведенной цитате – ложный источник. На самом деле Буш пересказывает “Монадологию” Лейбница... Более того, Буш с его фрактальным мышлением напрямую противоречит Паскалю» (173).

следует способности изменения Набоковым смысла цитаты на противоположный (90)²⁷. Подобные вещи наблюдаются и в «Даре», например, в обращении с текстами Некрасова, но в «Даре» это не столько цитирование с изменением перспективы, сколько скрупулезно размечаемая топография пути – с противоположной стороны идет автор с противоположным видением и отношением, а стало быть и смыслом. Типологические сопоставления произведений Набокова с текстами, о которых он не мог знать (см., например: (11, 529-542)), а также с произведениями авторов, которых он «презирал» (Достоевский, Горький) (56, 632-642²⁸; 92, 542-570) также приняты в набоковедении. Новое в нашем исследовании не только в привлекаемом материале (Крученых, Сартр, Некрасов в жизни Годунова-Чердынцева), но и в том, что сопоставление здесь не самоцель, а призвано продемонстрировать, как работает конкретная модель, содержащаяся в имплицитно описанных в тексте вариантах его прочтения.

Значение имени собственного в стратегиях чтения Набокова мы рассматривали выше. Но для К. Вагинова (при доминанте имени) довольно существенную роль (как имя у Набокова) играют представления о тексте, как пространстве. Эпитет «изошренное лабиринтно-множественное сознание» вполне приложим к автору романа «Козлиная песнь». Читатель романа обязан ориентироваться в тексте, как в пространстве, свободно соотнося (по принципу рефлексивной референции (Д. Фрэнк)) образы, метафоры, микротексты, разделенные многими страницами, а, кроме того, постоянно «разворачивать» их, в силу предельной уплотненности и затемненности повествования. Косвенно это требование создания лабиринта движением за смыслом, возникающим из сопоставления удаленных слов, заявлено в тексте как переосмысление формального приема, обычного для русской повествовательной прозы н. XIX в. «Одоев-

²⁷ «Кажущиеся заимствованными уподобления намеренно направлены снизу вверх» (165).

²⁸ Горький-автор рассматривается в сравнении с автором-персонажем «Отчаяния».

ский («Княжна Мими» (1834)) помещает предисловие в середине повести, прерывая им самый важный момент рассказа... <...> В «Страннике» Вельтмана (1831-1832)... <...> Предисловие оказывается не в начале, а в VI главе первого дня» (134, 262-263). У Вагинова два предисловия.

12	13
ПРЕДИСЛОВИЕ, <i>произнесенное появля<u>ю</u>щимся <u>на пороге</u> книги автором.</i>	ПРЕДИСЛОВИЕ, <i>произнесенное появ<u>ив</u>шимся <u>посредине</u> книги автором.</i>
[текст]	[текст]

Книга – это мир, имеющий границы и центр, мир, в котором можно свободно перемещаться. Однако эта середина книги с прошедшим временем, оказавшаяся в начале, делает «центр» не стабильным, а само пространство перестраивающимся, переформирующимся, меняющим ориентиры. (Используя частые в романе аллюзии на испытания Одиссея, можно сравнить текст и с блуждающими Симплегадами, готовыми раздавить неосторожно заплывший корабль – утопить читателя?) Предисловие «посредине книги» в начале делает структурирующим осмысленное целое субъектом читателя, который, занимает ли он позицию внеходимости или находится «внутри», может обозревать все пространство текста. (Видимо, подразумевается, что для понимания второго предисловия требуется уже знать мир книги и ее «середины».) Какой бы путь читатель ни выбрал, ясно одно – пространственных интенций при моделировании текста ему не избежать.

3. «Мастер и Маргарита»

Понятие «текст-событие» наиболее традиционно для литературного произведения, поскольку событийность изображенная связана с сюжетом, а событие преобразования текстом с представлениями о катарсисе, божественном слове и т.п. У Булгакова возникают варианты текстов-событий. Так, в диалоге Воланда с буфетчиком событие возникает из попытки, наконец, удачно определить тип героя –

мертвец, живой – ноль, и завершает жизнь этого героя²⁹, у Бегемота сюжет съедения тигра в пустыне все время варьируется посредством интертекстуальных интерпретаций, приобретает вид разных событий. Сама новелла должна организовать событие развлечения для слушателей, а организует еще и событие непонимания для них и читателей. Маргарита переживает фабулу волшебной сказки со всеми возможными событиями из жизни царевны, чтобы затем перейти во внесобытийный мифологический «покой», Аззелло организует событие изменения жизненных планов тем, кто с ним сталкивается, а свой «текст» как цепочку повторяющихся последовательностей действий, Фагот создает событие в «реальном мире» посредством изменения этого мира изменением законов литературных и языковых клише, которые на этот мир налагаются и т.д.

Стратегия чтения, создаваемая романом М.А. Булгакова, имеет существенное отличие описанных двух, поскольку и в романе «Дар», и в романе «Козлиная песнь» ослаблена сюжетность и фабульность повествования. В них, безусловно, есть основные события: гибель Петербурга, духовная и физическая смерть его жителей – «Козлиная песнь», создание того или иного произведения, творческий рост главного героя – «Дар». Эти события повторяются и во вставных текстах. В романе «Мастер и Маргарита» – огромное многообразие традиционных сюжетов и фабул, причем фабулы, организующие вставные тексты, могут быть слабо связаны с основной, которой тоже, как таковой, нет, поскольку она также состоит из множества сюжетных линий. Поэтому основное внимание при чтении переносится на сюжетобразующие и сопутствующие им мотивы. Однако все сюжеты связаны с определенным типом персонажа и разворачиваются (или содержат потенциал разворачивания) именно как «текст» вокруг фигуры героя, и сюжетный текст образуется ти-

²⁹ В метапоэтическом аспекте выбор смерти может выглядеть очень иронично как событие текста. «Со смертью искусство связано гораздо более крепкими узами, чем с жизнью. Потому что жизнь беспечна, болтлива и легкомысленна, а смерть серьезна и умеет выбирать себе в друзья самых достойных» (135, 353). Смелостроительство буфетчика имеет пародийное отношение к жителю творчества символистов.

пом героя в романе. Поскольку тип героя имеет множество «генетических» модификаций в литературной традиции, «обликов» в исторической поэтике, то сюжет получает глубинное измерение и бесконечное число аналогий в мировой литературе, мифологии, фольклоре. В этом особенность «пространства текста» у Булгакова, когда речь идет о вставном тексте, образуемом свободным – не участвующим в основном повествовании или отделяющемся от него – мотиве, то собственно «пространство» предельно сжимается вокруг него и ограничивается (в отличие неопределенности «блуждающего» читателя у Вагинова или расширяющегося (вокруг путей) и нарастающего (границы) «затекстового» пространства у Набокова), но получает временное измерение с проекциями в разные исторические эпохи, в то время как для «текстов» в «Козлиной песни» и «Даре» прошлое, будущее, настоящее обладают одними и теми же характеристиками и, в сущности, равнозначны. (У Набокова время становится частью пространства, его разными сторонами.)

Имя собственное также очень значимо у Булгакова (количество исследований по антропонимике романа «Мастер и Маргарита» достаточно велико), но оно лишь отчасти маркирует тип героя и, соответственно, создает одну временную/культурную проекцию для аналогов мотива. Так имя *Бегемот* через соотнесение с Ветхим Заветом создает те аналогии в истории о съеденном тигре, где участвуют «чудовища», но *Бегемот* вовсе не обычное имя шута, трикстера или авантюрного героя (хотя и совершенно «естественное» благодаря роману). Имя *Андрей Фокич Соков* предопределяет всеобщую травестию пола и его беременность смертью как завершение сюжета, но не всю мотивную структуру диалога Воланда с буфетчиком. Имя *Маргарита* предопределяет ее функцию *королевы*, но до архетипа *царевны волшебной сказки* – основного для ее текста – еще несколько шагов, а преобразование имени *Фагот* в *Коровьев* им самим маркирует способ создания им сюжетов – реализация клише с их искажением, но мало говорит о меняющихся типах «героев» (ролевых образах авторов) его текстом и т.д.

В то же время имена второстепенных персонажей часто предопределяют сюжеты создаваемых ими текстов. Например, *Варенуха* рассказывает следствию о том, как напился и далее ничего не пом-

нит, а претворить вино в кровь, т.е. стать вампиром, он не способен (329). *Римский* спасается в *Ленинграде* (330). Приключение Николая Ивановича – превращение в борова – событийная трансформация образа его тезки из рассказа Чехова «Крыжовник»: «того и гляди хрюкнет в одеяло» (10, 60), оба чиновники с усадьбой (сад и этаж особняка у Булгакова), герой Чехова мечтает «сидеть по целым часам за воротами на лавочке» (10, 58), у Булгакова герой мечтает, сидя «на скамеечке» (382), за обоими наблюдают Иваны. «Стабильный» мотив, связанный с именем в тексте Булгакова оказывается источником события-сюжета. Так перед пожаром в Грибоедове Боба Кандалупский «шипел» «соблазнительные вещи» (слухи) *супругам Петраковым* (345). Незадолго до этого повествователь сожалеет об утраченном рае: «Как хорошо... пился нарзан под тентом незабвенной грибоедовской веранды» (345). Петр стоит с ключами у врат рая и не может войти внутрь, Адама и Еву из рая изгнали, фамилия созвучна употребляемому самой Петраковой слову «враки». Фагот с Бегемотом, «насладившись» свистом Бобы, *уничтожают рай*.

Аналоговое развертывание мотива³⁰ невозможно без других двух составляющих – «анамнезиса», т.е. постоянного припоминания и напряжения памяти для точного соотнесения знакомого с «образцом», что оказывается в принципе невозможно, поскольку аналогия – не копия и не отражение, она предполагает и другой облик (две аналогии исходного текста могут не быть «аналогиями» друг друга без текста-посредника), – и «анализа»³¹, аналогия – не средст-

³⁰ Ср.: «Понимание есть, в сущности, не что иное, как уподобление. То, что ни на что не похоже, тем самым непостижимо» (14, 412). «Совершенно особенное преклонение перед Эдгаром По побуждает меня усматривать царство поэта в аналогии» (14, 413). «Нельзя упрекать того, кто мыслит аналогиями, у аналогии то преимущество, что она ничего не завершает, и не притязает на окончательность» (И.-В. Гете. «Годы странствий Вильгельма Мейстера», 259).

³¹ Этот «анна»-круг уже имеет отдаленное сходство с «ана-процессом» Лиотара. «...Должно быть ясно, что приставка “пост” в слове “постмодерн”, понятая подобным образом, обозначает не движение типа *come back*, ... т.е. движения повторения, но некий “ана-процесс”, процесс анализа, анамнеза, аналогии и анаморфозы, который перерабатывает нечто “первозабывтое”» (57, 58-59). «Анамнез» у Лиотара – термин психоаналитической терапии – восстановит в

во уйти от рефлексии, как полагает М.О. Чудакова³², а скорее ее способ, потому что традиционный мотив никогда не предполагает одну аналогию, он играет множеством исторически разнообразных форм, не останавливаясь ни на одной, как на «истинной». Все три эти действия в стратегии чтения романа так тесно связаны, что можно начать с любого, и тут же возникает необходимость в двух остальных. Это вариант круга понимания.



Движение по нему незавершимо. Этот круг возникает сразу же, как только мы пытаемся определить тип героя и его сюжет, или сюжет и тут же возникающий тип героя. Такая стратегия чтения не надуманна, а постоянно провоцируется текстом. Все герои романа вольно или невольно заняты интерпретацией и текстопроизводящей деятельностью, поскольку встреча с нечистой силой ломает привычные стереотипы восприятия мира и меняет горизонты ожидания: «...Не сходя с места изобрести обыкновенные объяснения явлений необыкновенных» (106). Конечно, в основном, это пародия на спо-

памяти пережитые в прошлом ситуации, что позволит «раскрыть тайный смысл своей жизни, своего поведения» (59). Этой психоаналитической подоплеку нет в нашем использовании слова, как нет здесь платоновского символизма.

³² «Интеллектуалы – участники невиданного социального эксперимента – с какого-то момента... перестали *вглядываться* в лик становящегося общества, пытаться его понять, а стали *оглядываться назад*, в поисках аналогий, в какой-то мере успокаивающих. <...> стали мыслит по аналогии, вместо того, чтобы постичь черты нового». (127, 538). Ср. также противопоставление аналогии анализу: «Булгаков принимает описываемое им устройство общества как данность..., предпочитая анализу поиски аналогий» (556). «Булгакову, с его, несомненно, аналитическим, но, как магнитом, отклоняемым сильнейшим притяжением литературных прецедентов умом...» (550).

события чтения и интерпретации: например, в «слухах» у простых граждан все *гиперболизируется*: масштаб событий, количество участников и т.д. («слышал в поезде рассказ о том, как в Москве две тысячи человек вышли из театра нагишом в буквальном смысле слова и в таком виде разъехались по домам в таксомоторах» (373)). В «научных» объяснениях следствия и культурных людей, психиатров все *аннулируется* («ничего не было»), невежественные герои типа Никанора Ивановича Босого или секретарши Анны Ричардовны начинают «творить» в экзотических формах и получают откровение о черте. («...На Никаноре Ивановиче лица не было... он пошатывался как пьяный, и что-то бормотал» (101); «Никанор Иванович встал на колени и нагнулся, раскрывая рот, как бы желая проглотить паркетную шашку. – Желаете, – промычал он, – землю буду есть, что не брал? А Коровьев – он черт! <...> комнату... огласил дикий рев... <...> кровь отлила от лица Никанора Ивановича... <...> он несколько поутих и только молился и всхлипывал» (156-157).) Анна Ричардовна пытается превратиться в менаду. У нее происходят метаморфозы с лицом: «весь подбородок Анны Ричардовны был вымазан губной помадой, а по персиковым щекам ползли с ресниц черные потоки раскисшей краски» (183). Она рыдает, воеет, взвизгивает, бежит, прыгает, ломает руки и т.д., сохраняя «музыкальный нежный голос» (184). Разорвать она пытается бухгалтера: «кинулась к бухгалтеру, вцепилась в лацкан его пиджака, стала трясти бухгалтера и кричать» (184). Римский воспринимает рассказ Варенухи о пьяном дебоше Степы Лиходеева как «ужас» и абсолютно не верит ему, в чем сказывается интуитивное постижение личности рассказчика – вампир (151-152) и т.д. Неадекватность восприятия и интерпретации читателями-слушателями представленных им текстов и реальности, изображенная в романе, провоцирует читателя включиться в этот процесс и начать читать по правилам игры самому. Например, «прослушав это занимательное повествование, все хором воскликнули: “Вранье”» – неожиданная оценка слушателей и неадекватная реакция Бегемота: «Все подумали, что он начнет протестовать, но он только тихо сказал: история рассудит нас» (269), – заставляет читателей остановиться на этом фрагменте и понять, при чем тут история, и действительно ли это «вранье». Начинается историческое

чтение по принципу трех «А». Неожиданным является и то, например, что Воланд, предпочитающий смотреть на москвичей «в массе» (именная «рефлексия» Воланда: его не интересуют героини с «готовыми» спиртными фамилиями – Варенуха, Могарыч («Это еще кто? – брезгливо спросил Воланд» (283)), но занимает *Соков* – фамилия с потенциалом преобразования), долго и терпеливо разговаривает с буфетчиком, а потом наказывает его за порок – скупость, хотя очень сожалеет, что буфетчик порокам не подвержен (пьянство, разврат и т.п.). Эта странность возникновения вставного текста и представленной в нем интерпретации личности буфетчика заставляет опять начать читать по правилам игры, тем более что «исторические» воспоминания Воланда задают тон и здесь.

Складывается впечатление, что за счет «собственности» на некоторые мотивы, персонажи обладают собственной поэтикой. Так необходимость понять логику поступков Маргариты и Фагота, Азazelло заставляет выделить и прочитать их «персональные тексты» через тип героя и сюжета по принципу трех «А».

Указания на подобную стратегию чтения можно найти, например, в деятельности Понтия Пилата. Желая отомстить за смерть Иешуа, он не просто жестоко казнит Иуду, в диалоге с Афранием, создает его образ и сюжет, который получит распространение в легендах («слухах») и станет относиться к разряду «вечных». Таким его делает значимое противоречие, которое вносится в сочетание типа героя (корыстный предатель) и его финального поступка, сюжета (самоубийство и возвращение денег), притом что более достоверная история и более человеческий (любовь к Низе, доверчивость, но и аморальность в способе зарабатывать) образ из памяти народа устраняется. То есть Понтий Пилат использует ту же стратегию чтения ситуации – креации текста: определяет тип героя и его сюжет. Ту же стратегию использует мастер, когда, слушая рассказ Ивана Бездомного, он определяет тип героя (сатана, «вы даже оперы “Фауст” не слышали?» (139)) и его сюжет («а что натворит, это уж будьте благонадежны», о непонятливом Берлиозе: «все-таки хоть что-то читал» – проекция на историю литературы), тех же принципов придерживается мастер, читая-рассказывая собственную жизнь как историю романтического художника, последовательно устраняя все

лишнее, например, «Вареньку» или «Манечку» в полосатом платье (137). Ту же стратегию задает читателю Азазелло, входя в роман с фразой «он такой же директор, как я архиерей» и с читательским суждением Бегемота: «ты не похож на архиерея. Азазелло», – заставляя думать, кто же такой Азазелло и какой сюжет с аналогиями он за собой влечет. Так же можно прочесть и коллективный текст московских писателей: жизнь первобытного племени (человек равен «коричневому, пахнущему дорогой кожей. С золотой широкой каймой» (56) билету – ср. театрализованный образ дикаря) со своей религией и божествами (*Грибоедов* склоняется как одушевленное существительное, есть этимологический миф о том, как писатель читал комедию «тетке, раскинувшейся на софе» (55); с Грибоедовым у писателей договорные отношения: они жертвуют ему свои труды, а он им – творческие отпуска, квартиры, еду (55-58); есть свой миф у «хозяина» – Арчибальда Арчибальдовича видят как пирата), занятиями «охотой» (травлей истинных писателей), со своей едой (преимущественно дичью и рыбой), ритуальными плясками («Аллилуйя»). В своем мифологическом образе (его населяют «чудовища» гибридного типа (Адельфина Буздяк), к людям присоединяются животные (Глухарев, Жуколов, Павианов), Лапшенникова «со скошенными к носу от постоянного вранья глазами» (140), сидящая на границе этого мира – пародийная трансформация Медузы Горгоны (змеи – лапша), на которую нельзя смотреть, Лаврович – Аполлон, страж «прекрасного» (правильного) и губитель) дом представляет собой лабиринт с центральным залом: «повинуясь прихотливым изгибам, подъемам и спускам грибоедовского дома», ресторан напоминает о пещере с рисунками: «со сводчатыми потолками, расписанными лиловыми лошадьми») и *мертвом* мире («ад»).

Стратегия чтения романа Булгакова в ряде случаев включает в себя элемент самопародии, поскольку результаты чтения по таким «правилам» часто бывают «чудовищными» по нагромождению интертекста и нулевыми по отношению к проблеме истинности. К таким же элементам самопародии можно отнести, например, аллюзию на «белого медведя» Стерна в обрамлении рассказа Бегемота (как белый медведь вызывает много вопросов с помощью вспомогательных глаголов и способен «разнести голову» чело-

веку такими знаниями, так и «исторические прочтения» могут сделать то же самое при том же бессмысленном результате, поскольку все равно все «вранье»), или символику чисел в диалоге Воланда с буфетчиком, – в какие бы изысканные контексты не включался с помощью аллюзий буфетчик, он все равно оказывается нулем, пустой величиной в «оправе чужих слов».

Подход к роману, осуществленный в данном исследовании, не совсем традиционен в булгаковедении, поскольку, в основном, исследователями рассматриваются «зеркальные отражения» в романе, т.е. со-противопоставление образов персонажей, их поступков, – наше же внимание обращено к относительно замкнутым «текстам» и свободным мотивам. Исследование не направлено на отыскание экзотических источников, как достаточно широкое направление в изучении криптографии романа, а рассматривает виртуальные аналогии в общедоступных контекстах. На наш взгляд, лавинообразный рост работ по сопоставлению романа с различными источниками спровоцирован стратегией чтения, заложенной в самом романе.

Понятие *мотив* является очень значимым и для романов «Козлиная песнь» и «Дар». Но в романе Вагинова каждый мотив влечет за собой множество разных имен и поэтому постоянно появляется в разных интерпретациях. Читать Вагинова «по мотивам» достаточно сложно, потому что мотив – «линия», на которую выходят самые разные именные тексты. Это можно проследить на примере мотива цветов. У Сладкопевцевой «мистическая роза» превращается в «слизь», что характеризует эротоманию самой героини. Роза, подаренная Тептелкину Марьей Петровной Далматовой, входит в цитате из Вергилия. «Это была не столепестковая кампанийская роза, не дважды цветущая пестумская» (27). «Может быть, я бы воспел, какою заботой украсить // Пышные можно сады в розарии Пестума, дважды // Цвет приносящие в год» («Георгики», кн. IV, ст. 118-120). По строению это предложение напоминает об «Отрывке» *Пушкина*, который следует непосредственно за «Пью за здравие *Мери...*»: «Не розу пафосскую, // Росой оживленную, // Я ныне пою; // Не розу фесскую, // Вином окропленную, // Стихами хвалю, // Но розу счастливую, // На персях увядшую Элизы моей...» (3, 205). Поэзия любви объемлет поэзию садов. У Наташи Голубец цветы ассоциируются с

любовью: «Я хочу любви, чтобы всюду цветы забрезжили» (30). Преуспевающий поэт, с которым она беседует после свадьбы, пишет «стихи, в которых повествовалось о цветах нашей жизни – детях» (101). Незвестный поэт ориентирован на «Цветы зла» Бодлера, Лида поет «Цветы любви, цветы дурмана...», у Тептелкина есть «ваза для цветочков» и «пепельница с цветочками», Асфоделиев все время «философствует» и т.д. Т.е. во всех случаях цветы обращают к тексту-персонажу, мотив цветов в романе не обладает семантическим или функциональным единством, а каждый раз обретает смысл и значимость заново. Не говоря уже о том, сколько еще литературных имен мгновенно идет вслед за цветочными. Так роза Марьи Петровны сразу обращает к «утопающей в розах» Вечной Женственности В. Соловьева и других символистов, Лида – к героиням мифов Овидия (цветами, как правило, становятся жертвы несчастной любви), ее гибель в сочетании с «фиалковыми глазками» и поздними сожалениями неизвестного поэта – «Помни, что летом фиалок уж нет...» М. Кузмина. Цветы связаны с философскими увлечениями героев («цветущая сложность» К. Леонтьева) и их филологических интересами («цветы изящной речи», «северные цветы», антология (греч.) – собрание цветов) и т.д. У Набокова понятие *мотив* часто заменяется близким ему понятием *тема*. Это не совсем «остановленный и вербально зафиксированный смысл» (97, 72), а скорее, напротив, эмбрион развития мотива. Темы у него могут «развиваться» и «свертываться», «двигаться», «возвращаться» и т.д., их нужно «приручить», «подчинить». В любом случае, темы и мотивы выстраиваются вдоль линий, путей к «границам», или сами образуют такие пути своим «движением». Темы должны организовываться по излюбленной набоковской модели, чтобы составить текст.

Интерес Булгакова к мотиву и сюжету, вполне возможно, связан и с его знакомством со многими трудами по сравнительному литературоведению (например, во время работы над книгой о Мольере), в к. XIX в. теория о миграции сюжетов (вечных сюжетов) была еще достаточно популярна. А также с работами формалистов, в частно-

сти, В.Б. Шкловского³³, на неприязнь к которому Булгакова не раз указывалось исследователями. Известно также, что в круг знакомых Булгакова входили не только писатели, но литературоведы, узнать мнение которых он особенно стремился (126, 310). Ср. также: «Я никогда не видела столько филологов зараз в частном доме» (7, 196).

В стратегиях чтения и «пространственных» текстов Набокова, и «именных» Вагинова, и «событийных» Булгакова важную роль играет понятие *Другого*, его явление не менее значимо, чем деятельность непосредственно творящего и рефлектирующего персонажа. Хотя у Вагинова этот Другой необходимый и не узанный (во внутреннем мире романа), а у Набокова нежеланный и неизбежный, в обоих случаях интертекстуальная игра может развернуться только благодаря фигурам Другого, продуцируемым текстом. У Булгакова Другой также необходим для образования интертекста, но Другой является объектом вчитывания в свой текст (романтического мастера Маргарита пытается представить царевичем), манипуляций и насилия (Фагот, Азazelло), отбрасываемой игрушкой (буфетчик для Воланда) или предметом полного устранения (Бегемот). Во всех случаях Другой лишается многих своих характеристик по Бахтину.

Дадим краткое описание всех стратегий чтения.

Вагинова:

1. Недоверие к высказываниям героев;
2. Вставной текст и его несообразности;

³³ «На анализе того, “как сделан” “Дон-Кихот”, Шкловский... показывает неустойчивость героя и приходит к выводу, что самый “тип” его явился “как результат действия построения романа”. Так подчеркивалось господство конструкции, сюжета на материалом» (134, 392). Структура читательского восприятия романа «Мастер и Маргарита» отвергает эту «модную» теорию. Возможно, через интерес формалистов «к конструкции» у Стерна, аллюзии на него возникли и в новелле о съеденном тигре Булгакова.

3. Имя как центрирующий и все вбирающий смысловой комплекс;

4. Осознание иронии повествования не только над изображенным миром, но и над способом, каким его приходится читать (интертекстуальная профанация имен).

Набокова:

1. «Профанное» обнаружение грани, т.е. сходства;

2. «Художническое» обнаружение двух путей к ней с разных сторон, их просмотр;

3. Рассмотрение общей картины и ее осмысление;

4. Осознание примирения повествования с его стратегиями чтения

Булгакова:

1. Герменевтическая приманка (противоречие в интерпретациях);

2. Тип героя и его сюжет;

3. Круг «Аналогия, анализ, анамнезис», чтение по принципу трех «А»;

4. Элемент самопародии

Условно это стратегии *называния, движения, действия*.

Разбивка на пункты – исследовательская рефлексия, необходимая для осознания всех моментов чтения, тем более что алгоритм постоянно воспроизводится снова при анализе каждого конкретного семантического фрагмента, и снова возникает по отношению к объемлющим целым, сколько бы их ни было. Анализ конкретных фрагментов в следующих главах дан в синтезе всех четырех пунктов.

Представляется возможным и описать инвариант для этих романов.

1. Зацепка внимания. Остановка эстетической коммуникации. Появление противоречия любыми способами: непосредственно в тексте, текста с интертекстом – неожиданное сходство, текста с читательским опытом.

2. Выбор канала традиции. Textoобразование в пределах объемлющего: тип героя – сюжет, пути к грани, вставной текст с его несообразностями.

3. Приход смысла – возникновение упорядочивающей осмысленности. «Имя – гаданье», «лабиринт в кристалле», «аналогия, анализ, анамнезис».

4. Остранение и отстранение. Включение в живую и бесконечную игру (пародия, ирония, профанация).

Этот инвариант на основе различных герменевтических практик может служить основой для исследования индивидуально-авторских стратегий чтения.

**Глава 2. Имя и смысл. Имена Другого как смыслообразующий потенциал в прочтении персонажей-текстов:
К.К. Вагинов «Козлиная песнь»**

Рассмотрим, в соответствии с описанными в первой главе стратегиями, ряд персонажей-текстов (включающий и тексты персонажей).

1.0. Тептелкин

Приведем примеры слепоты, «обратности» зрения героя.

а) Интерпретация образа башни

«И казалось Тептелкину: *высокая, высокая башня*, город спит, он, Тептелкин, бодрствует. “Башня – это культура, – размышлял он, – на вершине культуры – стою я”» (16). Весной он снял башню в Петергофе, *уцелевшую от купеческой дачи*, где говорил с друзьями о культуре. В этой башне хотелось бы видеть «башню» Вяч. Иванова, но текст не дает долго держаться аллюзии и иллюзии. Далее становится известно, что Тептелкин – *полиглот*, и хотел бы учить *мертвым языкам* бесплатно, друзья *отдаляются* друг от друга, а недалеко от башни – «*Бабьегонские высоты*» (51). Это последнее имя (с семей женскости) завершает круг ассоциаций, создающий имя истинное – Вавилонская башня и соответствующий миф. Тот же миф возникает и в речах Кандадыкина через сомнительность характеристик башни. «...И говорил о новом быте, о том, что заводы строятся, ...о том, что разворачивается жизнь, *более красочная, чем Эйфелева башня*..., что копошатся тысячи людей...» (109).

Башня снится Тептелкину. «...Он сходит с высокой башни своей, прекрасная *Венера* стоит посредине пруда, шепчется длинная осока,

восходящая заря золотит концы ее и голову Венеры» (17). *Венера* направляет ассоциации к *Фрейд*, «омерзительную концепцию» (111) которого Тептелкин ненавидит, и для которого этот сон был бы классическим примером интерпретации.

b) *Мухи*

Тептелкину не нравится в современности то, чем он восхищается в древности.

«Вот Тептелкин сидит, а вокруг летают мухи и садятся на его шею и на страницы книги. <...> ...мух не изгнал ли из *Неаполя Вергилий*.

– Марья Петровна, – говорит Тептелкин, – знаешь ли ты чудную легенду о *Фениксе* поэзии латинской – Вергилии и мухах?» (108). «Начнет Тептелкин газету читать... <...> ...прочтет, что *Авиахим* организует антимушиную кампанию, и поразится бедности человеческих дел» (152). Имена, приходящие на ум Тептелкину, отвлекают его внимание от очевидной символики и мифологической семантики образа *мухи*, – а она сопутствует распаду, жертвоприношениям и т.п.

c) *Цирцея*

Тептелкин размышляет о неизвестном поэте. «И если он сейчас умрет, то за его гробом пойдет не менее сорока человек, и будут говорить о борьбе против века и изобразят хитроумным Одиссеем, оставшимся на острове Цирцеи (искусство), бежавшим от моря (социология)» (36). Тептелкин не осознает здесь сюжета *Моцарт – Сальери* и самопроекции в образ друга, поскольку в роли Одиссея постоянно оказывается он сам благодаря вожелениям своей квартирной хозяйки (см.: 1.3). А имя *Цирцея* благодаря сомнительности проведенной аналогии запускает процесс рефлексии значительно дальше, чем прежде. Цирцея, как известно, превращала оставшихся на ее острове в *животных*, как совместить это с понятием искусства? Именно Цирцея говорит Одиссею о необходимости спуститься в ад. «Нисхождение во ад» – ключевая идея неизвестного поэта. («Не-

разумны те, кто думает, что без нисхождения во ад возможно искусство» (72.) Вернувшись к Цирцее, Одиссей узнает о новых уготованных ему бедствиях. Имеет ли это в виду Тептелкин? Можно вспомнить и то, что Одиссей умер от руки своего сына от Цирцеи Телегона и был погребен на ее острове. (Неизвестный поэт умирает, когда поэзия уходит от него.) Следует ли понимать это так: неизвестный поэт погребен в стихах своих последователей? Можно вспомнить, что, когда он становится просто Агафоновым, «Цирцеи» в игорном доме его раздражают. Так или иначе, но странная метафора с именем провоцирует рефлексию над смыслопорождением, заставляет включиться в игру.

d) Имя змеи

Тептелкину свойственно видеть в своих друзьях змей. (Помогает ему случайно в этом *невеста*, отправив на поиски своей сумочки в комнату с порнографическими картинками.) Но в его «кабинетсадику», где он посадил табак, мак, незабудки, сирень – цветы бесплодия, траура и наркотического опьянения, жильцы дома видят «*террариум*» (150). (Создание садика с самодельным забором в городе садов, где «оград узор чугунный» – признак слепоты, также как поиск «деревянных львов с условной гривой» (155) – игрушек в городе львов-статуй. В Ленинграде умерший Петербург исчезает и материально.) Тептелкин существует также как «птичка»: «Утром он встал, распахнул окно и запел как птичка» (55). Тептелкин переводит «египетскую сказку о потерпевшем кораблекрушение» (75), ее другое название – «Змеинный остров», и Змей там дает благо, но Тептелкин в своих интерпретациях этого не учитывает. Змея (особенно в поэзии символистов) – второе начало города, воплощение сил хаоса, «гады» – образы наркотических видений тех же поэтов и «автора». Но Тептелкин не анализирует этот символ и не осознает своего родства с теми, от кого отшатывается. Избегает он и змееборства, он – «змеебежец», только бежит от друзей. Создание садика-террариума – знак изгнания из рая, но это, опять же, доступно только читателю. Очень быстрое старение Тептелкина и Марьи Петровны в браке за два года (35-37 и 23-25 лет – реальный возраст) вызы-

вает ассоциации с шумерским мифом: в царстве мертвых траву (цветок) молодости съедает змея.

1.1. Тептелкин как бес-святой. «Достоевские» женщины

В одном из разговоров Тептелкин «ужасается»: «...Неужели друг в друге чертей видеть будем?» (57) Следуя принципу 'о чем сказал – тем и оказался', «мелким бесом» Тептелкин становится через аллюзии на роман Ф. Сологуба, которые присутствуют в его монологе о том, как «белогвардейцы пакостят консульские здания за границей, перед тем, как туда вселяется какое-нибудь полпредство, и обои срывают, и в потолок плюют, и паркет выламывают» (36). То же самое делают Передонов с гостями, съезжая с квартиры. «Вдруг Передонов плеснул остаток кофе из стакана на обои... <...> Обои были испачканы, изодраны. <...> Мы всегда, когда едим, пакостим стены... <...> И все трое, стоя перед стеною, плевали на нее, рвали обои...» (38-39) «...Лепили на потолок чертей из жеваного хлеба» (66). «Пол вздрагивал под тяжкими стопами Передонова» (47). Привычка видеть во всех змей и бесов характерна для героев Сологуба. Имя Передонова – Ардалион. Тептелкин думает: «Но отчего нигде не видно Натальи *Ардалионовны*? Куда она скрылась?» (56) Наташа «скрылась» после эпизода со Свечиным, ее отчество – Ивановна, и она – дочь *генерала*. Тептелкин слушает певицу *Аглаю* Николаевну (имя грации переходит в «лай»), а неизвестный поэт встречается с педагогичкой *Иволгиной*. (Интертекстуальные именные поля пронизаемы. Часто имена одного персонажа «перетягивают» к себе недостающее имя от другого. Так происходит, например, с «Фаустом»: возникнув для беглой характеристики Кости Ротикова как Мефистофеля («уже ему больше доставляли эстетических переживаний... собачки на часах, время от времени высывающие язык, чем Фаусты в литературе» (117)), он нужен для определения новых имен Тептелкина и его супруги. Речь Кандалыкина о счастье человечества: «Засорившиеся реки можно очистить, болотистые равнины можно осушить каналами, можно развести леса, – что недоступно правительству?» (110) – содержит аллюзии на монолог Фауста во второй части. «Прочь отвести гнилой воды застой – // Вот высший и

последний подвиг мой. // Рай зацветет среди моих полян...» (462-463) Ему справедливо не верит Тептелкин: он, как Филемон (в своем садике) и его гостеприимная жена, как Бавкида, обречены, подобно старичкам в «Фаусте», с наступлением прогресса. Так же имя *Исида* уходит от египтолога Тептелкина и его «мамы» (в мечте) – Муси к Осирису – неизвестному поэту и его матери. (Незадолго до смерти мать гладит «умиравшего и воскресавшего» бывшего поэта по «лысой птичьей голове» (123)). Но в некоторых текстах героини существуют почти параллельно: Тептелкин считает Мусю Беатриче, а себя Данте, неизвестный поэт и Лида – Паоло и Франческа в ледяном вихре, Тептелкину является Филострат, автор «Жизни Аполлония Тианского», а неизвестному поэту – сам Аполлоний.)

Так через имена героинь Достоевского возникает другое имя для Тептелкина – «Идиот», князь-Христос. Другие «тексты» и женские имена только усугубляют это противоречие.

Стилизован под Достоевского эпизод встречи Тептелкина с проституткой. Характерные для Достоевского фразы пародируются, относясь к теме «в эту ночь испытает он, мужчина он или нет, и может ли он жениться...» (91). (Князя Мышкина подобного рода неспособность не останавливает). Хождение Тептелкина напоминает блуждания Раскольникова, внимание которого привлекают именно несчастные женщины и обитательницы городского дна. Как некоторые героини Достоевского (Ставрогин, старик Карамазов) он ищет «уродливую», находит «широкую, крепкоостную, крупнозубую» (92). Описаны характерные нервные движения: «Судорожно идет», «врастает в землю перед ними», «они ...покрывают его словами и спешат вдаль» (91); «тащит», «вибрирующее лицо», «не слыша, шептал», «стонало в Тептелкине», «вскрикивает женщина», «угрюмо ...заявляет она», «поспешил Тептелкин», «провизжал он» (92). Первым делом он задает ей вопрос героев Достоевского: «Вы в Бога веруете?» По странности поведения она принимает его за пьяного (как окружающие Раскольникова). Тептелкин рассуждает, как Раскольников, одержимый идеей: «Все зависит от этой ночи... <...> Испытание сегодня, на перекрестке я на ужасном» (92). Как Раскольников читает с Соней Евангелие, так Тептелкин ведет ее к со-

бору и требует поклясться перед иконой (что она не заражена). Последнее слово женщины: «Ах ты, *бес!*» (92).

В романе много «пустых» дostoевских имен, создающих фон, но не имеющих отношения к их носителям. Например, Петр Петрович Сентябрь (ср. Лужин) – сумасшедший поэт, Екатерина Ивановна, девочка-старушка, не похожая на демонических женщин по имени «Катерина Ивановна» (у нее еще и «лакей Григорий», как у Карамазова). Но есть имена и с удвоенным значением. В главе «*Мучения*» (!), Тептелкин обнаруживает, что у статуэтки XV в., которой он молится, лицо «не *Елены Ставрогиной*... [красота губительная], а Марьи Петровны Далматовой» (90). То есть «идеал содомский» в душе Тептелкина сменяется «идеалом Мадонны». С Еленой Ставрогиной Тептелкин встречался в *детстве* (ср. «Исповедь» ее однофамильца в «Бесах» и вкусы Людмилы у Сологуба). До этого он рассуждал, соединяя опыт Мышкина и Мити Карамазова. «А я женщин боюсь... Это страшная стихия... <...> ...вдруг закружит, закружит и бросит. <...> А как мои друзья на своих жен молились и портреты в бумажниках носили! А они всегда, всегда бросают» (60). До объяснения Тептелкин видит в «Марии» только воплощение чувственности. «И мне страшней всего упругий бюст и плечи... <...> Не для меня, Мария, женский плен...» (96), фотокарточка «Мечты» была похожа на «Неизвестную» Крамского («в шляпе, с зонтиком в руках, отъезжающей на извозчике» (38)). Перед объяснением Тептелкин заметил, «что у ней волосы пушистые, носик остренький, губы маленькие» (95), то есть она напоминает изображения Мадонн эпохи Возрождения. Здесь аллюзии идут в пик Блоку («Незнакомка» – «пала звезда Мария») и вослед Мите: «Прежде меня только изгибы inferнальные томили, а теперь я всю ее душу в свою душу принял и через нее сам человеком стал!» (часть 4, книга 11, IV, «Гимн и секрет»). Актуализация Марии как Мадонны и соответствующая смена интерпретаций (например, в начале романа целомудрие Марьи Петровны интерпретируется как принадлежащее античной богине-воительнице (Диане): «Если кто станет лезть по-настоящему, я булавку воткну куда попадет, живо отстанет» (30), – а к женитьбе Тептелкина связывается с религиозностью: «Комнаты были прибраны, лилейные занавески белели. Старинный образ смотрел темными

глазами. Тептелкин почувствовал трепет, входя в девичью комнату» (35)) нужна для прояснения ипостаси Тептелкина как Христа, мученика, младенца.

«Тогда сострадание к живым существам охватывало его, и он прощал недостатки всем другим людям» (154). «Если б... у меня было аскетическое лицо, и если б я носил вериги», – и, освещенный луной, “Тептелкин” возвел горе очи, и еще большая печаль овладела им» (151). Тептелкин вспоминает «золотые слова Марьи Петровны: жена как мать должна относиться к своему мужу. Ведь Тептелкину нужна была мама, которая любила бы его и ласкала, целовала бы в лоб и называла своим ненаглядным мальчиком» (68).

1.2. Тептелкин и Марья Петровна Далматова

Именной текст «Марья Петровна Далматова» во многом создается благодаря удачному сочетанию тривиальности и многозначности этого имени. Тривиальность сполна проявляется в браке, когда Тептелкин – чиновник, а Марья Петровна – «хозяйственная натура» (109). Имя присваивает себе поэтический генезис. Имена *Анна Андр(ев)на Ахматова* и *Марья Петровна Далматова* связаны и фонетически, и семантически. Анна – мать Марии и Анна-пророчица встречает ее в храме, Андрей *Первозванный* – брат Петра, в сингармонизме фамилий слышится нечто царское (Далматы – цари в русских сказках) и восточное, что в случае Муси обманчиво, поскольку Далмация – территория славян. Прежде чем рассуждать дальше, рассмотрим соотношение семантической емкости женских и мужских имен в романе. Пол человека исчезает в романе либо при отсутствии имени: «оно» в круговой новелле героев (88), «существо» – обозначение человека у «автора», – либо при деградации личности: ссора супругов – «кричало сверху», «кричало снизу» (112).

Женщины обладают полным именем и дополнительными именами, а мужчины часто только фамилией-маской. Это традиция русской литературы – называть женщин по имени (и отчеству), а мужчин – по фамилии: Марья Гавриловна и Бурмин, Чацкий и Софья, Настасья Филипповна и Рогожин. У Вагинова этикетная форма пересемантизируется. Фамилия героя может бросать на него уничижи-

тельный свет – смешное имя «Тептелкин», может быть избыточным символом для деятельности героя: *Свечина*, бывшего *артиллерийского* офицера, интересуют только дамы (38). Мужское имя избыточно по отношению к фамилии, поскольку начинает доминировать общая сема: Миша Котиков (звериное начало), Костя Ротиков (не-что анатомическое, соответствует интересу героя к порнографии), имя доносчиков – Аким Акимович («божий ставленник», отец Богородицы) (69). Имена избыточны фонетически по отношению друг к другу: генерал Голубец и корнет Ковалев, Кокоша Шляпкин (заикание при чтении). Иронично-оценочны имена, влекущие за собой тексты. «Гомперцкий, – протянул руку человек в пенсне, – изгнан из университета за академическую неуспешность». Книга Т. Гомперца «Греческие мыслители» была издана в Петербурге в 1911 году. «...Села за пьянино. Чибирякин, самый широкий, самый высокий, сел рядом и стал чистить огромные ногти спичкой...» (76) – «Чибиряк, чибиряк, чибиряшечка, // С голубыми ты глазами моя душечка!» (Апол. Григорьев «Цыганская венгерка» (347).)

Поэтика романа – поэтика *каталога* имен и названий. Метапоэтический символ и символ стратегий чтения – карты (игра, пасьянс, гадание (21)) и карточки библиографические (Миша Котиков делает их из *географических* карт и записывает на них сведения о любовницах Заэвфратского (137)), – то, что можно тасовать и перекладывать в поисках новых конфигураций. (Во многих описаниях узнаются репродукции, герои перебирают открытки, фотографии и т.п.)

Пересемантизируется в романе и архаическое восприятие пространства как женщины (ср.: «вавилонская блудница»). У Вагинова женские имена соотношены с географическими пространствами и историческими эпохами разных государств, что придает имени (образу) всеохватность и неисчерпаемость. Это Далмация, Лидия, Грузия (Тамара), Византия (поэт Роман Сладкопевец), Греция (Елена), Россия (Евдокия – жена Петра, Наталья – мать), Двуречье (вдова Заэвфратского), полукитайский ребенок Руська – у философа. Мужские имена предметны, а пространственно связаны с преисподней: мифологической – Асфоделиев (в Аиде луг асфоделей), Сентябрь (начинается скорбь Цереры о дочери), Ковалев (Гефест), социальной – Кандалькин (в фамилии женихов Наташи («Родная»))

слышится «ковать кандалы»), Кокоша Шляпкин (укокошить, шляпки гвоздей), Агафонов; карнавальной – тот же Кокоша через Чуковского («У Кокошеньки вчера был сильный жар: проглотил он по ошибке самовар»), Ротиков («мир во рту Пантагрюэля»), Свечин (от свечи – лекарство, свечи – в церкви), Троицин (за Троицей следует Русальная неделя с языческими обрядами (Богородица вымолила остановку мук в аду от великой пятницы до троицына дня. «Братья Карамазовы». Часть 2, книга 5, V Великий инквизитор)), Андриевский (вариант семинаристской фамилии (-ее-) намекает на сына Тараса Бульбы, философ тоскует по жене и западным университетам) с фармацевтом (pharmakos – чародей, отравитель, козел отпущения). Фамилия *Заэвфратский* тоже носит «загробный» характер. Двуречье – пространство мертвых культур: шумеро-аккадской, вавилоно-ассирийской, нововавилонской халдеев, персидской, эллинистической... Сам герой путешествовал по современным экзотическим странам – фамилия больше человека. (Ср. игру смысла: Евфрат – *Тигр*, Заэвфратский – его подражатель *Котиков*. Имена здесь всегда играют. Михаил – «тот, кто как Бог», «подобный Богу» – здесь подражатель Заэвфратского. А вот Константин – «постоянный» – противоречит принципиальному непостоянству увлечений Кости Ротикова). В фамилии *Агафонов* по нисходящей в прошлое движутся ипостаси неизвестного поэта: он однофамилец петербургского художника XIX в., Агафон обрел бессмертие в примечании 13 к «Евгению Онегину», Агатон – герой первого немецкого романа воспитания (Виланд) – шаг назад для неизвестного поэта, образ которого соотносится с Вильгельмом Мейстером, Агафон – герой Платона и наставник Еврипида, ныне забытый. Это имя создает и звуковую маску (грубое) для смысла (греч. «благородный»).

Имя *Марья Петровна Далматова* вбирает в себя всю смысловую энергию *видения* Тептелкина, которое содержит его *видение* жизни. Ментальное пространство героев Вагинова обретает, как правило, форму круга (личный круг в общем аде). У неизвестного поэта – «старый двухтысячелетний круг», в который он «бежит все глубже и глубже» (72), круг Феникса. У Ковалева круг в мечте: «он никогда не сядет на лошадь, не будет ездить по круговой верховой дорожке в летнем саду» (76), временной круг пасхальных поздравлений Ната-

ши. *Видение* Тептелкина имеет кольцевую композицию: «Безродная, клубящаяся пустыня, принимающая различные формы». «Для него от сгнивающей *оболочки* поднимались тончайшие эманации, принимавшие различные формы» (14). Содержание его определяет мотив растительного *цикла*. Это программирует перечитывание, в ходе которого обнаруживается смысловое противоречие. «Формы» «безродной пустыни» тождественны «эманациям» от «сгнивающей оболочки». Текст делится на три части. В первой преобладают пыль и песок, но главный мотив – созидание, возникновение мира и культуры.

«(1) *Подымет*ся тяжелый песок, спиралью вьется к невыносимому небу, (2) окаменевают в колонны, песчаные волны *возносятся* и застывают в стены, (3) *приподнимется* столбик пыли, взмахнет ветер *верхушкой* – и человек готов, (4) соединятся песчинки, и *вырастут* в (5) деревья, и чудные *плоды* мерцают».

В третьей преобладают плоды и семена, основной мотив – распад, гниение (на уровне лексики «плоды» и «вознесение» находятся в обратной пропорции).

«Но это бывало только иногда. Обычно Тептелкин верил в глубокую неизменность человечества: возникшее раз, оно, подобно растению, приносит цветы, переходящие в *плоды*, а *плоды* рассыпаются на *семена*. Все казалось Тептелкину таким рассыпавшимся *плодом*. Он жил в постоянном ощущении разлагающейся *оболочки*, сгнивающих *семян*, среди уже *возносящихся* ростков».

Вторая (средняя в тексте) – соединяющее звено. «Одним из самых непрочных столбиков пыли была для Тептелкина Марья Петровна Далматова. Одета в шумящее шелковое платье, являлась она ему чем-то неизменным в изменчивости. И, когда он встречался с ней, казалось ему, что она соединяет мир в стройное и гармоническое единство».

Первый процесс вызывает ассоциации с космогоническими мифами разных народов: китайскими (1), буддийскими (2,4), иудайскими (3), греческими, славянскими (5) и др. Хотя в целом подобного мифа не существует, а благодаря отсутствию воды создается ощущение миража. Впрочем, основной принцип творения соблюден – взаимодействие воздушного (духовного, мужского) начала и

земного (материального, женского). Интересен и порядок творения. Сначала создается культурное пространство (колонны), затем человек, в финале – деревья с мерцающими плодами, которые знаменуют появление нового мифа, где уже духовное будет существовать по аналогии с биологическим.

Мифологические ассоциации третьей части – притчи Христа о семени (от «чистых» растительных мифов отличает наличие постоянного гниения, вместо жертвенного кровопролития – воскресения). Растительный код издавна использовался для философских концепций. Из недавних видение Тептелкина соотносится с «цветущей сложностью» К. Леонтьева. Но в целом, это антифилософия: анти-Платон, анти-Плотин (эманации от гниющей оболочки, а не от Единого), анти-Соловьев (нет эволюции)... Возможно введение и современного Тептелкину поэтического имени и заглавия книги: В.Ф. Ходасевич «Путем зерна» (1920, 1922).

Вторая и третья части связаны по принципу противопоставления, поскольку центр как раз соотносится с философскими и художественными концепциями. С греческими: Марья Петровна Далматова – «неизменное в изменчивости» (в тексте постоянно происходит расподобление значений слов: «неизменное» – здесь «непреходящее», т.е. положительное качество, четырьмя строками ниже «глубокая неизменность человечества» – сугубо отрицательное явление, ограниченность биологией, дурная бесконечность), «соединяет мир в строгое и гармоническое единство». Тептелкин пользуется методом Овидия – намекает на философское обоснование (первые философы рассматривали метаморфозы первоэлемента в многообразии мира), а видит чудесные превращения: под иллюзорной естественностью скрывается чудо: превращение пыли в живое. Но он Овидия и «переворачивает», поскольку превращение в камень у Овидия – наказание, а в растение – дар памяти. У Тептелкина ценен камень, как материал и символ культуры. «Шумящее шелковое платье» – несколько пародийная аллюзия на Вечную Женственность символистов («И веют древними поверьями ее упругие шелка», «Я любил твоё белое платье, // Утонченность мечты разлюбив»). С первой частью соединяет семантика имени. «Дочь *Петра*» увековечивает и облагораживает «столбик пыли», который, в свою очередь, отменяет раститель-

ный код (Иногда Муся кажется Тептелкину *статуей*, он развивает ее ум, т.е. она – *Галатея Пигмалиона*). Имя *Мария* ассоциируется с двумя группами значений. Первая – индоевропейское *Мара* – «убивающий», божества смерти и мора – т.е. пустыня и разложение. Вторая связана с евангельской Марией – «быть тучным» в переосмыслении «сильная», «прекрасная» (но одна из этимологий отсылает к пыли – «быть горьким»). Миф о деве Марии и воскресении Иисуса хотя и основан на принципе зерна, но преодолевает его, как и грех с плодом Евы. Непорочное зачатие разрывает цепь смертей и рождений. Святые христианского Востока, в том числе и святые Марии, неизменно ассоциируются с пустыней, где они предавались аскезе.

Фамилия *Далматова* своей поэтичностью не дает превратиться всему этому в пародию и смягчает иронию. Женский образ, соединяющий мотивы «расцвет, распад, росток» – это центральный образ стихотворения Шарля Кро «Иероглиф» (ср. также идеи Бодлера о символической и метафизической неисчерпаемости, заключенной в женщине), все мотивы которого находят отражение в линии Марья Петровна – Тептелкин.

Есть три окна в моем жилище:
Росток, расцвет, распад –
Земля, деревья, небосвод.

О женщина, мой тяжкий клад! (если понимать «окно»
Орган, и ладан, и кладбище – буквально, то схема
Распад, росток, расцвет – перемещения «взгляда»
героя будет напоминать
Любовь, единственный исход! об иероглифах)
О женщина, весенний свет!
В сентябрьский вечер, желтый, нищий, –

Расцвет, распад, росток –
Вкусить забвенья сладкий плод!
О женщина, мой гроб, мой рок! (286)

Тептелкин выписывает египетские иероглифы, он говорит с Мусей об американской цивилизации – кладбище культуры, где «жуют ароматическую резину, а на заводах и фабриках ... *орган* за всех молится» (16); их отношения строятся через взгляды друг на друга в окно (93). Время большей части романа – весна, но герои – «последние уцелевшие листья высокой осени» (59), именно это Муся просит ей объяснить; проблема женитьбы занимает огромное место в жизни Тептелкина, женившись, он забывает о необходимости спасти культуру из хаоса, «и нет бездны между ним и бухгалтером»; он не перенес разлуку и ушел в смерть, как и она, они оба принадлежат мертвому городу, который иногда по ночам встает, как призрак, в Ленинграде (161).

Фонетические ассоциации имени *Мария* делают естественной проекцию на нее образа *Венеры* Тептелкиным (*mare* – пенорожденная). Она его звезда – «звезда Мария» Блока. Он ее рыцарь, помещает ее в башню, ее тезка была уроженкой города Магдал-эля (значение топонима – башня).

Фамилия Муси соответствует таким ипостасям личности Тептелкина как «гуманист» – Далматинское Возрождение развивалось под влиянием итальянского, «эллинист», «римский ученый» – греческие колонии, римская провинция (Тептелкин мечтает о том, как Муссолини будет совещаться с Авереску «о поглощении Юго-Славского государства, об образовании взлетающей вновь Римской империи» (15). В контексте романа скорее Марья Петровна растворяет и «поглощает» римские интересы Тептелкина). Далматинские поэты жили во время борьбы с турецким нашествием, а культура (их родные города) была оплотом среди хаоса враждебных сил. У Тептелкина: «мы последний остров Ренессанса» (56). Одновременно его гуманизм столь же вторичен, как далматинский. Здесь можно привести его же высказывание. «Марья Петровна не Лаура, но ведь и я не Петрарка» (108). Это цитата из не менее циничного стихотворения Пушкина «Приятелю» (1821), где Лаура рифмуется с «дура». «Я вижу все и не сержусь: // Она прелестная *Лаура*, // Да я в Петрарки не гожусь» (2, 70). Лаура – имя куртизанки – подруги Дон Гуана в «Каменном госте». Дон Карлос предсказывает ей старость («глаза впрут и веки, сморщась, почернеют, и седина в косе твоей мелькнет, и

будут называть тебя старухой» (5, 327)) в 23-24 года, т.е. в возрасте, когда Муся выходит замуж, а в браке она очень быстро стареет (155).

Образ Марьи Петровны образует и круг сказочных ассоциаций. У нее есть кошка – *Золушка* (93). Тептелкин «из магазина в магазин бегал за ней», когда она выбирала туфельки. «Ах, эти туфельки совсем не те, – стонала Марья Петровна» (85). Вывод читателя – *Тептелкин* не принц. Она выступает для Тептелкина и в роли злой феи, усыпляя его. «Муся достала гребенку и стала расчесывать Тептелкину волосы» (60). «Погруженный в семейный уют ... он пребывал в некой спячке, все время усиливающейся от прикосновений Марьи Петровны» (109). Неизвестный поэт с книгами становится посредником в объяснении Марьи Петровны и Тептелкина (опять же, с аллюзией на Пушкина: «Не отчаивайтесь, все устроится. Девушек никто не знает» (97) – «Затем, что ветру и орлу, и сердцу девы нет закона» (4, 251)), т.е. *Галеотом* Ланселота и Джиневры, и всех последующих пар, вплоть до читателей Боккаччо: «Принц Галеотто» – народное название «Декамерона». Проблема женитьбы на Марье Петровне вводит характерный мотив петербургских повестей и проясняет еще одну ипостась личности Тептелкина – петербургский чиновник.

Марья Петровна поет у моря арию из оперы «Руслан и Людмила» (130). Ее фантазии провоцируют у читателя ассоциации с Фетом в соединении с историями о графе Дракуле – слишком много красивых, «романтических» клише в небольшом фрагменте. «*Шелестят листья, летают летучие мыши*, она и Тептелкин идут к *морю*, садятся на камне. Под *серебряной луной*, встав, она поет как настоящая *певица*, приехавшая *из-за границы* на гастроли, а Тептелкин сидит и *смотрит на море, слушает*». (93) Эти летучие мыши среди деревьев и шелест листьев, слышный у моря и провоцирует ассоциации с беллетристикой («Поэт» – «Бежит он дикий и суровый, // И звуков, и смятенья полн, // На берега пустынных волн, // В широкошумные дубровы...»: образы поэтического ряда (Пушкин) валяются в кучу супругами). Но Тептелкин – не Дракула, в реальности он во время пения «считал воробьев» (неосознаваемое героем фразеологическое значение), а после – спросил бутерброды. (130) Ср. также у

Фета в «Левшце», где те же мотивы образуют совершенно иную конфигурацию.

Уноси мое сердце в звенящую даль,
Где как *месяц* за *рощей* печаль <...>
О дитя! как легко среди незримых *зыбей*
Доверяться мне *песне* *твоей*:

Выше, выше плыву *серебристым* путем,
Будто шаткая *тень* за *крылом*.
Вдалеке замирает *твой* *голос*, горя,
Словно за *морем* *ночью* заря...

Тептелкин – и не поэтическая натура.

1.3. Тептелкин и Евдокия Ивановна Сладкопевцева (Текст соблазнения)

По описанию и фамилии квартирная хозяйка Тептелкина – нечто среднее между *Цирцеей* и *Сиреной*. Она «многолюбивая натура» (15), у нее гарем учеников (76), она интересуется оккультизмом. Ее ноги визуально переходят в хвост: «вкладывала широкие ступни в татарские туфли и, *колыхаясь*, плыла к дверям»¹ (15). Она пытается соблазнить Тептелкина болтовней, но он лежит неподвижно на «вязаном голубом одеяле» – Одиссей. Здесь любопытна и рефлексия в пределах звуков: Тептелкин-филолог соблазняет Цирцеей, когда она из его жизни исчезает, он увлекается Цицероном и изучает социальные перевороты. Аналогично в начале романа герои читают Данте, в финале Миша Котиков стал дантистом. Непрерывные метаморфозы ее облика: гора («расплывшееся горой существо») – птица («все трещала») – рыба; аристократка («сомнительная дворянка») – муза («читала лекции по истории культуры»); колдунья («ув-

¹ Она вдова *капельмейстера*. Ср. рефлексии обэриутов над этим словом: «ей нравилось все, что капает» (614).

лекалась оккультизмом») – нимфа (нимфомания) – делают Тептелкина одним из последних живых божеств Петербурга («загадочное существо»). Она заранее профанирует тему Мадонны: Роман Сладкопевец знаменит «Акафистом Богородице». Она «рассказывала, как однажды нашла *мистическую розу* на своей подушке и как та превратилась в испаряющуюся слизь». «Мистическая роза» – название книги Э. Крауля (СПб., 1905) о богинях-матерях. Одновременно это аллюзия на низкопробную мистическую беллетристику: в романе Крыжановской (имя упоминается неизвестным поэтом (20)) «Царица Хатасу» древнеегипетский вампир дарил женщинам розы, аромат которых заставлял безумно полюбить его. Цвета одежды мадонны в живописи, Сладкопевцевой, в ее мании эротического величия, относятся к обивке кареты (синий) и сукну лестницы (красный). Если у мадонны синий плащ знаменует победу духовного над плотским (красное неяркое платье), то у Сладкопевцевой все наоборот. Вместо младенцев и херувимов «мальчишки, раскрыв рты..., глазе-ли».

Фрагмент со Сладкопевцевой вводит аллюзии на «Обломова». Действие обоих романов начинается первого мая, но традиционные гуляния (в Екатерингофе) заменяются «шествиями». У героини внешность литературной хозяйки – от Агафьи Пшенициной до хозяйки Кавалерова (Ю. Олеша. «Зависть»). Соответственно, Тептелкин с ней в любимой одежде Обломова (халат), в любимой позе Обломова (на диване), за его любимым занятием (мечты). В отличие от Обломова, меняющего деятельную героиню на «болото», Тептелкин никогда не отказывался от Муси, другое дело, что она тоже впоследствии погружает его в «спячку».

В отличие от других хозяек, Сладкопевцева болтлива и носит имя эмансипированных женщин (Евдокия Ростопчина и Авдотья Глинка). Сцена хозяйки с учениками очень похожа на знакомство Базарова и Аркадия с Евдоксией Кукшиной. Та же болтовня о науке (у Тургенева о теории относительности, Сладкопевцева занимается культурой), пьянино и романс («Евдокия болтала без умолку... <...> Евдокия..., стуча плоскими ногтями по клавишам расстроенного фортепиано, принялась петь сиплым голосом..., а Ситников ...представил замиравшего любовника» (XIII глава) – «Евдокия

Ивановна села за пьянино. Чибирячкин ...сел рядом и стал чистить ...ногти <...> А хозяйка, играя чувствительный романс, думала...» (76-77)). Она лектор в Политпросвете, это актуализирует ипостась Тептелкина как просветителя: обучает языкам и физике, обладает пороком Руссо (63), как Кандид возделывает свой сад. Ту же функцию выполняет путаница с «де Лилями». О Леконте де Лиле у себя дома читает Заэвфратский, а аббат Делиль (поэма «Сады») намекает на нового лектора в этом доме – Домпросвете – Тептелкина. (Оба они создатели научной поэзии и почитатели Вергилия.)

Способность имени иметь простонародную и изысканную версии: Авдотья – Евдокия в сочетании с настойчивым мотивом сладости («сохранившая от мысленного величия серебряную сахарницу») напоминают об Альдонсе – Дульцинее и о том, что Тептелкин внешне похож на Дон-Кихота: «и начало его мучить несоответствие его фигуры идеальному образу, худоба мучила его, по его мнению она мешала ему стать героическим» (159), – с гравюр Доре (93-94): «длинный, худой, с седеющими сухими волосами» (15), – и такой же идеалист. “Dolce (stil nuovo)” напоминает о любимом им Данте.

Ее образ настойчиво сопровождает мотив фальши («мнимо владевшая» и т.п.). Она *вдова* капельмейстера (мотив вдовства характерен для петербургского текста), т.е. дирижера *военного* оркестра, но в контексте создаются аллюзии на смерть романтика. Тептелкин из Генриха фон Офтердингена (ему снится девушка с голубым цветком под влиянием «едкого пара» из мыловарни (91), он читал курс по Новалису) превращается в управдома. Есть и чудовищный гибрид византийского поэта с немецким романтиком в имени вдовы – Тептелкин пытается соединить паганизм и христианство. Она носит имя первой жены Петра, которая прокляла Петербург («Петербургу быть пусту»). Тептелкин несет на себе это проклятие.

2.1. Наташа Голубец и корнет Ковалев (Текст чувствительности)

Имя подруги «княжны» Марьи – Наташа Голубец – является резко сниженной версией имени Наташа Ростова. Ее отношения с Михаилом Ковалевым пародируют отношения Наташи и Пьера, вернувшегося с войны, и сами их образы. «Пьер, несмотря на то, что

долги жены и необходимость построек изменили его дела, продолжал рассказывать, что он стал втрое богаче» (т. IV, часть IV, гл. XVII). «Он какой-то чистый, гладкий, свежий, точно из бани – морально из бани». «Любовь переполняла его сердце, и он, беспричинно любя людей, находил несомненные причины, за которые стоило любить их» (гл. XIX). «Полное безденежье, невозможность найти службу – у него не было никакой специальности – глубоко угнетали его и приводили в отчаяние. Но все же он думал, что он когда-нибудь найдет место и тогда женится на Наташе» (34). (Здесь начинается звучать тема Чехова: люди в поисках *места* в жизни. И если Наташу из «Трех сестер» («В Москву, в Москву...») можно рассматривать как пародию на замужнюю Наташу Ростову, то оттенок «пошлости» ее образа заимствован Наташей Голубец). Пародируется и знаменитая улыбка Наташи. «И лицо с внимательными глазами, с трудом, с усилием, как отворяется заржавелая дверь, – улыбнулось. <...> Когда она улыбнулась, уже не могло быть сомнений: это была Наташа, и он любил ее» (XV). «Давно потухший блеск зажигался в ее глазах, и губы морщились странной улыбкой» (XX). «Худенькое, хихикающее дитя, занимающееся в университете. <...> Ей было тогда пятнадцать лет, ее тогда нельзя было назвать хихикающим существом. Правда, она тогда уже впопад и невпопад улыбалась, но эта была улыбка застенчивых людей» (34). Наташе и Пьеру свойственны искренность и полное взаимопонимание. Они не замечают, как течет время. Наташа когда-то прекрасно пела, но бросила это занятие. Ковалев не видит, что Наташа его больше не любит. Он встречается с ней в пасхальные воскресенья, и они вместе фальшиво поют романсы. (Ковалев воспроизводит здесь традицию петербургского чиновничества: обязательный поздравительный визит к начальству – генералу). Соответственно, Пьер и Наташа счастливы в браке, Наташа Голубец вышла за Кандалькина.

Для читателя отношения Наташи и Ковалева в подлинном свете предстают через аллюзии на Гоголя. Иронию выражает название повести, из которой пришла фамилия (с уменьшением в звании) – майор Ковалев, Наташа оставила его «с носом» («Нос»). Больше аллюзий на «Невский проспект». Оба героя в смятении чувств «летят», «взбегают по лестнице» (и уходят разочарованные после отказа). У

Гоголя по Невскому ходят люди-вещи, Михаил «возвращался ночью ...по переименованным ...улицам среди буденовок, кожаных курток, под скачущими вывесками» (55). В романе постоянно фигурирует «Проспект 25 октября» (Невский). Здесь возможна римская аллюзия: в древнем Риме месяцы называли в честь императоров (июль, август), в России – улицы в честь вождей и месяцев. И Ковалев, и Пискарев намерены предложить жить в честной бедности, но первый «щебень грузит» на стройке, второй – художник, соответственно, первый «начал идти вверх на строительных работах» (148) и женился, второй – умер от опиума. (Кокаином многие герои злоупотребляли до начала двадцатых годов).

Благодаря Наташе рефлексия Ковалева над жизнью осуществляется в русле романской топики. Сама пара «Юный корнет и седой генерал [отец], // Каждый искал в ней любви и забавы [отец рассказывает ей анекдоты, после отказа Наташи Ковалев рассказывает друзьям анекдот о корнете и генерале (129-130)]» пришла из романа (А.Н. Апухтин. «Пара гнедых» (357)). Ее имя можно «перевести» как «голубка родная». «Где ты, голубка родная? // Помнишь ли ты обо мне?» (Неизвестный автор. «Дремлют плакучие ивы...» (378)). Влюбленность Ковалева описана в известном романе П. Вейнберга: «Он был титулярный советник, // Она – генеральская дочь; // Он робко в любви объяснился, // Она прогнала его прочь». Основные события романа: разлука («Не позабудь меня в дали, // Не разлюби меня в разлуке» (353)), прошедшая любовь («А прошлое кажется сном, томит наболевшую грудь» (385)), воспоминания о ней, несчастная любовь – в сгущенном виде присутствует у Ковалева. «В 191... году» Наташа провожала корнета на войну и, «вернувшись домой, плакала» (34). Когда Ковалев демобилизован, «Наташа к нему охладела». Они видятся редко, но Ковалев живет воспоминаниями о прошлом – ритуальное пение романсов на Пасху. Потребность Ковалева при встречах петь, а не говорить, тоже объясняется через известный романс: «О, если б мог выразить в звуке всю силу страданий моих...» (361). Героев романа характеризуют два эмоциональных состояния: слезы и смех, первое – показатель глубокого чувства, второе – бездушия. «То улыбался, то слезы лил он» (390); «Смейся, смейся громче всех, // Милое созданье...» (408); «И тебе

глядя вслед, // Весь в слезах целовал // Я прощальную ветку сирени» (390). «И горючие слезы невольно к очам, // Как в прибое волна приливают...» (381). Это две эмоции Наташи и Ковалева. Наташа – «хихикающее дитя», но с Ковалевым «открывала жалко рот ... ей было грустно». После ее замужества: «Как она несчастна! – почти плакал он» (101). Это восприятие жизни под влиянием любимого жанра, так как с замужеством у нее исчезают эмоции, остается разве что «задумчивость» (101). После разрыва с Наташей Ковалеву нужна новая смысловая опора в женском образе: он всю ночь «блуждает» вокруг здания «темной массы» женской гимназии. («Один я блуждаю опять... // Мне некого больше обнять, // Молиться уж некому мне» (392)). «...Прислонился он головой к женской гимназии» (100-101). Ковалев пел с Наташей и про «красоток кабаре», но «иногда». Женившись, он полностью переключается на «оперетку» – «идет с молодой женой в оперетку» (148). По просьбе Михаила Наташа играла «Ах, увяли давно хризантемы» (35). Она хотела «любви, чтобы всюду цветы забрезжили...» (30). Свечин (Анатолий) создает в ее жизни ситуацию «загубленный цветок»: «Как цветок ароматный весной // Для него одного расцвела» (363). Атмосфера *безголосого* пения вызывает ассоциации с водной стихией: «зыбкое пьянино», «открывала жалко рот и смотрела». Вода (все, что может литься) – неперемный атрибут романса. «С ней сидел я над сонной рекой...» (394). «Тихо все. Ночь повисла над сонной рекой» (372). «Ночь светла. Над рекой тихо светит луна...» (366). «С ее душой сливаюсь тайно я...» (349), так же как русалка – обычная героиня песен-баллад. «Вода» облагораживает фамилию Наташи, заставляя видеть в ней *голубой* цвет. Одновременно эти же признаки вызывают у читателя и ассоциации с испорченным механизмом, а сама Наташа – с Олимпией, заводной куклой из новеллы Гофмана «Песочный человек», которая также заменяла истинную жизнь и душу во время пения взглядом на *Натанаэля* его собственными глазами. (Ср. также изобилие *глаз*, будто живущих обособленной жизнью, на первых страницах романа: «Окруженные мутными глазами Приапа» (23), «на бледных лицах не пойманных воров мигали глаза и бегали по углам» (20), «прекрасные юношеские глаза под крылами ресниц смеялись» и др.). По фонетическому сходству имя *Олимпия* вводит

имена из сказочно-балетных ассоциаций образа Наташи. Герои романа смотрят балет «Лебединое озеро», у неизвестного поэта в стихах появляется «Лебединая Нева», Наташа училась «в какой-то театральной студии» (34), «годы голода ее переродили», «в университете прохаживалась в “Булонском лесу”». Она одновременно Одетта (тезка знаменитой героини Пруста) и Одиллия, заколдованная царевна и дочь ворона. Свечин, поступая с ней, как *Марс с Сильвией* (при зачатии Ромула и Рема, *Приап* в таких сюжетах терпит неудачу с нимфами), включается в пародию на сказку-балет «Спящая красавица» (31). Эти аллюзии соответствуют сценарию жизни Ковалева в категориях волшебной сказки. «Гусар» и «жених» (принц) «ехал на войну, как на парад» (ожидание ритуала). «Летели поля, леса. Он ... видел *георгиевский* крест и лицо своей *невесты*» (Змееборство). Начитаются испытания, которые из героя делают его волшебным помощником – кашеваром, помощником инспектора кавалерии. «Он ругал красных, где только мог, но *служил* им честно» (34). Такое изменение сущности героя закономерно ведет не к свадьбе, а к разрыву.

Ковалев воспринимает свои отношения с Наташей и через другой тип спектакля: маскарад – комедия масок – балаган («Балаганчик»), последний в сознание Ковалева не входит. Считая себя *Пьеро*: «вот Пьеро несет Коломбину... <...> Сколько воспоминаний... <...> Открытка с Пьеро и Коломбиной – его любимая открытка» (32), – он не думает о появлении неизбежного *Арлекина* (Свечина). Завершая тему Свечина и Толстого, отметим, что этого Анатоля избивает неизвестный поэт, который помнил Наташу «девочкой... танцевавшей в Павловске на детских балах» (39). (Там Ростову увидел *гусар Денисов*). Ироническую оценку контекст романа (поэтика имен) создает для известного высказывания «автора» «Войны и мира»: «... Настоящие женщины, одаренные способностью выбирать и всасывать в себя всего лучшего, что только есть в проявлениях мужчины. <...> Она на лету ловила еще не высказанное слово и прямо вносила в свое раскрытое сердце, угадывая тайный смысл всей душевной работы Пьера (IV, гл. IV, XVII). Образ и имена героини действительно вбирают в себя все проявления Ковалева и остальных, но освещает это только ущербность зрения героев.

2.2. Наташа Голубец и Кандадыкин (Брачное предложение)

Элемент *-ец* в фамилии Наташи, который становился предметом рефлексии обэриутов – в стихотворении А. Введенского «Потец» выстраиваются бессмысленные поэтические ряды из слов, содержащих этот элемент – совпадает по форме с суффиксом *-ец*. Этот суффикс обладает семантикой «мужественность»: молодец, удалец, певец, жнец, самец, – и даже «воинственность»: боец, полководец, стрелец. Именно это создает дисгармонию в сочетании с женским именем, но соответствует самообразу жениха Наташи – Кандадыкина. Его дискурс также строится по примерам грамматики «иностранный» языка (для русскоязычного сознания): преимущественно простые предложения с фиксированным порядком слов, в конце всегда сказуемое, глагол (ср. как угнетает начинающих изучать тот же английский несвобода синтаксиса). «Я хороший оклад получаю. А девушка мне на что. А вы и наук *понюхали*, и *платья носить умеете*. Мне нужна образованная жена, чтоб *перед товарищами стыдно не было*. Вы у меня салон устройте. Я человек с запросами. Мы за границу путешествовать поедem. Я *английскому языку обучаюсь*. Я *энциклопедию купил*, я сыну француженку нанял. У меня две прислуги. Я не кто-нибудь, я – техник» (98-99). Рефлексивный вывод Кандадыкина заимствует построение у Горелова, персонажа «Заклинательницы змей» Ф. Сологуба. «Дают гроши, но ведь я... не кто-нибудь, а сын моих родителей» (344). Притом же странно мне было бы сквалыжничать! Я – не кто-нибудь. Я – Горелов. Так все на меня и смотрят. Того все то меня и ждут. <...> Вот именно потому, что ты не кто-нибудь, как ты выражаешься...» (309-310).

Выделенные курсивом фразы, в сочетании с мыслью «мускулы-то, мускулы-то какие... <...> ...я, можно сказать, человек стал» (98) вводят имя *Тарзан* (и леди Джейн) – круг чтения дворников (91). Через грамматику имени – Тептелкин размышляет о своем: «слово “кин” могло бы быть зловещим, вроде “кинг”» (159) – и вид героя на свадьбе: «Огромная пальма осеняла своими листьями Кандадыкина, сидевшего посредине» (101), – входит и образ африканского царька. Дальнейшее наложение смыслов может показаться кощунственным.

Описание свадьбы заканчивается разговором Наташи с поэтом о «свободе любви». В русском литературном сознании имя *Наталья* и сюжет *измена мужу* соединяются очень легко. У Вагинова, вероятно, подразумевается «измена с поэтом».

Непосредственное предложение руки Кандалькина имеет два смысла: прямой – «я лучше других», по логике самца, красующегося перед самкой, и «переводной», который видит читатель: «животное» посадит в клетку «высшее существо». «Я теперь могу для вас обстановку создать, *можно сказать*, золотую клетку. Вам работать не придется; я, *можно сказать*, человек стал, но мне *нужна* жена [Адам с претензиями], о которой заботиться *надо*. У всех моих товарищей жены – что *надо*, высшие существа» (98). Кандалькин в какой-то мере жених-призрак – «в декабрьский вечер, по мягкому снегу Кандалькин пришел» (98). Это сюжет «Натальи – боярской дочери» Карамзина. Ее жених исключен из мира живых людей («сын несчастного боярина Любославского». «Возможно ли? Батюшка сказывал мне, что он пропал без вести» (23)), живет в лесной «пустыне», увозит Наталью в ночь и снег: «и пушистый снег от копыт их подымался вверх облаками», «сани опускались во глубину сугробов» (21). Но, если Алексей своими подвигами завоевывает место в ряду «живых» (становится полноправным русским боярином), то брак с Кандалькиным переводит Наташу в бессловесные тени, ее образ еще несколько раз мелькает на страницах романа, хотя «она устроилась» (148).

3.1. *Неизвестный поэт и Лида*

«Бедная девушка Лида» – это вариант *Бедной Лизы* рубежа серебряного и «железного» веков. По ее рассказам, она была соблазнена и покинута, это загубленная городом душа (панель, кокаин), у нее «фиалковые глазки» (Лиза продавала ландыши, как отмечает В.Н. Топоров, «иногда в этом мотиве продажи цветов выступают фиалки» (107, 57), через столетие фиалка ассоциируется и с порочностью, Лида продает себя), она не утопилась, а была уведена «в концентрационный лагерь» (132), но хотела выброситься из окна.

«Фиалковые глазки» создают из жизни Лиды особый текст. Это распространенная черта внешности в произведениях начала XX века. «...Цвет фиалковых глаз живой, полный...», «свое слегка побледневшее лицо, свои фиалковые глаза» (И.А. Бунин. «Ида» (166, 170) (1925), в обоих произведениях героини окружены снегом), «цвет их странно напоминает ...цветы... в руке ...мальчика <...> Какие прелестные фиалки...» (А.И. Куприн. «Фиалки» (1915) (12)). «Она пришла ко мне, молчащая, как ночь, // Глядящая, как ночь, фиалками очами...» (К.Д. Бальмонт. «Как ночь» (378)). В Петергофе «фиолетовая... ночь» (57). У автора «Ночной фиалки» (о «королевне забытой страны, что зовется Ночною фиалкою...» (2, 33) – в этом стихе имя страны или женщины?): «Пока глаза твои цвели...» (2, 245), «И под маской – так спокойно // Расцвели глаза» (2, 246) и т.д.

Фиалка, хотя и не имеет собственных мифов и такого богатства символических значений, как роза или лилия, все же несет с собой устойчивый комплекс мотивов: скромность (невзрачность), любовь в амбивалентности чувственности и чистоты (ассоциируется с ее запахом, способствующим наваждению), смерть носителя фиалок. Все они реализуются в таких произведениях, как, например, «Фиалка» И.-В. Гете, «Ночная фиалка» А.И. Куприна, «Фиалки по средам» А. Моруа, «Весна в Фиальте» В.В. Набокова и др. Все они связаны и с Лидой. Незадолго до смерти «бывший поэт», вспоминая Лиду, встречает ее *двойник* – «фиалковые глаза блеснули из пролета» (132) – девушку-*Эхо*. «И бежал за ней, спотыкаясь. И вдруг остановилась одна фигура, раздался звук пощечины, повторенный *эхо* запертых ворот, ...быстрые шаги, тоже повторенные *эхо*, на месте остался стоять человек...» (132-133). Она актуализирует его имя – *Нарцисс*. «Фиалки и качающиеся нарциссы» продают в Петербурге его детства (18). (Смерть от воды в мифе возвращает к Карамзину). «Фиалковым глазкам» Лиды по цветовой символике соответствует *аметист* в трости неизвестного поэта. Это опять точка, провоцирующая долгую читательскую рефлексию. Это камень, предохраняющий от пьянства, его *название* буквально означает «непьяный». Основной способ существования неизвестного поэта – опьянение, позволяющее спуститься «во ад» бессмыслицы. Получается, что не-

известный поэт спускается со страховкой, у него есть зацепка, чтобы всегда вернуться обратно. (Но в финале – алкоголизм).

Имя *Лида* по звучанию напоминает этникон *рабыни* (прозвище, указывающее на происхождение: Лид – лидиец, Сир-сириец). Но эпизод, когда Лида «взяла у него палку и кольцо поносить ... ругала своих подруг, а он упрашивал ее не ругаться, потому что ругаются только ломовые извозчики» (132), напоминает о лидийской царице *Омфале* (богине, покровительнице женщин), когда она менялась одеждой с *Гераклом* и брала его палицу. Неизвестному поэту не удается, как культурному герою спасти мир из хаоса; в своих видениях он осужден, а не вознесен бессмертными. (73) Его вина: «породил автора, ...растлил его душу и заменил смехом». Лида – *Отверженная* петербургских панелей, с одноименной картины Боттичелли по описанию: «На ступеньках подъезда, ...сидела Лида, прислонившись к дверям. Она дремала, полураскрыв рот» (21). Но *Лидия* – богатейшая страна, жители которой славились изнеженностью, страна *Креза* и золотоносного *Пактола* – это метафора вина у Бодлера. «Так катит золото среди толпы людей // Вино, как сладостный Пактол, волной своей. <...> Бог создал сон, Вино ты, человек, прибавил // И сына Солнца в нем священного прославил» (СХIV «Вино тряпичников»). Неизвестный поэт проходит все испытания его героя. Лидия – страна первых монет, неизвестный поэт монеты коллекционировал. «Вот ... голова Гелиоса, с полуоткрытым, как бы поющим ртом... Она ...будет сопутствовать... в его ночных блужданиях» (19).

Лида – условное имя в поэтической традиции. Это имя неверной возлюбленной в одах Горация, но она же выступает и как возлюбленная, покинутая им ради другой. Неизвестный поэт часто ощущает себя в Риме и как бы варьирует литературный миф о любви римского поэта. Лида – героиня фривольных *юношеских* стихов Пушкина («Послание Лиде» (1816), «К молодой вдове» (1817), «Письмо к Лиде» (1817), «Платонизм» (1819)). Неизвестный поэт встречается с ней на *Пушкинской* улице (132). Но Лида – и «светлый образ» «Стихов Лиде» Гете. Эти авторы – важнейшие ориентиры для неизвестного поэта. Лида для него – «французская Миньона». Это имя-загадка: Миньона Гете не имеет отношения к Франции. Возможно,

здесь мы находим соединение двух образов, популярных в начале века. Ср.: «Всех Сандрильон и всех Миньон ты краше...» (В.Ф. Ходасевич. «Хлебы» (1918) (121)). «Друг шепчет: Сандрильона, как странен голос твой...» (А.А. Ахматова. «...И на ступеньки встретить...» (1913) (49)). Ср. также у двойника – антипода неизвестного поэта Троицына: «Здесь сказки Перро и богемная жизнь...маскарады с огнями...» (143). Лида действительно обладает общими чертами с Миньоной. В представлении неизвестного поэта Лида – это «оно» (89). У Гете – девочка-подросток в одежде мальчика, Миньона танцует в трансе на цирковых представлениях. Танец Лиды представляет собой античную пластику на фоне пародируемого классического балета. В его основе, видимо, танец Айседоры Дункан: она танцевала босой, без трико и обуви, пачку заменяла свободная туника; она отказалась от условности жестов и поз, пользовалась естественным выразительным движением, танец был близок пантомиме: он состоял из плавной ходьбы, бега на «полупальцах», выразительных жестов².

«На постах стояли милиционерки, театрально отставив ножку, лутили семечки и переругивались с танцующими личностями у фонарей.

Распускалась темная ночь позднего лета ...луна и тысячи звезд ...освещали город. [Декорации].

По этим-то торцам и панелям [сцена] пробежала Лида, уже босая и подурневшая.

<...> думала она, – вот жизнь и кончается <...>

Она бросилась в чайную.

– Пошла вон, – толкнул ее в грудь человек с салфеткой... Известный поэт с приятелем появились из-под ворот. – Пойдем, Сережа, в Летний сад, ...посидим на скамеечке. – Ты! – вскрикнула Лида. Но через секунду отступила. – Извините... Приблизился патруль. Лида бросилась в ворота ближайшего дома. Молодые люди скрылись на Невском» (27).

² См. подробнее: (32).

Возможно, здесь присоединяется и Лида Е.А. Баратынского, лирический герой которого противопоставляет пляшущих юношей и дев, харит и фавнов таящимся и глядящим на них Музам, а поэта – Лиде, вдохновляющей его, но не достойной его стихов. («Певцу ли ветрено бесславить // Плоды возвышенных трудов...» – «Лиде» (1821) (80)). Лида и Миньона *поют*. «Ты знаешь край лимонных рощ в цвету...» – «Цветы любви, цветы дурмана...» (22). И это, возможно, подсоединяет Ходасевича («Лида» (1921)). «Ее стопы порою босы, // Ее глаза слегка раскосы, // Но сердце тем верней летит // На их двусмысленный магнит. // <...> Но хочет песен до утра. // Гитарный голос ей понятен... // <...> Она проходит в отдаленье, // Едва слышна, почти светла, // Как будто Ангелу Паденья // Свободно руку отдала» (141). С Лидой Неизвестный поэт – Вильгельм Мейстер – герой, ищущий смысл, но отказавшийся, в конце концов, от творчества (добровольно, в отличие от неизвестного поэта, который застрелился, когда понял, что «кончился его талант» (145)). Миньона рассматривает географические карты, Лида – карты судьбы, разложенные на подъезде. Здесь неизвестный поэт – герой-романтик, он играет с ней, «по странной иронии», «в дурачка» (21) – аналог «vates» – безумного прорицателя. У Гете почему-то затягивается пребывание Миньоны в гробу, а Мейстера к ней не подпускают. Это замечено и поэтами, ср. у Мандельштама в стихотворении «Возможна ли женщине мертвой хвала...» героиня – «дичок, медвежонок, Миньона» (220). Лирический герой неизвестного поэта видит девушку в гробу, образ которой можно равно интерпретировать как милый и дорогой, и как труп, тронутый тлением.

(III) Друг, отойди, еще мгновенье,
 Дай мне взглянуть на лоб *златой*,
 На *тонко вспененные плечи*,
 На подбородок *кружевной*.

Двойную трактовку задают два существа из следующей строфы.

(IV) Пусть, пусть *Психея* не взлетает,
 Я все же чувствую ее...

И вижу, вижу – выползает
И предлагает *помело*.

В постоянно двоящемся образе Лиды прослеживаются и другие литературные героини. Например, в ее историях о том, как ее обесчестили, можно увидеть связь с массой произведений: от фильмов и беллетристики до образцов высокой классики (20-21). Ассоциации создает и их соединение. Так, по первой версии, Лида – гимназистка, ее соблазнил офицер, «она плакала на диване». По третьей – это «лицо, уважаемое в городе». В середине – студент, уступивший ее товарищам. У Бунина в «Легком дыхании» в Олю были влюблены все гимназисты, соблазнил «друг и сосед папы», а застрелил – казачий офицер. Год написания рассказа (1916) совпадает с годом знакомства Лиды и неизвестного поэта. Общая атмосфера этих историй и того, что Лида любила, создает некую ауру лирики Блока. «...И вспоминала поездку на лихаче», «и кабинет ресторана ...звон бокалов», «скрипачей в кафе ...она любила» (89). «И стало все равно, какие // Лобзать уста, ласкать плеча, // В какие улицы глухие // Гнать удалого лихача» (2, 293); «Я сидел у окна в переполненном зале, // Где-то пели смычки о любви. // Я послал тебе черную розу в бокале // Золотого, как небо аи» (3, 25). «Красный штоф полинялых диванов, // Пропыленные кисти портьер... // В этой комнате, в звоне стаканов, // Купчик, шулер, студент, офицер...» (3, 31). Неизвестный поэт соединяет биографии многих поэтов начала века, но основной его путь определяет путь лирического героя Блока. «На снежной горе, на Невском, то скрываемый вьюгой, то вновь появляющийся, стоит неизвестный поэт: за ним – пустота» (23) – «Снега», то, что ему во сне «вьюга поет» (29) по псевдонародным интонациям идет вслед за «Двенадцатью», аметист («На пальце – знак таинственного брака // – Сияет острый аметист кольца») и вино («Как падшая униженная дева, // Ищу забвенья в радостях вина») – «Песнь ада» (3, 16-17) и т.д. Но Лида – не *Эвридика* «Орфея всех сумасшедших».

3.2 Неизвестный поэт и другие поэты («Орфей, его метаморфозы»)

Главное имя неизвестного поэта – Орфей. Но ему постоянно грозит утрата или подмена этого имени, переход в другую ипостась. С особой очевидностью это проявляется благодаря именам других поэтов.

3.2.1. Неизвестный поэт и жена поэта Сентября

Самая страшная возможность – превращение Орфея в Передонова. Безымянная жена Сентября похожа на таких героинь «Мелкого беса», как Вершина, Грушина, Гудаевская. «Худенькая женщина с семилетним чистеньким, красивым мальчиком» (43). «Розовые сушки лежали на тарелке. ...Маленькая, черненькая, морщинистая, но юркая, она быстро, быстро говорила, предлагала сушки, опять говорила» (Предлагает поехать на *Байкал*). «Встав из-за стола, она принялась ходить по комнате» (45). «Около забора густо цвела *сибирская* герань, – мелкие бледно-розовые цветки с пурпуровыми жилками...» (24). О Вершиной: «Маленькая, худенькая, темнокожая женщина, ...чернявая, черноглазая... <...> ...не столько словами, сколько легкими, быстрыми движениями зазывала она Передонова...» (29); «рассказывала все быстро, ...как она всегда говорила..., все ее смуглое и сухое лицо пошло в складки...» (31); «вдруг часто и быстро заговорила Вершина...» (34). «Все ее морщинистое и темное ...личико...» (35). Грушина: «была тонка, и сухая кожа ее вся покрылась морщинками ...зубы грязные и черные» (48). Гудаевская: «тонкая, сухая ...при быстрых движениях своих... Антоша, тоненький, юркий мальчик, вежливо шаркнул» (161-162); «и горячо зашептала что-то, махая руками и прыгая на цыпочках» (164). Перед тем, как сойти с ума, неизвестный поэт тоже пьет и чурается (105, 132).

3.2.2. Неизвестный поэт и С.Я. Надсон

В стихах самого неизвестного поэта возникает аллюзия на образ мертвой головы Орфея, пророчествующей на Лесбосе. «И милые его друзья // Глядят на *рта* его *движенья*, // На дряблых впадин синеву, // На *глаз* его *оцепененье*». Это петербургский Орфей, поскольку ритмический рисунок и почти дактилическая рифма заимствованы

из стихотворения С.Я. Надсона: «Дитя столицы, с юных дней // Он полюбил ее *движенье*, // И ленты газовых огней, // И шумных улиц *оживленье*» (215). (Ритмический рисунок 3-4 стихов совпадает, 1 и 2 стихи меняются местами). Это и Орфей забытый – ср. изменение оценки творчества Надсона в XX в.

3.2.3. *Неизвестный поэт и Костя Ротиков*

У Овидия, после смерти Эвридики «Орфей избегал неуклонно женской любви. ...Стал он виной, что за ним и народы фракийские тоже, перенеся на юнцов незрелых любовное чувство, ... первины цветов обрывают» (X, 79-85). Нежная дружба соединяет неизвестного поэта и Костю Ротикова, вокруг которого возникают новые имена. Например, М.А. Кузмин, А.А. Фет, П.А. Флоренский. «В комнате Кости Ротикова накурено, много пепельниц... а на великолепном раскоряченном столике лежали сонеты Шекспира» (78). «Шекспир открыт, дымится папироса... “Сонеты”!!...» («Форель разбивает лед» (143-144)). А «всякие картинки ...занавешенные малиновым бархатом» (78) – отсылают к циклу «Занавешенные картинки» соответствующей тематики. Согласно мемуаристу, Кузмин «все явления бытия рассматривал с одной точки зрения: вкусно или безвкусно. <...> к безвкусице Кузмин вовсе не относился непримиримо ...он от души радовался всякий раз, когда безвкусица принимала ...причудливые, нелепые формы» (128, 108). Костя Ротиков считает себя первооткрывателем безвкусицы как области исследования и собирает «материал» (116). У него же «рояль раскрыт, задрожали клавиши и струны» (79). «Рояль был весь раскрыт, и струны в нем дрожали». Фет («Сияла ночь. Луной был полон сад...») – автор, обучавший в переписке *К.Р.* писать стихи. Образ Кости Ротикова в сочетании с именем дает читателю непосредственный ключ к пониманию романа. Герой соответствует описанию Константина в «Именах» П.А. Флоренского. «Он не видит других качеств и достоинств, кроме изысканности» (116, 152). «Неизвестный поэт с нежностью смотрел на Костю Ротикова, насмешливого и остроумного, слегка легкомысленного, читающего только иностранные книги и несколько свысока любующегося творениями рук человеческих» (60-61). «У

Кости Ротикова были особые движения, весь он двигался с элегантностью» (37). «Константин ...склонен предпочесть дешевую, но острую новинку вековечному, и далее будет рад иметь дело с первой... он старается наперед выразить презрение (вековечному)» (116, 152). «Весь мир незаметно превращался для Кости Ротикова в безвкусицу <...> приводили в восторг безвкусицей...» (117). Флоренский пишет, что «превозносимое» Константином «чрезвычайно быстро одерживает культурную победу» (153), – у героя много последователей. Это «семя ...экзотического растения..., выросшее на голой ...земле» (154). Герой увлекается барокко (жемчужина неправильной формы) и т.д. Имена других персонажей невозможно интерпретировать по Флоренскому.

3.2.4. *Неизвестный поэт и Троицын*

Троицын составляет не слишком удачное продолжение неизвестного поэта, благодаря ему реконструируются многие поэтические цитаты и имена. («“Что делаете вы тут?” ... “Вашу книгу читаю...” “Вы лучше Троицына почитайте. Для девушек это полезнее”» (70)). Так, например, «ночь, улица, фонарь» – это о любви неизвестного поэта (21), а «аптека» и аптекарша – Троицына (53). Имя, которое хотел бы присвоить Троицын – Дон Жуан. «Это все перпендикулярная любовь. Я, как Дон Жуан, настоящей любви ищущий» (53). «Дополнение» из Блока проецирует на Троицына Костя Ротиков: «...если Троицын станет писать о Фекле...» (104). «Текла» – имя для прекрасной издала дамы у Блока («Над озером» из цикла «Вольные мысли» (1907) (2, 300-301)). Когда она уходит с офицером, то становится «Феклой». Сюжеты, которые в отношениях неизвестного поэта и Лиды намечались, но не реализовались буквально, например, «Дама с камелиями» («Травиата»), «Манон Леско», – привлекают Троицына. «В Петербурге русские Манон Леско, дамы с камелиями выходили любоваться на Неву, на плывущие весной жемчуга» (143), – перепев Блока. «А знаете мое стихотворение “Дама с камелиями”? – спросил Троицын» (53). Трагическое дарование неизвестного поэта Троицын дополняет идиллией (47), Петербург – Ладогой (48), Феникс – Сириной Райской Птицей (143). Троицын может быть

дополнением и по Мандельштаму. «...Уныние овладевало петербургскими безумцами... А поэт Троицын вздрагивал как бы от холода» (75). «Я вздрагиваю от холода. // Мне хочется онеметь! // <...> Какая тоска щемящая, // Какая беда стряслась!» (77) «А в небе танцует золото...» (там же), «В Петрополе прозрачном мы умрем...» (112), «На бледно-голубой эмали // ... Березы ветви поднимали // и незаметно вечерели» (67) – свойственно уже всем героям. «Червонным золотом горели отдельные листочки на черных ветвях городских деревьев, и вдруг неожиданное тепло разлилось по городу под прозрачным голубым небом» (81). Это глава XVII – «Путешествие с Асфоделиевым», который, видимо, тоже вышел из стихов Мандельштама: «Еще далеко асфоделей // Прозрачно-серая весна...» (116) – глава XXX – «Черная весна».

3.2.5. *Неизвестный поэт и Асфоделиев*

Асфоделиев в отношении к неизвестному поэту вводит достаточно достойное Орфея имя. «...Для детей программные сказки пишу ... дураки за это деньги платят... <...> присяжным критиком считаюсь» (81). Он смеется, улыбается, умильно смотрит, но «рассердился», «раздражился», «плакался», когда неизвестный поэт назвал его «ползающим животным». К тому же он толст – т.е. «Румяный критик мой, насмешник толстопузый, // Готовый век трунить над нашей томной музой, // Поди-ка ты сюда, присядь-ка ты со мной, // Попробуй, сладишь ли с проклятою хандрой» (3, 179).

Асфоделиев вводит также и не имя, а скорее символ для неизвестного поэта. Он будит его ради привезенного шкапа – вспоминается Гаев из «Вишневого сада» (цветочное название) с обращением «многоуважаемый шкап» к *книжному шкафу* (т.е. библиотека, книгохранение). Известен анекдот о юбилейном вечере Чехова, где его поздравляли в тех же выражениях.

Пушкин, в творческой рефлексии которого присутствовал Овидий, как и он изгнанный к Черному морю, направляет внимание читателя и к другому фрагменту – стихотворению самого неизвестного поэта.

*Лети, как цветок в безоглядную ночь
Высокая лира, кружащая песнь.
На лире я точно цветок восковой
Сижу и пою над ушедшей толпой.*

Нельзя дать рациональную интерпретацию этого текста. Само стихотворение живет за счет непрерывной динамики *превращений* образов внутри него. Цветок – лира – кружащая песнь – я ...пою (на лире) – птица? – цветок восковой (бледный, мертвый) на лире? – я ...над ушедшей (видимое время, синхронность разных временных отрезков) толпой (подвижная масса). Все это должно «лететь» «в безоглядную ночь» (т.е. исчезать, умирать?). Здесь же присутствует самоирония лирического героя. Романтическое клише противопоставления поэта толпе невозможно реализовать, потому что толпа – «ушедшая». Отношения неконфликтны (хотя трагичны для поэта) и приближены к идеалу мифа об Орфее. Образную структуру этого фрагмента можно сделать более знакомой (но не более понятной). У Овидия Орфей говорит: «Лирой легкой теперь зазвучу, Буду отроков петь я – Нежных любимцев богов..., что ...Кару в безумье своем навлекли на себя...» (X, 152-154).

Один из них – *Гиацинт*, раненный *взлетевшим диском*. Любивший его *Аполлон* предвещает:

*Вечно ты будешь со мной, на устах забывших пребудешь,
Лиры ль коснется рука – о тебе запоют мои песни.
Будешь ты – новый цветок – мои стоны являть начертаньем.
После же время придет, и славный герой заключится
В тот же цветок, и прочтут лепестком сохраненное имя
(X, 204-208).*

Было бы нелепо говорить, что стихотворение неизвестного поэта описывает то же событие. Но тональность, образность, трансформация мотивов в обоих фрагментах имеют сходство. Последние слова у Овидия – указание на стратегии чтения для романа К. Вагинова.

Таковы трансформации имени *Орфей* у неизвестного поэта.

На этих примерах мы показали конкретную реализацию стратегий чтения, создаваемых романом «Козлиная песнь», стратегий для осуществления смыслопорождающих игр, существующих в интерпретируемом тексте. Ведущую роль в этой игре читаемого текста выполняют имена. Имя участвует в смыслопорождении и является способом художественного мышления в романе. Имена, в конечном итоге, создают особые именные тексты в романе, объединенные фигурами главного персонажа и его пар. Имя становится пространством диалога, точкой встречи разных культур и архетипов. Множество имен, явленных и скрытых, способность имени бесконечно «делиться» и породить новые эманации, рефлексия персонажей *именами* и их же слепота, безумие, знание ими законов смыслотворчества в их, созданном письмом, мире и, одновременно, полный уход от самых главных из них, и создают своеобразие стратегий чтения в этом романе.

Глава 3. Модель «лабиринт в кристалле». Реализация метафор «пути» и «границ» в креативном чтении текстов-пространств

1. «Зинин текст» Ф.К. Годунова-Чердынцева и Н.А. Некрасова: Пути создания

Рассмотрим, как тематически размечает Ф.К. Годунов-Чердынцев (далее – Ф.К.) – читатель общий текст жизни и творчества Некрасова и какие вехи, симметрично противоположные некрасовским, он намечает как автор собственного «Зининского текста».

1.1. Дарение имени и перевоплощение

Героини приходят в свой текст с разных сторон противоположными путями. У Некрасова Фекла Анисимовна Викторова¹ из жизни, через сюжет реабилитации «погибшего, но милого создания» идет в стихи, где становится Зинаидой *Николаевной* – Зиной, причем образ приобретает все более идеальные черты. Зина Мерц введена к Ф.К. судьбой, которая «начала с ухарь-купеческого размаха, а кончила тончайшим штрихом» (328). Отец Зины по литературным ассоциациям имени – Оскар (Уайльд) максимально удален от Некрасова, но интерпретация его образа самой Зиной – *Сван* Пруста (168) – возвращает к искомому сюжету (женитьба на даме полусвета). Зина для Ф.К. – Муза, воплощающаяся в живую женщину. «Ты полу-Мнемозина, полу-Мерцанье в имени твоём, – и странно мне по сумраку Берлина с полувиденьем странствовать вдвоем. Но вот скамья под липой освещенной... Ты оживаешь в судорогах слез: я вижу взор, сей жизнью изумленный и бледное сияние волос» (140). На

¹ Обзор и интерпретацию различных сведений о жене Некрасова см. в статье С.А. Ромашенко (89).

Зине – замеченные Ф.К. «костюмы» (вплоть до бального, не увиденного) и обилие грима – идет материализация ускользящего образа. Когда Зина собирается «добыть денег для издания», Ф.К. доходит и до «вольной шутки» (о способе): «Ужин ребенку и гробик отцу» (187). (Начало этого стихотворения Некрасова – негатив строки Пушкина: «Еду ли ночью по улице темной...» – «Брожу ли я вдоль улиц шумных...»).

1.2. Характер героев, их отношение к жизни и возлюбленной

Лирический герой Некрасова всегда смотрит мрачно на настоящее и предчувствует скорую смерть. «Я за то глубоко презираю себя, // Что живу – день за днем бесполезно губя...» (1, 42). «Я сегодня так грустно настроен, // Так устал от мучительных дум // <...> А недуг, сокрушающий силы, // Будет так же и завтра томить, // И о близости темной могилы // Так же внятно душе говорить...» (1, 142). С Зиной, когда Некрасов действительно болен и ждет смерти, эти настроения только усугубляются. «Черный день! Как нищий просит хлеба – // Смерти, смерти я прошу у неба...» (6).

Ф.К. живет с ощущением счастья. «Ф.К. погружался в блаженную бездну, в которой теплые остатки дремоты мешались с чувством счастья, вчерашнего и предстоящего» (132). «...Он сразу попал в самую гущу счастья, засасывающую сердце...» (161). Он только начинает жить: в финале романа, за день до того, как герои останутся вдвоем, Ф.К. становится *Адамом* – в лесу у него украли одежду, ключи, деньги, а по возвращении домой омыло дождем.

Тяжелый характер некрасовского героя достался «рассказанному» жениху Зины. «...Болезненный, странный, неуравновешенный господин», «в этом старшинстве было что-то темное, неприятное и озлобленное», встречи с ним – «...бесконечная череда нудных разговоров», «человек в некотором роде гениальный» (165). Но ревность (тоже черта героя Некрасова) – удел Ф.К. Ср.: «Прости! Не помни дней паденья, // Тоски, унынья, озлобленья, – // Не помни бурь, не помни слез, // Не помни ревности угроз!» (2, 30). «Под иглом молчаливой скуки // Встречался грустно я с тобой» (2, 32). «...Но он внимает равнодушно, // Уныл и холоден душой» (2, 32).

1.3. Образ героини и развитие отношений

Зина своими действиями одновременно и ставит Ф.К. в положение героев Некрасова, и создает оппозицию в разработке некоторых тем. Зина отказывается разговаривать с Ф.К. дома «по пяти причинам... во-первых, потому, что я не немка...» (165). Ф.К. понимает, что «домашняя обстановка принадлежала к такому низкопробному сорту, что, на ее фоне, прикосновение рук мимоходом между жильцом и хозяйской дочерью обратилось бы попросту в шаши» (166). Ср. «Я в немецком саду работал по весне, // ...Глядь, хозяйская дочка стоит в стороне, // ...да слушает песню мою». И далее: «Много с ней скоротал невозвратных ночей // Огородник лихой...» (1, 39-40). Знакомство Ф.К. и Зины состоялось, когда она попросила подписать его *книжечку стихов*. «В прихожей ухнуло. ...Зина не спеша встала ...и ушла к себе ..., – и, когда Щеголева вошла в столовую, то получилось так, словно он крал сахар из буфета» (163). Ср.: «Вот однажды, как крался я в горенку к ней, // Кто-то цап за плечо: “Держи вора!” – кричит» (1, 41). Конец у Некрасова обращается в начало у Ф.К.

Как и некрасовские героини, Зина надрывается на работе: «...изможденная и как бы затуманенная конторой...» (142); «...и я бы тотчас всю эту мразь бросила, если б не знала, что в другой конторе будет такая же мразь или хуже. Эта усталость по вечерам – это что-то феноменальное, это не поддается никакому описанию. Куда я сейчас гожусь? У меня так хребет ломит от машинки, что хочется выть. И главное, это никогда не кончится...» (172-173). С поправкой на городскую контору перед нами: «Доля ты! – русская долюшка женская! // Вряд ли труднее сыскать» (2, 44). Или «От работы и черной, и трудной // Отцветешь, не успевши расцвести. // Погрузишься ты в сон непробудный, // Будешь нянчить, работать и есть. // И в лице твоём, полном движенья, // Полном жизни – появится вдруг Выраженье тупого терпенья // И бессмысленный, вечный испуг» (1, 44). Сотрудницы Зины испытывают подобную участь: «беззащитная деvушка, медленно набиравшая приданное, ...замужняя сдобная блондинка, с отражением собственной квартиры вместо души» (170).

«Хамекке ...последних угнетал особенно охотно – одну потому, что потеря службы значила бы для нее отказ от брака, другую потому, что она сразу начинала рыдать» (170). Другая секретарша – «старейшая женщина с мешками под глазами, пахнущая падалью, ...похожа была на несчастную заезженную лошадь, у которой сместились вся мускулатура, и осталось только несколько железных жил» (172). «Чуть жива, безобразно тоща, // Надрывается лошади-калека, // Непосильную ношу влача...» (2, 179). Еще одна – «горбу-нья, жалованье тратившая на платья» (170) – пришла из некрасовских по интонации строк Блока. «Работай, работай, работай: // Ты будешь с уродским горбом // За долгой и честной работой, // За дол-гим и честным трудом». («Заклятие огнем и мраком» (10) из кн. «Фаина» (2, 281)).

«В то время как Зина изнемогала от зловонной жары в конторе» (249), Ф.К. забросил репетиторство, он живет как вольный художник, Зина же дает ему деньги, чтобы он мог заплатить за квартиру и поужинать с ней. «“Это заплатите маме”, – сказала она; прищури-лась и исчезла» (314).

Образ Зины со-противопоставлен образу героини т.н. «панаев-ского» цикла. Например: «Мы с тобой бестолковые люди – // Что минута, то вспышка готова! // Облегченье взволнованной груди, // Неразумное, резкое слово. // Говори же, когда ты сердита, // Все, что душу волнует и мучит!» (1, 94). Эти эмоции Зина переносит на родителей и службу. «...На кухне начинался скорый, сердито взволнованный разговор. ...Мать и дочь неизменно говорили между собой с произношением ссоры. <...> В рокоте материнского была ...виноватая просьба; в укорачивающихся ответах дочери звенела злость» (131-132). С Ф.К. Зина переживает «возвращенье любви и участия» (1, 94). «...сердито говорила она... <...> “Ты не знаешь, как я ненавижу, этого хама, хама, хама...””. “Так ты его съешь, – ска-зал Ф.К., – у меня тоже был довольно несимпатичный день. Хотел стихи для тебя, но они как-то еще не очистились”. “Милый мой, ра-дость моя”, – воскликнула она» (172-173). «...Шла рядом с ним, сперва с такой грустью на лице, словно за двадцать часов их разлуки произошло какое-то небывалое несчастье, но мало-помалу она при-ходила в себя, и вот улыбалась – так, как днем не улыбалась нико-

гда» (159). Одновременно здесь переворачивание ситуаций других стихотворений Некрасова, где героиня прогоняет уныние героя. «Ты всегда хороша несравненно, // Но когда я уныл и угрюм, // Оживляется так вдохновенно // Твой веселый, насмешливый ум...» (1, 64).

Со стихами Ф.К. «Зине» связан образ *волн*. «...Он снова ... сочинял того особого рода стихи, которые в ближайший же вечер дарятся, чтобы *отразиться в волне, вынесшей их*» (132). Здесь опять оппозиция Некрасову: «Стихи мои! <...> бьются о сердца людские // Как волны об утес» (2, 44). Ср. также связь образа волн с периодами развития чувства в стихотворении «Давно – отвергнутый тобою...» (1, 145) и др. (Это излюбленный образ поэзии сер. XIX в.)

Отношения Зины и Ф.К. со-противопоставлены и стихотворению «Я не люблю иронии твоей...». У них нет «иронии», есть «резкий свет ее прямоты» (160); «в разговорах с ней можно было обходиться без всяких мостиков» (159); «и не только Зина была остроумно и изящно создана ему по мерке очень постаравшейся судьбой, но оба они, образуя одну тень, были созданы по мерке чего-то не совсем понятного, но дивного и благожелательного, бессменно окружавшего их» (159). Их чувство только зародилось – «еще остаток чувства сохранившим» (1, 75) у Некрасова. Как и у него, отношения Зины и Ф.К. строятся исключительно как свидания. («Пока еще застенчиво и нежно // Свидание продлить желаешь ты...»). ««Скажи-ка, между прочим, как ты, в общем, себе представляешь: мы всю жизнь будем встречаться так, рядом на скамейке?» “О нет, – отвечала она певуче-мечтательным голосом. – Зимой мы поедем на бал, а еще этим летом, когда у меня будет отпуск, я поеду на две недели к морю и пришлю тебе открытку с прибором”.

“Я тоже поеду на две недели к морю”.

“Не думаю. И потом, не забудь, мы как-нибудь должны встретиться в Тиргартене, в розариуме, там, где статуя принцессы с каменным веером”. “Приятные перспективы”, – сказал Ф.К.» (174-175).

Намечающаяся у Зины возможность романа в письмах есть и у Некрасова: «О ты, чьих писем много, много // В моем портфеле берегу...» (1, 112). Тема бала тоже вводит некрасовский фрагмент. «Ах, уверяю тебя, будет *страшно весело*, – добавила она мягко, ви-

дя, что он *приуныл*. <...> Мне так хочется! <...> Он добросовестно представил себе ее с голой *нежной спиной* и голубоватыми руками, – тут же контрабандой проскользнули чужие *возбужденные хари...*, – но он опять сосредоточил *вращающуюся* под музыку *мысль* на ее прозрачном *виске*» (185). «Ни стыда, ни сострадания, // Кудри в мелких завитках, // Стан, волнующийся гибко, // И на чувственных губах // Сладострастная улыбка» (3, 188). Мотивы перегруппированы, но основной набор – тот же.

Появляющаяся у Ф.К. потребность в дальних прогулках также может быть соотнесена с типичной ситуацией стихотворений Некрасова, когда герой идет (едет) по городу (деревне, лесу, полю) и делает наблюдения над жизнью народа («Родина», «На улице», «О погоде», «Уныние» и др.). «...Какое-то беспокойство вынесло их за пределы тихой, темной улицы...» (281). «Ф.К. с раннего утра уходил на весь день в Груневальд...» (294). Наблюдая преимущественно за природой, Ф.К. не допускает ошибок Некрасова, которые он критикует (181).

Рассмотрим сближения с тремя стихотворениями «Зине». По интенции: «Ты еще на жизнь имеешь право, // Быстро я иду к закату дней» (11), – первое из них противоположно «подсознательной работе по уничтожению ее образа, власти которого он все больше боялся» (160) у Ф.К.. А по главной теме: «Я умру – *моя померкнет слава*», – противоположно результатам этой работы – «но как только ее видел вновь, вся эта ... работа ... шла насмарку и опять *вспыхивала красота...*».

Ситуация второго стихотворения, где Зина проводит ночи у ложа поэта: «Двести уж дней, // Двести ночей // Муки мои продолжают-ся, // Ночью и днем // В сердце твоём // Стоны мои отзываются, // Двести уж дней, // Двести ночей! // Темные зимние дни, // Ясные зимние ночи... // Зина! закрой утомленные очи! // Зина! усни!» (5) – у Ф.К. воспроизводится в мечте, полусне, разрешающем его ежедневные и еженощные мучения. «И среди ночи, ...наполовину выйдя из сна как бы не с той стороны, где рассудок, а с черного хода бреда, он с безумным, текучим упоением чувствовал ее присутствие в комнате... в двух шагах от него, но пока он лелеял свое волнение, наслаждался ...краткостью расстояния, райской возможностью...

его заманивало обратно в забытьё...» (160). Это составляет «болезнь» Ф.К. «Верхняя тусклостеклянная часть Зиной двери походила на озаренное море... Ф.К. стоял и смотрел на это таинственное стекло... Какая нелепая пытка <...> Эта запретная комната стала за последние месяцы болезнью, обузой, частью его самого, но раздутой и опечатанной: пневмотораксом ночи» (292).

Благодаря повтору, «двести» у Некрасова соотносится с 455 (с 1 апреля 1928 г. по 29 июня 1929 г.) Зиной и Ф.К. А зимой («как большинство памятных зим, и как все зимы, вводимые в речь ради фразы» (184)) он пишет «Жизнь Чернышевского».

В третьем стихотворении Зина исполняет роль секретаря и поклонницы при умирающем труженике-поэте. «Пододвинь перо, бумагу, книги!» (29) «Вот еще красивая картина – // Запиши, пока я не забыл!» «Повторяй друзьям моим, как прежде, // Каждый стих, записанный тобой. // Говори, что ты довольна другом...». Роль Зиной для Ф.К., несомненно, больше. «Зато другая правда, правда, за которую он один был ответственен, и которую он один мог найти, была для нее так важна, что малейшая неуклюжесть или туманность слова казалась ей зародышем лжи, который немедленно следовало вытравить. Одаренная гибчайшей памятью, которая как плющ обвивалась вокруг слышанного ею, она, повторением ей особенно понравившихся сочетаний слов, облагораживала их собственным тайным завоем, и когда случалось, что Ф.К. почему-либо менял запомнившийся ей оборот, развалины порттика еще долго стояли на золотом горизонте, не желая исчезнуть. В ее отзывчивости была необычайная грация, незаметно служившая ему регулятором, если не руководством» (185). Полемичность этого описания по отношению к стихам Некрасова очевидна.

1.4. Отголоски Некрасова. Общий фон

Цитаты из Некрасова, часто с пронизывающим их «длинным животворным лучом» (134) Пушкина («Так солнце... и сквозь сумрак бури бросает животворный луч» (2, 31)), составляют фон, на котором создается книга Федора и развиваются его отношения с Зиной. Некоторые примеры. Ф.К. читает старые журналы: «...Тут же и “Зе-

ленный Шум” (“Терпи покуда терпится...”») (248). В его воспоминаниях о юности: «...Дядя Олег так прямо и говорил, что ежели он издал бы сборник, то непременно назвал бы его “Сердечные Шумы”» (135), и у самого Федора – «шум любви, наполнявший меня». Общая атмосфера стихотворчества в семье Годуновых-Чердынцевых была соотнесена с литературными событиями второй половины XIX в.: «писала мать ...стихотворения в прозе о красоте родных мест» (132) – Тургенев; «двоюродный брат матери ...издавший ...том томных стихотворений “Зори и Звезды” ...Стихи были разбиты на отделы: Ноктюрны, Осенние мотивы, Струны любви» (133) – Фет «Вечерние огни»; тетьа Ксения переводила Апухтина. Свои стихи Ф.К. называет «роликовой лирикой» – ср. «ролевая лирика» Некрасова. О разлуке с первой возлюбленной: «Это было время, когда щедрой рукой сеялись семена счастья, солнца, свободы. Он теперь подрос. Россия заселена подсолнухами. Это самый большой, самый мордастый и самый глупый цветок» (138). Предсмертный оптимизм Некрасова: «Сейте разумное, доброе, вечное. // Сейте! Спасибо вам скажет сердечное // Русский народ...» (3). Пессимизм Пушкина: «Свободы сеятель пустынный...». Зине Ф.К. предлагает: «Люби лишь то..., что смердами казнимо» (140), т.е. прямо противоположное Некрасову, который «лиру посвятил народу», и у которого «кнутом иссеченная Муза».

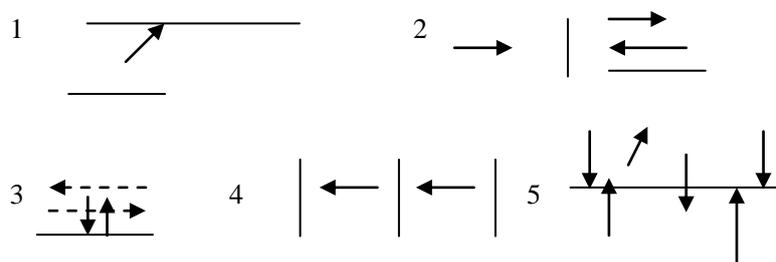
Васильев цитирует Некрасова: «Как дошла ты до жизни такой». Мортус в рецензии на «Сообщение» Кончеева развивает тему «Поэт и гражданин», ценя «любой человеческий документ» выше «отвлеченно-певучих пьесок» (151). Проясняет Пушкин – «Разговор книгопродавца с поэтом»: гражданское – доступно и можно продать, поэзия – для избранных. В «Жизни Чернышевского» Ф.К. цитирует «Пророка» Некрасова, как любимое стихотворение героя. Но за ним угадывается «Пророк» Пушкина – стихотворение, которое любил декламировать отец Ф.К.

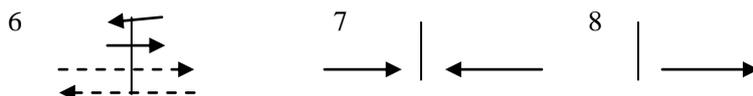
Таким образом, имя «Зина» становится своеобразной «гранью», к которой прокладывают симметричные пути два автора и они же герои со своими возлюбленными, а вокруг этой модели создается своеобразное смысловое пространство, состоящее из текста и его интертекстуальной «потусторонности» в сознании читателя.

2. Ф.К. Годунов-Чердынцев и А.Е. Крученых – читатели Пушкина
 (Анализ «онтогенеза» стихотворения
 «Благодарю тебя, отчизна...»)

Создавая стихотворение «Благодарю тебя, отчизна...», Ф.К. заглядывает за грань в прямом и переносном смысле. Основной процесс начинается (1) у *закрытой двери, от которой у него нет ключей* (2). «Ф.К. начал *шагать* по панели до угла и обратно. Улица была *отзывчива* и совершенно пуста». Ф.К. казалось, что в первой строке «что-то упорно звенит» (28). Звон, сопровождающий явление потусторонности и поэтическое напряжение, материализуется и в реальности. Тут же – аналог волшебного фонаря и магического кристалла. «Высоко над ней, на (3) *поперечных проволоках* висело по млечно-белому *фонарю*; под ближайшим из них *колебался от ветра прозрачный круг* на сыром асфальте, и это *колебание* (4)...со *звонящим тамбуринным* звуком что-то *столкнуло* с края души... (5)». Появляется *нижний* звук, т.е. с другой стороны – «и уже не прежним отдаленным призывом, а полным близким *рокотом* прокатилось, и тотчас, обратной волной... и снова полетело за ответом (6)». Появляется заход из будущего текста – «он сам с собою говорил», «шагал по *несуществующей* панели», «уже заглядывал *во вторую, качавшуюся* за несколько *саженной* строфу, (7) которая должна была разрешиться еще не известной, но вместе с тем в точности обещанной *гармонией*» – стремление к центру (8). Дверь открылась и Ф.К. «кинулся» домой (50-51).

Схема направлений движений:





Эти стихи – результат «опасного для жизни воодушевления и вслушивания» (52), «это был разговор с тысячью собеседников, из которых лишь один настоящий, и этого настоящего надо было ловить, и не упускать из слуха» (52) ($\rightarrow I \leftarrow$). Если настоящий – Пушкин, как убедительно показывает исследование А.А. Долинина (30, 168-173), то А.Е. Крученых – из тех нежелательных, но назойливых, имя кому – легион. И если голос Пушкина различим в окончательной гармонии стихотворения, то голос Крученых настойчиво пробивается во всех черновых его вариантах. Проследим, как он сопровождает читательские усилия Ф.К.

Крученых – это фигура «перед входом в футуристское святилище»² и «академично» скандальный персонаж русской литературы (88, 340). Это «величайший не-поэт России» (140), в 1910-20 гг. он «произвел» двести тридцать шесть публикаций, хотя графоман он во всех видах деятельности, его можно считать теоретиком заумной поэзии. Ф.К. – автор одного поэтического сборника в классических традициях, не замеченного критикой. Они по разные стороны границы: Берлин – Советская Россия. Их имена обладают противоположной семантикой. Ф.К. – «дар Бога навсегда», Алексей Елисеевич – формально «защитник», но популярное житие влечет ассоциацию «человек божий», «спасенный Богом», что в сумме дает «убогого». Фамилия Ф.К. – «царская», Крученых – простонародная, фонетически дисгармонирующая с именем.

Прежде чем появляется «лирическая возможность», Ф.К. анализирует свою книгу *о детстве*, написанную *взрослым автором*. «Одновременно ему приходилось делать большие усилия, как для того, чтобы не утратить руководства игрой, так и для того, чтобы не вый-

² Мнение Б. Лившица (18, 307).

ти из состояния игрища. Стратегия вдохновения и тактика ума, плоть поэзии и призрак прозрачной прозы – вот определения, кажущиеся нам достаточно верными для характеристики творчества молодого поэта» (10). Крученых весьма интересовался творческими способностями детей. Он опубликовал книгу совместно с одиннадцатилетней девочкой: *Крученых А., Зина В. Поросята*. (Пг., 1913, 1914); собрал и издал тексты детей разного возраста: *Собственные рассказы детей* (М., 1923). Как замечает Ж.-Ф. Жаккар, одно «стихотворение двухлетнего ребенка некоторым образом напоминает его собственные стихи»: «Ноча черная поди // Юна поди сюда // Часы динь-динь // Тоя бай-бай // День поди поя тавать» (34, 278). Добавим, что если Ф.К. читает себя как другой, и после этого начинается творчество, то Крученых постоянно в свои книги помещает отзывы других о себе, и это подвигает его к дальнейшим свершениям. (См.: *Фактура слова*. М., 1923; *Пятьсот новых острот и каламбуров Пушкина*. М., 1924 и др.). И стихи о детстве, и «Благодарю тебя, отчизна...» написаны четырехстопным ямбом с чередующимися мужскими и женскими рифмами. Сделано это с апелляцией к *Пушкину*. «Можно спорить о том, стоит ли вообще *оживлять* альбомные формы, и есть ли еще *кровь в жилах* нашего славного четырехстопника (которому уже Пушкин, сам пустивший его гулять, грозил *в окно*, крича, что школьникам отдаст его в забаву), но никак нельзя отрицать, что ... свою стихотворную задачу Годунов-Чердынцев правильно разрешил» (25). Крученых ратует за освобождение от размеров. «Старинный симметрично-мертвический стих академиков особенно *усижен* сдвигами, потому что был *во вражде с живым*, разговорным языком и свободно звучащим стихом. В произведениях будетлян ритм подчинен читке стиха, слова и строки, даже в написании держатся не метра, а произносительной фоноинструментовки» (43, 60-61).

Ф.К. думает о том, что «присутствие мельчайших черт невольно читателю внушено порядочностью и надежностью таланта, ручающегося за соблюдение автором всех пунктов художественного договора» (25). Эта «надежность» противостоит общей для футуристов установке на эпатаж и хулиганство, где ни о каком договоре не может идти речи и где читатель всегда не прав.

Одним из главных качеств своей поэзии Ф.К. считает «пресловутую живописность». «Кому нравится в поэзии архиживописный жанр, тот полюбит эту книжечку. <...> ...может быть, именно живопись, а не литература с детства обещалась ему... воображаем мальчика, ...пишущего мир, завещанный ему предками» (26). «Большинство поэтов-авангардистов шло от живописи к поэзии <...> Живописный язык, язык объема и красок – характерное явление в ранней поэзии кубофутуристов» (95, 148). По мнению исследователей, учение о сдвигологии возникло из перенесения в поэтическую практику приема сдвига плоскостей, смещения планов в живописи. После завершения стихотворчества возникает портрет Ф.К. в «зеркале», стилизованный под авангардистские школы живописи и отсылающий к аналогичному портрету Германа в «Отчаянии». «Изнеможенный, счастливый, с ледяными пятками ...он встал, чтобы потушить свет. В рваной рубашке, с открытой худой грудью и длинными, мохнатыми, в бирюзовых жилах ногами, он помешкал у зеркала, ...рассматривая и не совсем узнавая себя... В левом глазу лопнул сосудец, и скользящий с угла рудой отлив придавал что-то цыганское темному блеску зрачка. Господи, как за эти ночные часы обросли впалые щеки, – словно влажный жар стихотворчества поощрял и рост волос» (52). Ср.: «...Мы все стояли и глядели ...на розовый ужас моего лица. <...> ...сходства не было никакого. Чего стоила ...эта ярко-красная точка в носовом углу глаза или проблеск зубов из-под ощеренной кривой губы. <...> Орловиус ...подошел к портрету вплотную... “Модерный штиль”, – сказал он наконец с отвращением» (3, 366). Это – последний и наиболее ясный намек на *другого*, сопутствовавшего Ф.К. в чтении и творчестве и подошедшему вплотную. Первая грань того же ряда появляется в способе чтения Ф.К. стихов о детстве. «Теперь он читал как бы в кубе, выхватывая каждый стих, приподнятый и со всех четырех сторон обвеваемый ...воздухом» (11). Далее следует сравнение читателя-автора с путешественником, вглядывающимся в «глаза сироты», и видящим «все, все». Этот куб → глаз – магический кристалл Ф.К., но здесь же запрограммировано «неправильное» прочтение. Ср. в «Защите Лужина». Лужин, после страшных акварелей в пятнах нарисовал «очень, очень симпатичный куб». «Здорово, – прямо *футуристич-*

ка», – проговорила теща» (2, 122). Рисунок повесили в ванной, из окна которой он затем *выбросится* (пересечение грани). Здесь с футуризмом связан тот же комплекс мотивов, что и в «Даре», и в других произведениях Набокова, и который содержит аллюзии на заглавия и общее содержание сборников Крученых. Закончив чтение и не соблазнившись лирической возможностью, Ф.К. по пути к Чернышевским встречает Любовь Марковну. Здесь возможна аллюзия с полемическим выпадом на сборник Крученых «Помада» (1913), содержащий «Дыр, бул, щыл...», и на «обычай футуристов появляться на публике с размалеванными лицами, с нарисованными на лбу и на щеках пятнами» (18, 308). «Стекла преувеличивали дрожь и грубость кустарной росписи, и от этого ее невиннейший взгляд получался до того двусмысленным, что нельзя было от него оторваться: гипноз ошибки» (29). Действительно, первобытно-детская невинность сочетания бессмысленных звуков притягивала умы в поисках скрытого сверхсмысла. В другом фрагменте романа: у ученицы Ф.К. («влюбленного в другую») – «губы, как сургучная печать на письме, в котором ничего не написано» (147), она отличается неспособностью к изучению английского языка. Связь мотивов плохого макияжа и футуристической зауми прослеживается в «Машеньке». Людмила, у которой «желтые лохмы..., томная темнота век, а главное – губы, окрашенные до лилового лоску» (1, 41), благодаря Ганину, разорвавшему ее письмо, становится автором заумного стихотворения, необычного при чтении вслух, но легко воссоздающего свой банальный смысл на письме: *«нечно сумею теб // юбовь. Я только про // обы ты был сча»* (1, 70).

Рассмотрим контекст возникновения «лирической возможности». «Но что мне внимание при жизни, коли я не уверен в том, что до последней, темнейшей своей зимы, дивясь, как ронсаровская старуха, мир будет вспоминать обо мне? А все-таки! Мне еще далеко до тридцати, и вот сегодня – признан. Признан. Благодарю тебя, отчизна, за чистый... Это, пропев совсем близко, мелькнула лирическая возможность. Благодарю тебя, отчизна, за чистый и какой-то дар. Ты, как безумие... <...> Благодарю тебя, Россия, за чистый и ...второе прилагательное я не успел разглядеть при вспышке – а жаль. Счастливый? Бессонный? Крылатый? За чистый и крылатый

дар. Икры Латы. Откуда этот римлянин? Нет, нет, все улетело, я не успел удержать» (28). Она возникает из ассоциаций с литературой *прошлого* – «ронсаровская старуха» и улетаёт через ещё более отдалённые во времени ассоциации – «римлянин». В перспективе у Ф.К. – «последняя зима» *мира*. Здесь аллюзия на сборник программных работ будетлянина Крученых – «Апокалипсис *русской литературы*» (М., 1923). Конец у него в настоящем. (Ср. также космополитизм Ф.К.) В той же «Машеньке» футуристические ассоциации у поэта Подтягина (печатали в календарях) возникают в связи с темами конца света и его собственной жизни. «Мне... Петербург снился. Иду по Невскому, знаю, что Невский, хотя ничего похожего. Дома – косыми углами, сплошная футуристика, а небо черное, хотя знаю, что день. <...> ...переходит улицу человек и целится мне в голову... <...> Такие ...сны, когда небо валится и пахнет концом мира» (1, 91). Потеряв паспорт – и мечту уехать, он говорит: «Облако в штанах, нечего сказать. Идиотина» (1, 93).

Благодаря «ронсаровской старухе» входит и предтеча Крученых – Н.Г. Чернышевский. Здесь имеется в виду сонет «Когда старушкою ты будешь прясть одна...» (126) (героиня будет дивиться славе безответно влюбленного в нее когда-то поэта): его основные мотивы и рифмы перевода (В. Левика³) перекликаются с сонетом, замыкающим в кольцо «Жизнь Чернышевского» (269, 191). Это ситуация воспоминания через поколения («далекий правнук», «потомок просвещенный» – прислужница), «славя прошлое» – «бессмертную хвалу провозгласит она», «госкуя», «презирая» (в молодости) – «запросто ругая», Чернышевский умер: «увы, чтоб ни сказал...» – «я

³ Этот же сонет перевел в 1922 году сам В. Набоков, хотя сходство его перевода с сонетом в «Жизни Чернышевского» менее проявлено. Приведем его: «Когда на склоне лет и в час вечерний, // чарам стихов моих дивясь и грезя у огня, // вы скажете, лицо над пряжею склоня: // весна моя была прославлена Ронсаром, – при имени моем, служанка в доме старом, // уже дремотою работу замени, – // очнется, услышав, что знали вы меня, вы, // – озаренная моим бессмертным даром. // Я буду под землей, и, призрак без костей, // покой я обрету среди миртовых теней. // Вы будете в тиши, склоненная, седая, // жалеть мою любовь и гордый холод свой. // Не ждите – от миртовых дней, цените день живой, // спешите розы взять у жизненного мая» (504).

буду ...забвенье пить из волн холодной Леть»; в обоих мотив утраченных возможностей: «вспоминать любви моей моленья» – «что другая (жизнь) могла бы счастьем быть»; в одном случае «поэзия добра», в другом – просто поэзия. В обоих есть героиня: старушка с пряжей (Судьба) – Истина – «К своим же истина склоняется перстам, // С улыбкой женскою и детскою заботой, // Как будто в пригоршне рассматривая что-то...». Соответственно, одна «в тиши у камелька», «у огня» – другая «на ветру, в одежде оживленной». У Ронсара вывод направлен в настоящее: «Живи, лови мгновенья. // И розы бытия спешу срывать весной», т.е. у героини еще есть возможность исправиться. Сонет соединяет смерть Чернышевского с его рождением, как бы давая вариант «другой» жизни, так и не реализованный. Рифмы: коротая, мечтая, любая, забывая – ругая, другая, обращаю, венчая; ночной, весной – твой, другой, сухой, чертой. Чернышевский же может войти и через «латы» римлянина, посредством аллюзии на соавтора Крученых, Хлебникова (совместно издана книга «Заумники». М., 1921). «Когда доска на груди война // Ловила копыя и стрелу, // Мы говорили – это латы» («Слово об Эль» (121)). Помимо родства с набоковской моделью можно отметить родство с идеями Чернышевского, который «казнил “чистую поэзию”... Критикуя ...какой-то справочный словарь, он приводил список статей, по его мнению, слишком длинных: Лабиринт, Лавр, Ланкло, – и список статей, слишком коротких: Лаборатория, Лафайет, Лен, Лесинг» (213-214). У Хлебникова тоже соединяется «критика чистой поэзии» – «плохое» письмо и «словарь»: лямка, лавина, ласты и т.д. – все предметы конкретные, вещественные. Значение *л* исследуется опытным путем – ср. «Лаборатория». «Если шириною площади остановлена // точка – // это Эль // Таков *силовой прибор*, // Скрытый за Эль» (122) – ср. попытки Чернышевского изобрести вечный двигатель и сравнение Печорина с паровозом у Белинского (228): «Счастливейее ...Лермонтов». У Германа в «Отчаянии» любовь к бессмысленным звукам связана с советской Москвой, приятелем – *латышом-латинистом* «со стоявшими дыбом... волосами на *кубическом* черепе и рыбьим взглядом холодных *глаз*», расстрелами (3, 344). Показательно также: «“Тяжело” значило у него “трудно”. Буква “л”

была у него как лопата» (358) – это в духе хлебниковского «Слова об Эль».

Любопытно еще одно сходство. В романе Сартра «Тошнота» Антуан Рокантен ловит Самоучку на методе алфавитного чтения и познания мира именно на «Л». «И вдруг мне на память приходят фамилии авторов тех книг, которые он брал в последнее время: Ламбер, Ланглуа, Ларбалетрие...» (47) Чернышевский, как Самоучка, знает все обо всем. Источник образов – французские энциклопедисты. «Истинный энциклопедист...» (210). Алфавит – псевдоосмысленный способ постижения мира. «Л» – и в русском, и во французском алфавите находится почти посередине (во второй части много букв, не употребляемых в начале слова), что вместе с благозвучием связывает с ней понятия стабильности, гладкости, ясности. (Ф.К., непосредственно перед стихотворчеством, эти «л» чередует: «Как это глупо, – сказал он еще, произнося “глупо” с французским “L”» (50)). И. Фонадь и за ним К.Ф. Тарановский характеризуют звуки типа «л» как влажные. «...эти ассоциации... восходят к раннему детству и связаны с процессом сосания» (102, 59). (Первым это отметил Лермонтов в «Сказке для *детей*»). Акцент на «л» – дополнительный знак литературной (научной, нравственной) инфантильности Чернышевского, футуристов, Самоучки. У Ф.К. *л* постоянно перебивается *р*. «Благодарю»; «тобою полн, тобой не *признан*»; «*мое ль* безумие *бормочет*, *твоя ли* музыка *растет*...».

Что касается «цветового слуха» Ф.К., то в воображаемом диалоге с Кончеевым об *audition coloree* «л» не упоминается, но описываются черные тона «а» четырех языков. В «Других берегах» «л» относится к «белесой группе» (4, 146), т.е. «благодарю» повторяет характерное для романа сочетание – черный/белый. Проблема сочетания звука и цвета волновала и футуристов. Когда Ф.К. говорит: «...И не сонет, а толстый том» (68), – он недвусмысленно имеет в виду Рембо, в видении цвета «а» с ним он солидарен. («А – траурный корсет под стаей мух ужасных, // ...Мир мрака» («Гласные» (XLII))). Но за местоимение «он» пытаются проскользнуть и другие лица. Хлебников в письме к Крученых размышляет: «бес и белый цвет (б – вершина, быт), черт и черный цвет (ч – угасание жизни, исчезновение)» (95, 153). Эксперимент с сочетанием цвета и слова у футуристов

связаны со спектральным анализом, призмами, «кристаллизацией беспредметности». Отходя от цветового слуха, они идут к «цветописи в поэзии» (Ср.: «С фонарем хрустальным // Рубиновый цвет заливает как ядом // И каждый атом // Хрустально малый // Пронзает светом...» (95, 153)). Соответственно, Крученых издает и литографированные книги, где использовалось цветовое обозначение букв и полей (Взорваль / Рис. Кульбина Н., Розановой О., Малевича К., СПб., 1913; Помада / Рис. Ларионова М., 1913). У Набокова: «...и тут наступает его очередь быть обрисованным моими цветными чернилами» (4, 164), – где цвет не материален, как у футуристов, а подразумевает читателя – «синэстета» (4, 147).

Дополним, что доминирующему у Ф.К. «з»: «отчизна – признан», «безумие», подразумеваемое «изгнан» и «за злую даль» в окончательном варианте, – связанному со *звоном*, у Крученых посвящена почти полностью книга «Фактура слова» (М., 1923), где «з» ассоциируется прежде всего с «зудом», «заразой» и т.п., а сам Крученых «Зудийца» и т.п.

«Ронсаровская старуха» и «латы» вводят раздваивающихся авторов. Дивящаяся старуха со своей последней зимой и латами напоминает о «Жалобах Прекрасной Оружейницы» и «Балладе о Дамах былых времен», где «Звучит рефреном сожаленье: // Но где снега былых времен?» Ф. Вийона. Ронсару – звезде «Плеяд» и придворному поэту – сопутствует Вийон – вор, бродяга, висельник, как неизбежный *Другой*. (Хотя Ф.К. тоже «изгнан» и займется казненным Чернышевским). Когда Чернышевский хотел видеть статью «Лафайет» более длинной (а «Ланкло» короткой), он, видимо, имел в виду не М.М. де Лафайет, автора «Принцессы Клевской», тонкий психологизм которой ценил Ш. де Лакло, выглядывающий из-за спины куртизанки, а генерала М.Ж. де Лафайета. Стоит обратить внимание и на Диккенса, вводящего Достоевского с *Лебядкиным* – предтечей футуристов. «“Идет какое-то аристократическое семейство... Понравилась мне та девушка... Я пошел шагах в трех сбоку и любовался... очень знатные люди. Это видели все по их чрезвычайно милым манерам”. (В патоке этой патетики есть мошка от Диккенса)» (204). У Достоевского: «И порхает звезда на коне // В хороводе других амазонок, // Улыбается с лошади мне // Аристо-

кратический ребенок» («Бесы», ч. 1, гл. 3, IX). Нежелательного другого может ввести и «крылатый дар». Благодаря античным ассоциациям – Пегас, Гермес, – метафора естественна, но эти же образы влекут за собой нежелательные смыслы: лошадь и ржание, торговля и воровство. Римлянин может указывать на второсортность, неоригинальность, грубость и воинственность подразумеваемого противника и на проникновение современности, эпохи цивилизации во вневременность Ф.К.

Один из возможных ответов на вопрос: «Откуда этот римлянин?» – «из черновиков Пушкина» (30, 168-169). Римлянин исчезает не просто из-за нежелательного сдвига, а из-за того, что это сдвиг *черновой*. Сдвиги в текстах законченных, освященных авторской волей, Ф.К. намеренно повторяет: «вымени» (63, 353), «ив» («И в разговоре...») – «И в чело его целует...»). Это жест, полемичный Крученых, который считает у Пушкина главным и самым ценным то, от чего Пушкин отходит сам. «...Может быть, все эти сдвиги – лучшее, что есть у Пушкина, и из всего, им написанного, поэты будут помнить только эти словечки, а любимые строчки и стихи будут те, где сдвиги нарушают течение обычных фраз и звуковых рядов, дают странно звучащую речь... Так заумь победила еще раз и в самом неожиданном месте!» (43, 28-29) Тем самым он стремится превратить творчество поэта в некий черновик для заумников. По Набокову, истинное существование книги «несовместимо с существованием ее *фантома* – неприбранного манускрипта, щеголяющего своими несовершенствами» (69, 768). Но, поскольку книга рождается в напряжении и длительном контакте с «потусторонним», ей должны предшествовать черновики. Ф.К. проходит творческую эволюцию в романе: сначала у него «больше черновиков, чем белья» (5), в «Стихах» ценнее материал, «Благодарю тебя, отчизна...» неотделимо от творческой истории, произведение об отце не завершено, но «Жизнь Чернышевского» превращается в «перебеленную рукопись» (186), его итоговое произведение «Дар» – черновики «не имеет». Совершеннейшее неприятие вызывает Чернышевский, «образцы черновой работы» которого совпадали с белой рукописью. «Ведь здравый смысл высказывается сразу, ибо знает, что хочет сказать» (229). Если продолжить метафоры Набокова, то Чернышев-

ский предлагает книги-Франкенштейны, не подвергшиеся должной обработке и не ставшие по-настоящему живыми. Отсюда уродство текста, его разрушительная работа, но и чрезвычайный интерес к нему широкой публики (ср. создание «нового человека» на тематическом уровне). Черновик как итог сближает Чернышевского и Крученых, хотя у одного это итог созидания, у другого – расчленения. Можно отметить и некоторую ненормальность производства в связи с излюбленными футуристами «коровьими» образами: «Простое как мычание» В. Маяковского, «Доитель изнуренных жаб» Д. Бурлюка, «Поэзия что такое? // Укража дойное молоко. // А корова?!?! // Слово! // А бык??? // Язык» (46, 19-20) и др. Ф.К. написал «хорошие, теплые, парные стихи» (52). Ср.: «глянул на него исподлобья *будущий* Н.Г.Ч.» (157), – Крученых называли «Бука русской литературы», в 1923 г. была издана одноименная книга, открывавшаяся одноименной статьей. (В 1928 г. сборник дополнен и переиздан под названием «Жив Крученых» – перифраз «жив еще Курилка»).

Анализируя сдвиги, Крученых находит у Пушкина ужей, львов, игру и икру, носатые, снежные и ищущие стихи. Позиция Крученых заявлена в названии книги – это профанное, уничижительно-смеховое отношение, которое противостоит сакрализации Пушкина Ф.К. (Стихотворение Ф.К. создает 1 апреля, дата способствует появлению карнавального другого). Его злорадный смешок: «Читаем Пушкина, благоговейно прислушиваясь к мудрым, умолкнувшим звукам божественной речи и слышим: *Со сна* садится в ванну *со льдом* (“Евгений Онегин”). *Сосна* садится *сольдом* (сольдо (и) – итальянская монета) (43, 6-7). Слово «чистый» (дар) у Ф.К. противостоит сдвигам Крученых, которые носят «нечистый», низменный характер. Он выискивает у Пушкина «иканье» («Проклятье, меч и крест *и кнут*»), «ичанье» («И часто, целый день одна...») (43, 30-31). Ф.К. находит у Чернышевского «иханье». «Он посылает староперсидскую поэму [Хлебников]: страшная вещь! В одной из строф местоимение “их” повторяется с е м ь раз (“от скудости стран их тела, их скелеты, и сквозь их лохмотья их ребра видать, широки их лица и плоски черты их, на плоских чертах их бездумья печать”)...» (259), – ассоциации с образом гомункула. Отсюда и потребность в ванне. По мнению Б.М. Гаспарова, Крученых вдохновил Чуковского на «Мой-

додыра»: «В труде и свинстве погрязая, возрастаешь, сильная, родная, как та дева, что спаслась, по пояс закопавшись в грязь» (18, 307), – это о России, к которой обращается Ф.К. (Не приводим фрейдистских выводов Крученых относительно характера русского языка. В «Даре» автор специально расставляет ловушки для фрейдистов (которых Набоков изображал как движущихся к предмету – в виде насекомых, «венской делегации»). Это, например, сочетание эпитафии «Россия наше отечество. Смерть неизбежна» (5) и посвящения «Памяти моей матери»; Зина на Агамемнон-штрассе ненавидит отчима. На фрейдистское толкование провоцируют, и его «видно» сквозь текст как особый путь к тексту. По Крученых и его единомышленникам (Г. Харазов. «Сон Татьяны». Опыт толкования по Фрейду // *Ars*. 1919. № 1. С. 12-36; фамилия вызывает пушкинское: «Как ныне собирается вещей Олег // Отмстить неразумным хозарам...» (2, 100)), Фрейд объединял заумников с Пушкиным.) «Евгений Онегин», по Крученых, проникнут «нытьем», «тоскованьем», «томленьем» – ср. «светлую печаль» в интонациях окончательного варианта стихотворения.

Сдвиги Пушкина, по Крученых, следствие «недоразвитости фонетического чутья – поэтического слуха» (43, 10). По меркам традиционного чтения, направленного на смысл, глух сам Крученых. Звук также обладает повышенной значимостью для Ф.К. Хотя и в окончательном варианте он не пренебрегает аллитерациями и ассонансами, все же заметно стремление к классической чистоте, противопоставленной футуристско-символистской парадигме. До открытия двери его сопровождает «символизм» – звон, рокот, качавшаяся строфа (по Блоку: «в моем качаются мозгу»), после – скорее уже авангард: «они дергались жадной жизнью, ...мурашками побежали по коже, заполнили голову ...жужжаньем», «а ступни выпростав [грань], как Сократ [физическое безобразие] Антокольского» (51). В отношении звукописи «Чуждый чистым чарам счастья // Челн томленья, челн тревог...» Бальмонта отличается от «дыр бул щыл // убещур // скум // вег со бу // р л эз» или «и // че // де // моли // гр // ю // зюк // бб // дд // съ // в // мь // а // е! // мь // мь» Крученых только тем, что графически традиционные словоформы не разрушены. «И в разговоре татой ночи сама душа нетататот... безу безумие безочит,

тому тамзыка татот...» (51). Это безумие – аналог и противоположность футуристической зауми. Безумие принадлежит классической парадигме творчества, заумь – футуристам. «Ранее было: разумное или безумное, мы даем третье – заумное, творчески претворяющее и преодолевающее их. Заумное, берущее все творческие ценности у безумия (почему и слова почти сходны), кроме его беспомощности – болезни» (47, цит. по: 34, 22). Безумие у Ф.К. относится к самодовлеющим звукам: «оставшаяся *шелуха* слов засоряла и мучила мозг, колола в висках, никак нельзя *было* от нее избавиться» (52). Слово «шелуха» было излюбленным у авангардистов, но применялось в значении прямо противоположном: «литературная шелуха», «мусор истлевших культур» (24, 12) – т.е. «ядро» для Ф.К. «Шелуха» сливается с щебетом воробьев в плюще, т.е. подспудно возникает преграда, стена. Эта «шелуха» – итог переработки Крученых Пушкина: «Настрой желиру пострунам», «Вытька хани чкаса рея» (34, 21-22). «Таким образом, уже не имеет никакого значения то, что звуковое единство, освобождаясь, образует слова, известные или неизвестные. Напротив, это доказывает, что поэтический текст потенциально заключает в себе целое сплетение звуков – носителей автономной семантики» (43, 7). Очистить, ограничить, увидеть совершенство и тем самым уловить собеседника, и измельчить, закрыть дорогу к оригиналу себе и другим – две творческие стратегии. То, что пишет Ф.К., вполне может быть названо «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы», финальные устремления героев Пушкина и Набокова тождественны. «Что ты значишь, скучный шепот? // <...> Я понять тебя хочу, // Смысла я в тебе ищу» (3, 186). «На прощание попробовал вполголоса... стихи... <...> ...и только теперь поняв, что в них есть какой-то смысл, с интересом его проследил – и одобрил» (52). Таким образом, если Ф.К. совершает последовательные шаги от сдвигов и зауми к смыслу – сначала в виде традиционных словоформ и их сочетания, потом – читательскому, то путь Крученых противоположен: от читательского смысла к словоформам, затем сдвигам («Сдвиг дает многозначимость и многообразность» (44, 36)) и раздвигам («ему жамодные рога») – т.е. заумным словам, и, наконец, к фонетической зауми. Ф.К. «выяснил все, до последнего слова, завтра можно будет записать» (52), т.е. стихи

уже не могут уйти в хаос, потерять чистоту формы. Итог деятельности Крученых – текучесть, возвращение в хаос, обращение к «фактуре» стиха, т.е. «клетчатке» формы, освобождение беспредметности слова. Чисто звуковые формы не рассчитаны на запоминание, они по природе вариативны, нестабильны. В то же время такие стихи нуждаются в предельно сложной и четкой графике, либо только в четкой и выразительной устной декламации, т.е. в том, что заботило Крученых. Стихи из звукообразов можно раскрасить, нарисовать, начертить, но не просто записать наутро. В связи с этим Крученых преувеличивал значение графики для Пушкина: «Пушкин без *i*, *ъ* и *Ъ* то же, что Венера в пенсне и американских башмаках» (45, цит. по: 34, 270). Этому сюрреалистическому образу статуи противостоит понимание живого Пушкина, существующего в любом издании и просто в памяти, в воздухе, в крови читателя. «Он питался Пушкиным, вдыхал Пушкина, – у пушкинского читателя увеличиваются легкие в объеме. Учась меткости слов и предельной чистоте их сочетания, он доводил прозрачность прозы до ямба...» (87). «Пушкин входил в его кровь» (88).

Таким образом, при стратегии чтения, подразумевающей вход другого, вся творческая история стихотворения «Благодарю тебя, отчизна...» выстраивается как система оппозиций футуристическому способу чтения Пушкина, неотделимому от творческого метода авторов-читателей, которые, в свою очередь, обнаруживали свои творческие принципы через выстраивание оппозиций традиционной культуре. А весь путь Ф.К. к Пушкину, благодаря подразумеваемому контрастному сопровождению, приобретает не столько черты ученичества, сколько утверждения жизненности традиции и ценности классических образцов.

Благодарю тебя, отчизна,
За злую даль благодарю!
Тобою полн, тобой не признан,
Я сам с собою говорю.

И в разговоре каждой ночи
сама душа не разберет,

мое ль безумие бормочет,
твоя ли музыка растет... (52).

3. *«Жизнь Чернышевского» Ф.К. Годунова-Чердынцева и
«Тошнота» Ж.-П. Сартра: пути к встрече*

Черты образа Чернышевского (далее Ч.) и основные сюжеты его жизни оказываются в «Тошноте» распределенными между двумя персонажами – Антуаном Рокантемом (далее – А.Р. и Самоучкой. Намечим основные точки сближения в деятельности Ч. и А.Р.

3.1. *Литературное творчество*

У обоих героев основной текст – это дневник, который перерастает в роман. До ареста Ч. вел подробный дневник, который при аресте попытался выдать за черновик романа: «Весь дневник – вымысел беллетриста» (207). Дневник А.Р. был обнаружен в его бумагах и опубликован. Но в этом «дневнике» герой не раз выражает намерение написать «книгу, роман» (255), так что, возможно, «дневник» этот роман и представляет. Прием построения произведения, как создающегося на глазах читателя, – весьма распространен в 30-е годы в европейской литературе. Цель написания романа «Что делать?» – оправдание дневника, то есть образа жизни и мыслей. «...Вещи, которую он писал исключительно для того, чтобы дневник оправдать, превращая его задним числом тоже в черновик романа» (207). Цель написания книги для А.Р. – оправдание своего существования. «Стало быть, можно оправдать свое существование? <...> Не могу ли я попробовать? <...> Это была бы книга – ничего другого я не умею» (254). «Но наступит минута, когда книга будет написана..., и тогда, я надеюсь, мое прошлое чуть-чуть просветлеет» (255). Оба героя – не художники слова по призванию. «Я знаменит в русской литературе небрежностью слога... Когда я хочу, я умею писать и всякими хорошими сортами слога» (260). «Ведь здравый смысл высказывается сразу, ибо знает, что хочет сказать. При этом, как человек, творчеству до смешного чуждый, он полагал, что “отделка” происходит “на бумаге”, а “настоящая работа”, то есть

составление общего плана – “в уме”...» (229). «Мне нет надобности сочинять пышные фразы <...> Надо остерегаться литературщины. Надо писать первое, что просится на кончик пера, не выбирая слов» (84). «Вначале работа будет скучная, изнурительная...» (255). Похожи они и по принципу отбора фактов для описания. «Не упускать оттенков, мелких фактов, даже если кажется, что они несущественны» (7). Ч. известен «дотошностью и кропотливостью» (226) в описаниях. У обоих появляется намерение писать «сказку». «Это будет недурная ученая сказочка» (258). «Скажем, история, которая не может случиться, например сказка» (254).

В отношении обоих не соблюдаются авторские права. «...Эмигранты не только злоупотребляли его именем, но еще воровски печатали его произведения» (256-257). А.Р. печатают «издатели», найдя тетради в бумагах известного историка.

Свой дневник А.Р. создает, чтобы определить, что такое Тошнота. «Но в самый разгар экстаза возникло нечто новое: я понял Тошноту, овладел ею» (189). Мода на подобные понятия с заглавной буквы обыграна автором «Дара» на примере произведений Буша («эта Вещь выйдет и по-немецки» (188)). Дневник Ч. также «содержит множество точнейших справок относительно того, как и где его рвало» (204). Слово используется им и для духовной жизни. «Изнурительный катар желудка, который он знал студентом, повторился тут с новыми особенностями. “Меня тошнит от “крестьян и от крестьянского землевладения”, – писал он сыну, думавшему его заинтересовать присылкой экономических книг» (258). Ч., по-своему, тоже живет в мире тошноты и борется с ней. «...Как аскету снится пир, от которого чревоугодника бы стошнило, – так и Ч., будучи лишен понятия об истинной сущности искусства, видел его венец в искусстве условном, прилизанном (то есть в антиискусстве), с которым и воевал, – поражая пустоту» (213).

Для случая Ч., как и А.Р., как и всех идеологов, по мнению повествователя, характерно «грациозное зарождение грандиозных идей» (222). Все фантазии А.Р. по поводу «Тошноты» зарождаются, когда он держит в руках гальку. «И вдруг я замер, выронил камень и ушел» (8). «...Соответствие, которое Фурье устанавливает между нашими влечениями и ньютоновым тяготением, особенно было пле-

нительно и на всю жизнь определило отношение Ч. к Ньюто́ну, – с яблоком, которого нам приятно сравнивать яблоко Фурье, стоявшее коммивояжеру целых четырнадцать су в парижской ресторации, что Фурье навело на размышления об основном беспорядке индустриального механизма, точно также как Маркса привел к мысли ... ознакомиться с экономическими проблемами вопрос о гномах-виноделах (“мелких крестьянах”))» (222).

Если говорить о материальной стороне процессов письма, то и Ч., и А.Р. испытывают склонность к поеданию бумаги и разбрызгиванию вокруг себя чернил, а тема чернил плавно переходит в жажду крови. «...Я очень люблю подбирать бумажки... еще немного – и совал бы их в рот, как дети» (19). «Ч. же тотчас вернулся, судорожно двигая кадыком и запивая что-то холодным чаем (проглоченные бумаги, по жуткой догадке Антоновича)...» (247). «...Чернила же... были природной стихией Ч., который буквально, буквально купался в них» (202). «...На эту страницу упало несколько чернильных капель, книга же была чужая. Найдя ... лимон, он попытался кляксы вывести, но только испачкал лимон да подоконник... тогда он обратился к помощи ножа и стал скоблить» (202). «Эта бешеная шайка жаждет крови, ужасов – взволнованно говорилось в доносах, – избавьте нас от Ч.» (236). «Образ маркиза вроде этих чернил – с тех пор, как я начал им заниматься, он заметно выцвел» (24). «И вдруг мне стало невыносимо мерзко, перо выползло из моих рук, разбрызгивая чернила» (140). «И все же я с удовольствием смотрю, как на белом листке, поверх строк, которые я недавно написал, растеклась лужица крови... Четыре строчки на белом листе бумаги, пятно крови – вот и готово прекрасное воспоминание» (146). (Герой «обратился к помощи ножа» – воткнул его себе в ладонь. Позже он хочет сделать то же с глазом Самоучки вилкой (178), Ч. «грозил проткнуть себе вилкой грудь» (206). Самоучка пишет красными чернилами (160-161). После его изгнания из библиотеки «на пороге осталось пятно крови» (242).

3.2. Герои-идеологи и природа

Ч. равнодушен к природе, и она наказывает его, особенно вода. В Петербурге «он ею немедленно испортил себе желудок» (194); в ссылке на болоте страдал от сырости (257). «...Очутился, наг и одинок, среди дремучей ...природы северо-восточной Сибири...» (219). «И развивается возмездие: в Сибири, где одни лиственницы да якуты слушали его, ему не давал покоя образ “эстрады”...» (231). Но свои материалистические идеи Ч. развивает на примере дерева, над чем издевается повествователь. «Во всем этом диком вздоре есть свой частный смешной завиток: постоянное у “материалистов” апеллирование к дереву особенно забавно тем, что все они плохо знали природу...» (218). А.Р. также боится и ненавидит природу – Растительность («тебя возьмет в свое кольцо Растительность. Растительность, протянувшаяся на километры и километры, ползет к городам» (223)). Одно из своих откровений он получает, глядя на дерево, и на протяжении нескольких страниц это дерево описывает в связи со своей философией (182-192). Ср. также его мысль: «Сознание существует как дерево, как былинка» (243). Хотя А.Р. и не материалист, но он также апеллирует к дереву.

При случае оба героя защищаются книжкой: Ч. – от природы, А.Р. – от людей. «...И так как “читать по дороге книжки” разрешили ему только за Иркутском, то первые полтора месяца пути он очень скучал» (254). А.Р. читает на прогулке и в кафе «Евгению Гранде» Бальзака. Любопытно, что цитируется страница, где описывается «безумие» расточительности дочери. Когда Годунов-Чердынцев пишет о скупости Ч. в конце жизни и его попреках сыну, он называет его «скупым ...Бальзакова производства» (266). А.Р. отгораживается и «Пармской обителью» Стендаля: «найти убежище в светлой Италии...» (117). Ч. тоже все время прикрывается Италией, но в других целях: «развернутый уже читатель знал, что речь о России и крестьянском вопросе» (237).

3.3. Рождение представлений об искусстве и обществе

Хотя А.Р. ценит искусство больше существования, а Ч. жизнь больше искусства, они равным образом противопоставляют одно другому, тогда как для Годунова-Чердынцева и Набокова как авторов такой оппозиции нет. Взгляды А.Р. и Ч. характеризует фраза: «Искусство ... есть замена или приговор, но отнюдь не ровня жизни» (213). («Когда поет Негритянка, меня охватывает... счастье...» (59). Это замена существования и приговор Тошноте). Оба ценят искусство за «прибавку эффектных аксессуаров и согласованность характера описываемых лиц с теми событиями, в которых они участвуют» (213). А.Р. хотел бы жить «по ту сторону живописных полотен с дожами Тинторетто..., книжных страниц с Фабрицио дель Донго...» (251) Для обоих искусство – это «снимок с красоты» (212), что равно записи певицы. «Надев свое самое нарядное платье, она пела перед пластинкой, и ее голос записывали» (150). Теории обоих зарождаются в то время, когда они «льнут к витринам» и рассматривают женщин за ними. Но Ч. «несовершенство зрения мешало добыче живых особей» (199), поэтому он обращался, преимущественно, к женским портретам. А.Р. предпочитает «особей». «На Невском проспекте в витринах Юккера и Дациаро были выставлены поэтические картинки. Хорошенько их изучив, он возвращался домой и записывал свои наблюдения» (200). «У Калабрийской красавицы на гравюре не вышел нос... <...> Желая вновь насладиться уже знакомой податливостью опыта, он шел опять на Невский, посмотреть, нет ли новой красоты в окне. На коленях, в пещере, под черепом и крестом, молилась Мария Магдалина... На белой террасе над морем – две девушки...» (200). «Я подхожу к светящейся витрине кафе “Мабли” ... я заглядываю внутрь сквозь большие, запотевшие стекла. <...> Кассирша сидит за своей стойкой. <...> Она все время сидела здесь, воздвигнув над стойкой свой неподвижный торс, она улыбалась...» (83). «...По краю деревянного настила ... бежала, пытаясь, маленькая женщина в голубом...» (16); «вижу старую даму, которая боязливо выходит из-под аркад галереи» (45) и т.д. Искусство связано с понятием «Приключение» (60). Некоторые женские образы вызывают Тошноту. «Я уставился на ее громадные щеки,

которым не было конца, и которые убегали к ушам. <...> и вот тут меня охватила Тошнота...» (32) Ч. делает вывод, что жизнь (Надежда Егоровна) прекраснее искусства (картинок). А.Р. возвращается к граммофонной пластинке. (Добавим, что обоим свойственно мотивировать свой интерес к замужней женщине желанием предложить ей помощь, когда она потеряет мужа. «...В мечтах, медленно друга уморив...» (199) «Я не смею предложить ей свою помощь, но хочу, чтобы в случае надобности она могла к ней прибегнуть» (43)).

Кроме того, Ч. «роскошь женских форм на картинке уже намекает на роскошь в экономическом смысле» (201). Портреты в музее определяют негативное отношение А.Р. к богатству, власти, семье (121-138).

Ч. обладает страстью к наставлениям (260, 205), причем иногда находит благодарных слушателей: «иные из них впоследствии привязались к нему с той восторженной страстью, с которой в эту дидактическую эпоху люди льнули к наставнику» (208-209). А.Р. привлекает жизнеописание бувильского доктора, который также наставлял юношей на путь истинный (129). И А.Р., и Ч. авторитарны, стремятся распространить на других свои представления о жизни (А.Р. считает, что все окружающие испытывают страх, ужас), в т.ч. и посредством романов.

В связи и интересом к картинам, отметим, что оба любят подробно описывать расположение вещей в пространстве относительно друг друга. «Между эстрадой и передним полукругом аудитории... несколько правее и левее эстрады, стояли два стола; за тем, который был налево перед эстрадой...» (232). А.Р. в течение года много раз ходит посмотреть на портрет Оливье Блевиня, чтобы выяснить, что его «смущало»: размеры мебели на соседних портретах в сочетании с ростом изображенных фигур (135-136).

Оба героя любят читать календари, справочники и энциклопедии и используют их для построения своих теорий.

Ряд идей Ч.: «история не знает произведений искусства, которые были бы созданы исключительно идеей прекрасного» (227), «политическая литература – высшая литература» (227), – предвосхищает идеи Сартра об ангажированности литературы. Ср.: «Хорошо известно, что чистое и пустое искусство – это одно и то же», «в прозе

эстетическое удовольствие в чистом виде возможно лишь тогда, когда оно дополняет все остальное» и т.п. (94, 326, 325).

Все эти концепции рождаются в больном, физически и душевно, мире. Тема болезни объединяет «Жизнь Чернышевского» с «Гошнотой» и другими произведениями экзистенциализма. «Это и впрямь был легкий приступ безумия» (9). «Эта штука выявилась как болезнь» (11). «Это не трезвый свидетель, а полусумасшедший знахарь-садист» (27). Муж Люси – алкоголик, у кассирши рак, у хозяйна кафе – грипп, корсиканец в библиотеке кашляет в платок и т.д. Соответственно, часто упоминаются доктора. Больны город («агонизировало громадное социальное явление...» (84)) и природа («платан с пятнами проплешин, ...полусгнивший дуб... <...> дряблость, слабость...» (192)). В «Жизни Чернышевского» главный герой страдает от близорукости, катара желудка, зоба, желтой лихорадки, сердечного недомогания, «нервов». Ч. часто выглядит идиотом: «Бил стаканы, все пачкал, все портил: любовь к вещественности без взаимности» (202). «Идиотом» Ч. называет Фета (215). Этот диагноз Сартр ставит (любимому Набоковым) Флоберу (см.: 93). Больна жена Ч.: истерия (211), тяжелые роды (211). Болен Белинский (194), «диабет и нефрит в придачу к туберкулезу вскоре dokonали Добролюбова», «прогулки с Ольгой Сократовной (далее – О.С.) совершенно помutilи его» (233). «Пьющая братия – Помяловский, Курочкин, Кроль – горланила в буфете» (237). Костомаров – «человек с безуминкой, с печоринкой» (242). «Для характеристики Писарева указывалось, что он подвергался умопомешательству, от которого был польуем...» (248). Соответственно, много упоминаний о том, кто чем лечится. Ч. женился на дочке доктора, с доктором она поехала к нему в ссылку, Перовская похожа «на госпитальную сиделочку» (253) и т.д. А эпизод, где Ч. на похоронах матери «закурил папироску», а спустя десять дней обвенчался с О.С., предвещает сюжет «Постороннего» (1942) Камю, автора «Чумы».

3.4. Самообраз героя-идеолога и его образ в глазах других

Каждый из героев чувствует свое сходство с избранной ими исторической личностью: Ч. – с Лессингом, А.Р. – с маркизом де

Рольбоном, в котором ему импонируют авантюризм, страсть к путешествиям, свойственные и ему самому. «Как и Лессинг, он по привычке всегда начинал с частного случая развитие общих мыслей. Помня, что у Лессинга жена умерла от родов, он боялся за О.С.» (210). Оба рыжие и видят в зеркалах похожего уroda: «трещины, бугорки», «розовая кровоточащая плоть», «в особенности отвратительны глаза. Нечто стеклянистое, слепое, обведенное красным...» (29); «вид он имел хилый, глаза потухли <...> видел рыжеватый пух, точно прилипший к щекам, считал наливные прыщи – и тут же начинал их давить, да так жестоко, что потом не смел показываться» (197), «он мазался розовым маслом, кровопролитно брился» (205). (Проблемы с бритьем у де Рольбона (30)). А.Р. сначала любил смотреть в зеркала (200), потом избегает этих «ловушек». Ч., «дичась зеркал, все же... вглядывался в свое отражение» (197).

Оба героя составляют подробные сметы мелких расходов, вплоть до билетов в кино (247) и в театр (205).

Любимые женщины сравнивают одного с «дубовым стволом» (195), другого (Анни) с «дорожным столбом» (198).

По манере одеваться А.Р. ближе Писареву: «...мягкая шляпа сиреневого оттенка» (200); «заказывал портному красно-синюю летнюю пару из сарафанного ситца» (249). В связи с одеждой и душевной болезнью описывается общий порок. «...Он стал раздеваться в гостях, с веселой быстротой скидывал...» (249). А.Р. описывает «синюю пелерину» с пунцовыми ушами и девочку (116-117), а потом читает в газете о найденном теле маленькой Люсьены (146).

Оба они испытывают интерес к цареубийству в России. (А.Р. (26), Ч. (253, 261)). Оба считают себя опасными для общества и склонны провоцировать людей к тревоге и бунту (А.Р. (104)). «Они боятся меня не совсем зря, я могу натворить что угодно...» (178). «Я улыбаюсь ему, я хотел бы, чтобы эта улыбка открыла ему все... Если бы он мог подумать: “Этот тип знает, что я скоро подохну!” – он бы проснулся.» «...Не следует ли ...послать, ...анонимное письмо, которое разожгло бы в муже ревность <...> напечатать фальшивый манифест..., чтобы обманом раззадорить мужиков...» (202).

Ч. испытывает пристрастие к общим идеям, А.Р. обвиняет в этом других, но не замечает, что сам сводит каждый частный случай к

общим понятиям. «Вероятно, он ждет своей Тошноты...» (97) А.Р. принимает решение жить, как «живой мертвец» (225). Ч. живет после своей казни еще двадцать пять лет.

Оба они всегда в кафе, где они читают, пишут, едят и слушают музыку. А.Р. посещает «Приют путейцев», «Мабли», «Везелиз» и др. Ч. «юность была кондитерскими околдована» (203). Оба они бегают по самым грязным и неосвященным улицам города во время сильного ветра. «...Был... октябрьский вечер, летели тучи, кислой вонью несло из ... каретных лавок в низах мрачно-желтых домов... Один толкнул его, но он прошел быстро мимо ...обтрепанный фонарщик подвозил ламповое масло к мутному, на деревянном столбе фонарю... Начинило моросить. Николай Гаврилович летел проворным аллюром бедных гоголевских героев» (201). «...Дома уставились на мою бегущую фигуру своими угрюмыми глазами... <...> В особенности меня пугали двери домов. Я боялся, что они откроются сами собой» (114-115). «Это длинные, грязные, продуваемые ветром коридоры...» (42). «Прогулка началась. <...> На другой стороне улицы одинокий газовый фонарь...» (39-40). «...В другой раз кто-то, громко пыхтя, на ходу задел меня» (105). «Поднялся довольно сильный ветер» (81, 82) и т.п.

Довольно много и других мелких совпадений. Например, А.Р. привлекает и раздражает фиолетовый цвет (33, 108, 151 и др.). Ч. третирует ученик Фиолетов-младший (208). У А.Р. самое яркое воспоминание – коленопреклоненный верблюд в Марракеше, а Ч. бракует единственно интересную статью в журнале – «Географическое распространение верблюда» (216). А.Р. мешают собственные руки (144), Анни никогда не подает руки (196), Самоучку соблазняет «маленькая белая рука» (236) – у Ч. тоже возникают постоянные проблемы с руками: он ничего не способен ими делать, женские «ручки» соблазняют его во сне (в стиле *Руссо*) (204) и наяву (205). Ч. «неприменно хотел поставить ее ножку (в тупоносенькой серой ботинке, прошитой цветным шелком) на свою голову» (206), А.Р. внимание привлекает женщина в кафе, которая просит спутника зашнуровать ей ботинки (106) и т.д. (Есть любопытные мелкие сходства и в других частях романа. Так А.Р. с презрением говорит о Пакоме, читавшем на ночь Горация и Монтеня (124), а Годунов-Чердынцев

вспоминает эту привычку отца с благоговением (110). Сартр серьезно использует монтажную технику повествования (была модна в 20-е гг.) с мотивами насилия, контрастов социальных и световых, женских занятий и мужских, упоминаний Нью-Йорка и городов Европы (82), а автор «Дара» создает из этого пародию во фрагменте романа Ширина «Седина» (282) и т.п.).

Некоторые фразы из «Жизни Чернышевского» выглядят как иронический комментарий к «Тошноте». Например: «Так политика, литература, живопись, даже вокальное искусство приятно сплетались с любовными переживаниями Николая Гавриловича» (202). То же можно сказать и об А.Р. «...Глупейшую из грез он умел согнуть в логическую дугу» (199). «Как часто бывает с идеями порочными, от плоти не освободившимися или обросшими ею, можно в эстетических воззрениях “молодого ученого” расслышать его физический стиль» (213). Ср. чрезмерную физиологичность образов Сартра. Ч. призывает: «Живописуйте им портреты жизни примерных людей и благоустроенных обществ» (213), – А.Р. выполняет это буквально, хотя и гневаясь (120-238).

3.5. Пространство

Схема пространственных перемещений А.Р. выглядит перевернутой по отношению к схеме Ч.

Париж (столица) – Северная Африка (юг) – Дальний Восток – Бувиль (провинция) – Париж (столица) – Бувиль – Париж.

Саратов (провинция) – Петербург (столица) – Саратов – Петербург – Сибирь – Астрахань (юг) – Саратов.

Есть и другие сближения в хронотопах у героев-идеологов. Окно в номере А.Р. выходит на «стройплощадку нового вокзала». «Только что прибыл парижский поезд» (9). Белинский «часами бывало смотрел сквозь слезы гражданского счастья, как воздвигается вокзал...» (194). Он же сравнил Печорина с паровозом. У Ч. «адреса ...определялись близостью к тому или другому храму» (240). А.Р. уделяет достаточно много внимания «церкви св. Цецилии» и ее строительству (ср.: в Петербурге Ч. живет, где «строящийся Исакий

стоял в лесах» (194)), к ней по воскресеньям устремляются горожане, и А.Р. вовлечен в этот поток.

3.6. Чернышевский и Самоучка

Другая часть образа Ч. досталась Самоучке. Оба они слепы, беспомощны («выражение чудной какой-то беспомощности» – о Ч. (197), «он снимал очки, ...впивался в меня своими трогательными глазами» (164), «душа Самоучки поднялась до самых его прекрасных глаз слепца» (159), «его стыдливую красоту» (о Ч., 191)), застенчивы («Но я так застенчив, мсье...» (164), «юноше робкому» (197)), открыты обидам («был смирный, открытый обидам» (203)), и в то же время попадают в драки (Самоучку избивает библиотекарь (139), Ч. сам дерется с извозчиком (203) и Добролюбовым (233)). Над обоими издеваются школьники, прикрываясь интересом к знаниям. «...Николай Гаврилович сразу загорается, подходит к доске...» (208). «Склонившись к своему юному соседу, глаза в глаза, он ему улыбается» (235). Самоучка за чтением всегда ест, а Ч. за едой всегда читает, один «грызет науку», другой – «пожиратель книг» (191), оба любят сладкое. «Обычно... я прихожу сюда с книгой. Хотя врач мне это не советует: за чтением глотают слишком быстро...» (153). «...Подкрепляясь хлебом с шоколадом, терпеливо, как крыса, грызть науку...» (232). «...С пряниками читал “Записки Пиквикского клуба”, с сухарями “Журналь де деба”» (197). «...Невольным воплем желудочной лирики...» (203) Ч. «кормил» и своих читателей (209, 230).

Самоучку тянет на Дальний Восток (55), он мечтает об аресте и тюрьме (55), самые счастливые воспоминания связаны у него с лагерем военнопленных (166), посетители библиотеки хотят отправить его на каторгу (245). Ч. также сидит в тюрьме и проводит годы в Восточной Сибири. Заключение, благодаря «Что делать?», оказывается его звездным часом. Оба мечтают о толпе (Самоучка – затеряться в толпу, Ч. о ее восторженном внимании), оба социалисты и оба сравниваются с распятым Христом. «Он смотрит на меня... мученик, да и только» (167). «Он раскинул руки в стороны, обратив ко мне ладони пальцами книзу, словно на них вот-вот появятся стигма-

ты. У него остекленелые глаза и во рту шевелится темно-розовая масса» (168). «Глаза его были полузакрыты. Руки повисли, как плети, он был страшно бледен» (239). «Христос умер за человечество, ибо любил человечество, которое я тоже люблю и за которое умру тоже». «Наконец, когда он совсем умер, и тело его обмывали, одному из близких эта худоба, эта крутизна ребер, темная бледность кожи и длинные пальцы ног смутно напомнили “Снятие с креста”, Рембрандта, что ли» (193-194). У обоих любовь к человечеству оборачивается невниманием к конкретным людям. «Он оборачивается к сияющей молодостью парочке – вот кого надо любить» (173). А.Р. спрашивает Самоучку о цвете волос женщины. «Он смущен. <...> Украдкой оглянувшись на молодых людей, он снова обретает уверенность» (174). Ч. не помнит: дочка или сын у него в Саратове (234). Мальчик умирает. Самоучка с воодушевлением вспоминает об обычае в Сарагосе, где матери толкают детей в провал к «черной мадонне» (54). Любовь к людям приводит Самоучку и Ч. к любви к похоронам. «В глубоком гробу лежит восковой юноша, а студент Татаринов ...с ним прощается, долго смотрит, целует его, и смотрит опять, без конца... Студент Ч., это записывая, сам изнемогает от нежности...» (198). «Мне случалось, – добавляет он с улыбкой, – присоединяться к незнакомой похоронной процессии» (167). Есть нечто схожее и в их теориях: один проповедует сознательный оптимизм (163), другой – разумный эгоизм. Оба «энциклопедисты» (см. выше) и преклоняются перед декоративно-прикладным искусством («изящной бронзой, ...деревянными изделиями» (215); «он вырезал большое дубовое панно. <...> В нем семьдесят персонажей – каждый величиной с мою ладонь, не считая двух лошадей...» (157)). В отношении обоих возникает тема самоубийства как невозможности. «А вдруг он покончит с собой. Но нет, эта кроткая, затравленная душа не может думать о смерти» (254). «По некоторым сведениям, Ч. в пятидесятых годах подумывал о самоубийстве; он будто бы даже пил, – какое жуткое видение: пьяный Ч.!» (211).

3.7. Возлюбленные героев-идеологов

Наконец, похожи у А.Р. и Ч. и отношения с возлюбленными, и сами Анни и О.С. имеют много общего, хотя одна – блондинка, умна и серьезна, а другая брюнетка, глупа и легкомысленна. Обе актрисы: Анни – профессиональная, О.С. – в собственной жизни. У обеих яркая индивидуальность выражается в наличии яркой одежды. «Задира, жеманница, “мишень и краса провинциального бала” ...она шумом своих голубых шу [пышный бант, от фр. chou – капуста] и певучестью речи оболестила... неуклюжего девственника» (205). «...Она всюду таскала за собой огромный чемодан, набитый шальями, тюрбанами, мантильями... Не успевала она устроиться в отеле... она первым делом открывала чемодан и извлекала из него все свои богатства...» (197). Обе они сильные, властные женщины, а герои склонны к мазохизму. Обе постоянно гnevаются и сердятся на своих возлюбленных, которые, по их мнению, все делают не так, как надо. «В свою очередь, она притворялась сердитой. Он просил прощения... “Как вы смеете!” Пингвин принимал серьезный, унылый вид, потому что в самом деле могло случиться, что сказал что-нибудь такое, “чем другая на ее месте оскорбилась бы”» (206). «Как она швырялась тарелками!» (211) «Анни просто из себя выходила...» (19) «Сейчас она рассердится. <...> ...я никогда не умел найти слов, каких она ждала...» (198) «Она притоптывает ногой, пока еще улыбаясь, но явно начиная раздражаться...» (204).

Ч. ценит Захер-Мазоха (227). А.Р. «так любил» «великолепное лицо Медузы [у Анни] ...перекошенное, ядовитое» (208). Обе вульгарны в выражениях и не связывают себя верностью, причем в одном случае появляются грузины (211), в другом – египтянин (222). «...Говорит она, тоном едва ли не вульгарным...» (219). «Канашечка-то знал...»; «заставляла “мушинок” (как она, увы, выражалась)» (211). Кокетство О.С. призвано выражать детскую непосредственность, хотя интерпретируется по-другому. Анни ведет себя как «девочка переходного возраста» (196). «Ей уже за пятьдесят..., но характер все тот же, болезненно-озорной» (263). «Ну да, она потолстела, вид у нее усталый...» (204). «Сейчас она похожа на толстушку-девочку...» (206).

Обе одержимы страстью к путешествиям и переездам и постоянно разлучаются с героями. «А эта страсть к перемене мест...» (211). «Когда он сидел в крепости, она, говорят, рыскала по провинции, так мало заботясь об участи мужа, что родные даже подумывали, не помешалась ли она. Накануне шельмования прискакала в Петербург... 20-го утром уже ускакала. Мы никогда бы не поверили, что она способна на поездку в Кадаю, если бы не знали ее способности быстро и лихорадочно передвигаться. Как он ее ждал! <...> Но свидание не удалось... <...> ...пробыв..., после трехмесячного странствия, всего четыре дня... у мужа, которого теперь покидала на семнадцать с лишним лет» (254-255). «В ту пору, когда она жила в Джибути, а я в Адене, и я приезжал на сутки повидаться с ней, она ухитрялась искусно громоздить между нами все новые недоразумения, пока до моего отъезда не оставалось шестьдесят минут...» (89). «Я путешествую. Есть тут один тип, который меня содержит» (201). «Сейчас я из Швеции. На неделю остановлюсь в Берлине» (218). «...Мы не виделись четыре года, и нам больше нечего было друг другу сказать» (220).

Есть и смещенные сходства. Анни никогда не расстается с «Историей» Мишле (202, 204) и особенно ценит в ней гравюры, хотя признает их плохими (211). У Ч., во времена влюбленности в Надежду Егоровну «сердце как-то чудно билось от первой страницы Мишле» (201), а гравюры, по его мнению, в художественном отношении хуже картин (213). При этом «образчик грации» Надежды Егоровны заключается в «живой картине»: «Василий Петрович стал на стул на колени, лицом к спинке; она подошла и стала нагибать стул, нагнула несколько и приложила свое личико к его груди...» (199). Любовные отношения для А.Р. тоже обязательно символизируются «живой картиной». Анни «встает, подходит ко мне, и опирается руками мне на плечи» (199); «как прежде подходишь и кладешь руки мне на плечи» (204).

Для А.Р. и Ч. характерно соединение мотивов «рыцарь» и «далеко не рыцарские предпосылки» (206). Главные ценности А.Р. – любовь и Приключение, как у истинного рыцаря (XII век), но в мире Тошноты царит чистая физиология. Ухаживание за О.С. – «насмешка над крестоносцами» (207).

Таким образом, используя стратегию чтения по набоковской модели «пути к одной грани с разных сторон», читатель-*профан* («сходство видит профан») осуществляет профанацию «сакрального» экзистенциального текста и создает особое интертекстуальное пространство для текста Годунова-Чердынцева. «Автор» (и его автор) не подвергает рефлексии экзистенциализм: он пародирует все идеологические (в широком смысле) литературные клише от эротических (мазохизм) до политических (социализм), их текстопорождающие возможности. Сартр же (как «автор» и автор, А.Р. вообще о художественной рефлексии не подозревает), заботясь о смысле философском, не заботится о смысле художественном и потому с готовностью все эти клише с их далеко заводящими возможностями тексто- и смыслопорождения использует. Отсюда – потенциальное притяжение и сопряжение двух произведений у одной плоскости (жизненный текст героя-идеолога), увиденное и реализованное благодаря той стратегии чтения, которая содержится в романе «Дар». Задача искать общие источники Годунова-Чердынцева и Сартра не входит в компетенцию нашего исследования.

Глава 4. Мотив и аналоговое развертывание смыслов: «Аналогия, анализ, анамнезис» в чтении текстов-событий

1. Диалог Воланда с буфетчиком: «Оправа чужих слов»¹ для пустой величины

В построении вставной новеллы о буфетчике есть некая странность. Формально это преимущественно диалог, причем Воланд «откровенен» («Дорогой мой! Я открою вам тайну...» (202)) и «участлив», ведет беседу «на равных» («У вас сколько имеется сбережений?»; «Вы когда умрете?») (203)). Однако, учитывая, что в романе Воланд выступает как рефлектирующий читатель самой жизни (чтобы узнать мысли человека и его судьбу, ему достаточно на человека смотреть, причем смотреть он предпочитает на «москвичей в массе» (202), на глобус, «на необъятное сборище дворцов, гигантских домов и маленьких, обреченных на слом лачуг» (348-349), в Москве он преимущественно проводит время на диване «в спальне» (330), где «занимается» (335); любое явление он может видеть во временной перспективе, а жизнь человека в ее целостности и завершенности, при этом он знает, что существуют разные языки осмысления и передачи одной действительности (разговор с Левиим Матвеем (350)), можно предположить, что Воланд, как и в других случаях, «читает» буфетчика, определяя, *кто* перед ним («...ведь вы человек бедный?») (203) и т.п.) и что с ним должно *свершиться*, причем предлагает разные варианты для одного события смерти («да я и не советовал бы вам ложиться в клинику...» (204)), тем более что буфетчик подерживать беседу почти не способен («уже утомленный отозвался

¹ (6, 69). Вопрос о знакомстве Булгакова с работами Бахтина ставился, но не был прояснен.

буфетчик» (202)). В речи Воланда чрезвычайно много аллюзий на широкий литературный контекст, развертывая их по принципу *'аналогия, анализ, анамнезис'*, читатель может просмотреть, как образ буфетчика последовательно помещается в тот или иной тип текста – своеобразную литературную парадигму – и выводится из него как не соответствующий. В результате чтения создается псевдоклассический интертекст без смысловой сердцевины внутри.

Первая такая парадигма – «маленький человек». Гелла «доложила: “...Тут явился маленький человек, который говорит, что ему нужен мессир...”» (201). Во-первых, буфетчик буквально реализует штампы вульгарно-социологического литературоведения. Он, как маленький человек первой степени развития «страдает»: у него «необыкновенно печальное лицо», он говорит «грустно», «горько», «тоскливо оглянулся». Но он и «возмущается» (вторая ступень), ср.: «Вспомним... миниатюру, проникнутую гневной силой презрения к невежественному, сытому барству и любовью к “маленькому человеку”, изнемогающему от возмущения и стыда за пошлость господ...» (33, 453). «Буфетчик не знал, куда девать глаза, переминался с ноги на ногу и думал: “Ай да горничная у иностранца! Тьфу ты, пакость какая!”». «Гелла повернулась, буфетчик мысленно плюнул. <...> Буфетчик что-то буркнул и быстро пошел вниз» (205).

Во-вторых, здесь имеется ряд образных и сюжетных параллелей к «Шинели» Н.В. Гоголя (109-137). Акакий Акакиевич и Андрей Фокич выглядят одинаково: лысина, «низенький» (111) рост («малюсенький» (196)), пожилые, «с морщинами по обеим сторонам щек» (109) – «щеки обвисли», «отличался всегда тихостью голоса» (111) – шепчет или говорит «понижив голос», у обоих старая одежда, которая оказывается мокрой («бок и грудь и все панталоны были в снегу» (126) – «в совершенно мокрых штанах» (196)), оба переживают приключения со шляпами («вечно носил на своей шляпе арбузные и дынные корки» (112) – шляпа превращается в берет, в котенка – «забинтованная голова» (207)), «кошка на воротник» Башмачкина у Сокова присутствует в виде берета-котенка. Оба косноязычны и любят частицу «того» («это право, совершенно того...» (116) – «а если они опять того...» (204)), обоих «обижают» (буфетчика сажают на скамеечку со сломанной ножкой), оба избегают раз-

влечений – карт и вина (Башмачкину на вечере «скучно» (124-125), буфетчик не пьет и не играет (202)). У обоих специально акцентируется внимание на подъеме-спуске по лестнице и робости-смелости в отношениях со «значительным лицом» («взбираясь по лестнице...» (115), «как сошел с лестницы, как вышел на улицу, ничего этого не помнил...» (130) – «добрался до пятого этажа» (198), «шажки быстрые, дробные, вниз, вниз, вниз... <...> ...он начал рвать за ручку входную дверь, в страхе не соображая, куда она открывается...» (198); «раз в жизни решил показать характер и сказал..., что ему нужно лично видеть самого...» (127), «вместо того, чтобы обратить внимание на главный пункт дела, он стал расспрашивать..., так что Акакий Акакиевич сконфузился совершенно» (127) – «Мне необходимо видеть гражданина артиста. – Как? Так-таки его самого?» (201), «Я не по этому делу пришел! – совсем расстраиваясь, проговорил буфетчик» (203)). Оба они общаются с сатаной: «одноглазый черт» Петрович имеет «копыто» – ноготь «толстый и крепкий, как у черепахи череп» (115), сидит «на широком деревянном ... столе» – Воланд «раскинулся на каком-то необъятном диване» (200). Сатана заражает их идеями: «он сделался как-то живее. <...> Огонь порою показывался в глазах его» (120) – «рысью пробежал к воротам... <...> ...загорелся от радости... <...> ...пламенно попросил буфетчик» (205-207). Эти идеи приводят их к смерти. Сатана любит «озадачить... и ...поглядеть..., какую озадаченный сделает рожу» (117) – «буфетчик сидел неподвижно и очень постарел. Темные кольца окружили его глаза, щеки обвисли, и нижняя челюсть отвалилась» (203). Профессор Кузьмин долго пытается снять халат, думает, что буфетчик украл у него пальто, хотя на улице жарко, и буфетчик, как все, ходит в летнем костюме (Башмачкин раздевает по ночам чиновников). Как «значительное лицо», Кузьмин «провел ночь в весьма большом беспорядке» (135), обвешанный пиявками, как Гоголь перед смертью, к нему также явился «мертвец». «Он увидел, что рот мертвеца покривился и, пахнув на него страшную могилую, произнес...» (134-135), – «вопил профессор, вглядевшись в ее рот. Он был мужской, кривой, до ушей, с одним клыком. Глаза у сестры были мертвые... <...> ...мужским басом сказала сестра и стала таять в

воздухе» (209). Азazelло соединяет здесь Башмачкина с Пиковой дамой, забирая три этикетки, вместо того, чтобы назвать три карты.

В наиболее существенных моментах происходит подмена. Так Башмачкин питается несвежей пищей (112-113), а буфетчик кормит ею посетителей. Тема «копеечки» входит не только через «Шинель» (Акакий Акакиевич откладывает по грошу с каждого истраченного рубля (119)), но и через оперу «Борис Годунов»: «Взяли мою копеечку, обижают Николку» (5, 259). Буфетчику до круглого числа всегда не хватает единицы. На 109 рублей наказали буфет («отнял», видимо, бухгалтер – у него 21711 рублей (190)), сбережений у него двести сорок девять тысяч в пяти сберкассах; подсчитывая его доходы, Воланд «округляет»: «это выходит ... двадцать семь тысяч в месяц?» (209) До тридцати – числа предательства, тему которого поддерживает звонящий в квартиру барон Майгель (199) – не хватает одной десятой. В сочетании же со скупостью буфетчика здесь уже не Башмачкин, а Чичиков – «береги копейку».

В-третьих, тема маленького человека отсылает к Чехову. Буфетчик – «человечек в чесунче», «в чесунчовом *старинном* костюме» (196), написание слова отсылает к 90-м – 900-м гг. Интересно, что большинство иллюстраций в словарях – из Чехова, у которого *ч* еще больше: «а вчера ходил я в чечунче»; «господин был одет в свежетыглаженную чечунчовую пару» (104). Любопытно, что Аристарх Платонович в «Театральном романе», изображенный на портретах со всеми классиками – от Гоголя до Чехова – одет так же, как буфетчик: «в плоской соломенной шляпе, в чесучовом летнем пиджаке» (4, 459) – «твердой соломенной шляпе» (196). Типичные названия рассказов Чехова о «маленьком человеке»: «Тоска», «Горе», сборник «Хмурые люди» – ср. настроение буфетчика. «Придирки» Воланда могут быть истолкованы через афоризм из «Свадьбы»: «Они свою образованность хотят показать и всегда говорят о непонятном» (12, 113). «Осетрина второй свежести», как уже отмечалось исследователями, – это «осетрина с душком» из «Дамы с собачкой». Воланд буквально реализует для буфетчика популярную в 30-е гг. фразу Чехова: «Надо не Гоголя опускать до народа, а народ поднимать к Гоголю» (письмо В.И. Немировичу-Данченко от 2 ноября 1903 г. (29, 294), адресат считается прототипом Аристарха Платоно-

вича). Разговор об осетрине (Чехов) задерживается падением буфетчика («с низкого не так опасно падать» (201)), тем самым он поднимается к Гоголю (внешний вид Башмачкина). Гоголь и Чехов соединяются благодаря подразумеваемой «пошлости жизни» – «осетрина с душком», Воланд повторяет слово «свежесть» восемь (∞) раз. (Гоголь «видел в пошлости дьявольщину» (96, 265) – теперь сатане приходится критиковать «дьявольщину» московской жизни).

Оказавшись поддельным маленьким человеком, буфетчик не годится и в «бедные люди», хотя он «втянул голову в плечи, так что стало видно, что он – человек бедный» (203), как и в «униженные и оскорбленные» (раз уж его подняли к Гоголю). Поэтому он помещается в парадигму «скупого богача» в классическом (Пушкин) и советском (И. Ильф, Е. Петров) вариантах. В обоих случаях его личных качеств оказывается недостаточно, и пространство интертекста захватывает не только буфетчика, но и героев с ним рядом.

О скупом сообщает *Рыцарь*, когда буфетчик входит в квартиру, звонит *барон* Майгель. Первым буфетчика обманул «*молодой человек*» (барон обвиняет сына), золото он хранит под полом (подвал). В обоих случаях важную роль играют головные уборы. «Взбесился я за поврежденный шлем; // Геройству что виною было? – // Скупость» (5, 287). Соков возвращается за шляпой в «проклятую квартиру» и повреждает голову. Барон умирает у герцога, буфетчик узнает дату своей смерти.

Содержимое чемодана экономиста Поплавского представляет собой «избранное» из предполагаемого содержания чемодана Корейко. «Это был обыкновенный чемоданишко, ... оклеенный искусственной фиброй. В таких вот чемоданишках пассажиры помоложе содержат ... две перемены толстовок ... брошюру “Задачи комсомола в деревне”... Пассажиры постарше хранят ... подтяжки на роликах ... флакон тройного одеколona ... в углу имеется кое-что, завернутое в “Экономическую жизнь” ... это ... бледная вареная курица» (2, 49). «...С маленьким фибровым чемоданчиком в руке». (190) «Азazelло открыл чемодан, вынул из него ... жареную курицу..., завернутую в промаслившуюся газету... Затем вытащил две пары белья, бритвенный ремень, какую-то книжку и футляр» (195). Как буфетчик встречает Геллу, Корейко, приходя на службу, огибает

«голую мраморную девушку» (51). В обоих романах шутят со стариками о смерти, герои пытаются спастись в сумасшедшем доме. Воланд, в отличие от Бендера, бескорыстно считает деньги скупого, с обликом которого также связаны азиатско-гастрономические ассоциации: сок – корейка, буфетчик в шелке и «желт лицом» (203). В гостях у иностранца иностранцем оказывается москвич.

Другая парадигма мотивов – «этико-эстетическая». Ее характеризует релятивность оценок. Проблематична идея, что буфетчика наказывают за скупость. Волада в равной мере возмущает отсутствие у буфетчика других пороков: склонности к самоубийству и трем «классическим» – картам, вину, женщинам. Тем самым буфетчик выводится из общеевропейского и русского культурных контекстов, где «разгул» – норма для ряда ценностных систем. (Ср.: «...Субъекты, никогда не пьющие вина – ...просто глупцы или лицемеры. <...> Человек, ничего не пьющий, кроме воды, что-то скрывает от своих ближних...» (Ш. Бодлер, 163-164) – «что-то, воля ваша, недоброе таится в мужчинах, избегающих вина, игр, общества прелестных женщин, застольных бесед. Такие люди или тяжко больны, или втайне ненавидят окружающих» (202); или «в ответ на просьбу Раевского разрешить ему гулять, Константин ему сказал: “Нет, майор, это невозможно! Когда оправдаетесь, довольно будет времени погулять”. Однако далее выяснилось, что собеседники друг друга не поняли: “Да! Да! – подхватил цесаревич. – Вы хотите прогуливаться на воздухе для здоровья, а я думал погулять, т.е. попить...” Константин считает разгул нормой военного поведения, ...недопустимой лишь для арестанта» (64, 196-197).) Выводится он и из конкретных контекстов произведений «Пиковая дама» и «Дама с собачкой». Можно вспомнить слова Томского о Германне, который воздерживался от игры в карты, «не позволял себе ни малейшей прихоти» и использовал Лизу, чтобы добраться до старухи: «У этого человека по крайней мере три злодейства на душе!» (6, 229) Но для оценки Германна потусторонней силой соотношение меняется: порок – играть и не жениться. Для главного героя «Дамы с собачкой» «неистовая игра в карты [с “профессором” в т.ч.], обжорство, пьянство, постоянные разговоры все об одном...» – жизнь, привычная до появления любви и «куцая, бескрылая жизнь..., точно сидишь в су-

масшедшем доме или арестантских ротах» (10, 137) – после. Так через Чехова понятие «порок» заменяется другими: следование клише – наличие индивидуальности. Парадоксальным образом буфетчик несостоятелен ни в том, ни в другом (к любви ни в каком виде не причастен).

Вводится и тема пира с присущей ей амбивалентностью символики жизни и смерти. Она реализуется через аллюзии на античность: лирику (сочетание мотива пира и неизбежной смерти), застольные беседы (пародируется жест, предворяющий начало беседы – в честь богов выливали вино на землю – буфетчик себе на брюки, но он скоро в землю уйдет сам, Воланд философствует), «Пир Трималхиона» Петрония. По отношению к пиру образы буфетчика и «трижды противного» (он «вышел из маленьких людей», оставил тридцать миллионов сестерциев и «никогда не слушал ни одного философа» (281), а также «устроил общественную трапезу по два динария на человека» (281)) зеркально противопоставлены. Оба немолоды, лысы и появляются в окружении красного и зеленого («в красной тунике», «игравший зелеными мячами» (248), «в ярко-алую байку», «привратник в зеленом платье» (249) – «в шляпе с зеленой лентой» (196), «вышла женщина с зеленой сумкой» (204), красное вино, червонцы, израненная лысина (205)), но римлянин щедр и любит говорить о своей смерти («Представьте себе, что я умер...» (286)), а для буфетчика это табу («Это никому не известно и никого не касается» (203)). Античные ассоциации связаны и с одеждой Воланда и буфетчика. У Воланда «черное белье», или «ночная длинная рубашка», «сутана», «хламида» – «с классических времен излюбленная одежда философов» (99, 623). «Штанами греки и римляне называли часть одежды *варваров*, прежде всего кочевников» (99, 643).

Тема пира реализуется и через подразумеваемый «Московский текст»: традицию московского хлебосольства («Я в ней люблю весельчаков, // Люблю роскошное довольство // Их продолжительных пиров, // Богатой знати хлебосольство...» (Е.А. Баратынский «Пирь», 284-285)) поддерживает иностранец, угощающий москвича с зеленой брынзой. Особый пласт составляет творчество Пушкина.

Перспектива для буфетчика «умереть ...под стоны... больных», возникшая в квартире, освобожденной чумой-Аннушкой, вводит как

альтернативу «Пир во время чумы» с «благодатным ядом этой чаши» (5, 358). «Не лучше ли устроить пир..., и, приняв яд, переселиться под звуки струн, окруженным хмельными красавицами и лихими друзьями?» (203) Играют и представления о жизни, как бокале вина: «Блажен, кто праздник жизни рано // Оставил, не допив до дна // Бокала полного вина, // Кто не дочел ее романа...» (5, 164). Этот образ противопоставит христианской «чаше страданий», «горькой чаше», которую надо испить до дна. (Ср. образ «чаши жизни» в произведениях И.С. Шмелева, И.А. Бунина, Б.К. Зайцева и др., одноименный фельетон Булгакова (1922), где это и символ полной удовольствий жизни растрачника, и «горькая чаша ответственности».) «Грустный» буфетчик, не приемлющий пира, выключен из обеих традиций, соответственно, и чаша вина не выпивается, а проливается. Как вариант контекста, в который можно поместить буфетчика, у Воланда возникает сюжет красивой смерти на пиру, которому соответствует смерть А.П. Чехова. Традиционно она имеет две интерпретации: символизирует жизнелюбие и атеизм Чехова («Шверер велел дать умирающему бокал шампанского. Чехов взял бокал... повернулся к [жене], “улыбнулся своей удивительной улыбкой”... покойно выпил все до дна, тихо лег на левый бок и вскоре уснул навсегда» (132, 217)) и завершает его «смертостроительство», распространенное в начале века (20, 439). Но, хотя буфетчик и не принимает яд, он все равно не может вписаться в другой подразумеваемый контекст: в опере «Фауст» на фоне хора счастливых девушек и горожан явившийся Мефистофель «отменяет» смерть Фауста, готовящегося отравиться. Но в главе 18 весь оперный реквизит оставлен в прихожей, Воланд одет не «как надо», а «кошелек полон злата» у самого буфетчика. Соответственно, «перепутаны» и роли: Фауст-Соков сам идет к сатане и тот рекомендует ему принять яд.

Завершает беседу Воланд фразой «мы замечались» (204), что вводит парадигму сна в литературе. У этого «сна» несколько субъектов: Воланд со своими ассоциациями, буфетчик с нарушенным автоматизмом восприятия – он видит необычные предметы, место расположения которых сложно определить, которые возникают ниоткуда и меняют очертания, вещи не идентифицируются сразу. «Буфетчик даже про дело свое позабыл, до того его поразило убранство

комнаты» (199). «*Перед камином* на тигровой шкуре сидел... черный котище. *Был стол*, при взгляде на который богобоязненный буфетчик вздрогнул: стол был покрыт церковной парчой. На парчовой скатерти стояло множество бутылок... Между бутылками поблескивало блюдо, и *сразу было видно*, что это блюдо из чистого золота. *У камина* маленький рыжий... на длинной стальной шпаге жарил куски мяса и *сок капал в огонь...*» Все расплывается в ширину и становится ниже: необъятный диван, низкий табурет, он же «скамеечка» и «сиденье». «Из соседней комнаты вылетела большая темная птица... Сев на каминную полку..., птица *оказалась совой*». (201) Все в целом напоминает, что «жизнь есть сон» и «сон наша жизнь и сном окружена...». Субъектом этого сна является и читатель, узнавший здесь Апокалипсис. Пересчитав за Воландом, он обнаружит «27 тысяч 666 в периоде» (М.А. Булгаков, «Князь Тьмы» (156)), число являет тут же и «великую блудницу» (17,1), и «вылил чашу... и сделалась кровь» (16,4), и «черные одежды» вместо белых и т.д. Правда, «богобоязненный буфетчик» не подходит на роль антихриста. Читатель может быть и толкователем снов, поскольку вся сцена – сеанс «пожалуй, немца» и «шарлатана», бывавшего не раз в психиатрических лечебницах, с типичным невротиком («нервный», «печальный»), одержимым подсознательным желанием смерти: импульсы «оно» удовлетворяются так, что это не идет вразрез с требованиями социальной реальности – он продает недоброкачественную еду.

Воланд не только высвобождает инстинкты («одичало» поглядывает на фотографию у Кузьмина, «диковато оглянулся», «с совершенно безумным лицом»), но и дает удовлетворение желания – обещание смерти. Все предметы этой сцены названы и подробно истолкованы в лекциях Фрейда для широкой публики. Буфетчик теряет даже пол, выраженный в имени – *Андрей*. Первая ассоциация Воланда – «маркитантка» («...из лиц, близких вам по профессии я знался только...» (201)) Далее начинается всеобщая травестия пола. Андрей Фокич выходит беременный смертью – через девять месяцев в клинике в последний месяц зимы он умрет, Воланд принимает гостя как кокетка XIX века, раскинувшись на диване и усадив буфетчика на низенькую скамеечку рядом, протягивает к его устам

(«как бы заграждая уста...») руку, «на пальцах которой сверкали камни». Коровьев изображает плакальщицу с Поплавским, Азazelло медсестру с Кузьминым, от Бегемота отделяется котенок. Соответственно, сцена переполнена символикой, связанной с жизнью и плодородием и смертью, причем первая в контексте меняет свое значение на противоположное. Буфетчик вводится и грамматически как неодушевленный предмет: «человечек... назывался» (198), «я... *являюсь* заведующим *буфетом*» (200). Слуги Воланда «проясняют» символику фамилии *Соков*, выливая ему *на брюки вино* – плодородие. Однако ведет это пожилого человека к смерти, его лысина – символ бесплодия, он прикрывает ее соломой – пустота, смерть. Буфетчик выглядит как *адамова голова* (череп со скрещенными берцовыми костями – «сидел... темные кольца окружили его глаза, ...нижняя челюсть отвалилась»), и хотя Гелла в фартучке, может быть, «Ева», но «изгнание» (из ада) происходит без грехопадения. Хотя к водке он «никогда не прикасался», умрет он от рака *печени*. (Имеется также перенесение смятенного состояния с буфетчика на читателя: появление красных и зеленых пятен: «чертики зеленые», «мальчики кровавые в глазах».)

Интерпретация личности буфетчика идет и на более архаичном языке чисел. Некоторые из них также меняют свое значение. Традиционно счастливые 5 и 9 ведут его к сатане (109, 249000 в 5 сберкассах) и смерти. 4 относится к нестабильным вещам: буфетчика обмануло четыре человека, в четвертой палате он умрет. Особенно часто по отношению к буфетчику повторяется 2 (осетрина второй свежести, два раза приходит в квартиру, два раза садится на скамеечку, 200 тысяч и 200 золотых десятков, умрет во второй месяц года, двузубая вилка, Воланд для него по два раза повторяет вопросы, «минуты через две был...») и т.д. – вплоть до двух клыков Азazelло, хотя остальные видят только один и «подумаешь, бином Ньютона» Фагота для определения его смерти) и 0 (в тысячах, сотнях, десятках) – вторичность, двойственность, оборачивающаяся пустотой. (Ср. и наличие рамок, композиционных «оправ» разговора: поэтической – диалог окружен поэтами: *Максимилиан* Волошин или Борис *Поплавский* и М. Кузмин, – и «любопытствующей»: Поплавский выжидает, что будет с человеком, читателю дается упущенная им сере-

дина.) Устойчивую единицу буфетчик обретает лишь в пространстве своей смерти – в клинике *Первого* МГУ.

«Богобоязненный буфетчик» оказывается выключенным и из религиозного контекста: христианского и народного одновременно. Сцена переполнена христианской символикой (рыбы – о квартире узнает от Карпова, разговор об осетрине, в страстную пятницу заставляют съесть мясо и т.д.) и плохими приметами (сова днем к несчастью, встреча с незнакомым котом – опасность, возвращаться – плохая примета, в квартире двое рыжих и т.д.). Не имеет он отношения и к мифологемам судьбы. Отказывается сыграть с Воландом (кости, карты, домино), но пытается дать взятку судьбе в облике Кузьмина («уберите сейчас же ваше золото, – сказал профессор, гордясь собой» (207)). Женщину «с клеенчатой сумкой» (ср. роковое явление Аннушки с бидоном) он просит: «*Оставь меня, Христа ради*» (204).

Таким образом, имплицитно содержащееся в тексте «прочтение» героя, определение его «типа» и его события через интертекстуальные аналогии, для читателя заканчивается «ничем»: герой – 0, пустая величина. Единственная определенность, которую может получить буфетчик и которую дает ему Воланд, – смерть (тайна для человеческого разума). В этом фрагменте способ читать роман спародирован, но, тем не менее, действителен, как увлекательная игра дискурса.

2. *Маргарита: Сказка – поэзия – миф*

Текст жизни Маргариты строится как волшебная «гиперсказка» за счет реализации ею разных исторических типов царевны волшебной сказки и, тем самым, совмещения всех сюжетных ситуаций, которые эти типы за собой влекут. После проявления всех основных образов «сказка» Маргариты начинает трансформироваться в литературную и стремительно двигаться к концу, чтобы перерасти в поэтический бессюжетный миф, актуализировав тем самым фрагментарно проявленную ей ранее склонность к поэтическому творчеству.

Маргарита бездетна и «не имеет» родителей, как часто положено царевне. Она живет в «тереме» («готический особняк» с башенкой и

«трехстворчатым окном в фонаре», ей «позавидовали бы десятки тысяч людей»), неподвластном влиянию времени («Очаровательное место! Всякий может в этом убедиться, если пожелает отправиться в этот сад. Пусть обратится ко мне, я скажу ему адрес, укажу дорогу – особняк цел до сих пор» (210)), до которого нужно идти – как в сказке. «Она была красива и умна» – качества любой царевны. Она в плену у «кошея» (причастность техническим чудесам: «очень крупного специалиста, к тому же сделавшего важнейшее открытие государственного значения») или «змея» (пожар на заводе), маскирующегося под Ивана-царевича («он был молод, красив, добр, честен и обожал свою жену»). Муж Маргариты замечателен своим постоянным отсутствием, во время которого Маргарита всегда пытается покинуть его ради мастера, сначала неудачно.

В ожидании героя Маргарита совершает ритуальное заключение себя в темницу: «темная, без окон, комната», где думает о грозе (над Ершалаимом) и богах – ср. миф о Данае и золотом дожде или сказку о царевне, заключенной в хрустальной горе или подземном мире. Она обладает *волшебной книгой*, переносящей в иной мир. (Маргарита склонна к мистике: именно она называет мастера мастером, готова умереть из-за несоответствия своей жизни предназначению – великой любви; говорит: «я потеряла свою природу и заменила ее новой» (355).) Она царевна, «покупающая жениха» из потустороннего мира (мастер – аутсайдер в социальной системе: он бросил службу в музее, живет в подвале, в разгар антирелигиозной кампании пишет роман о Понтии Пилате). «Она говорила, что с желтыми цветами в руках она вышла в тот день, чтобы я наконец ее нашел» – ср. «аленький цветочек». Как и героиня женских сказок (ср. «Перышко Финиста – ясна сокола»), она скрывает отношения с таким женихом. Во время их встречи она – Царевна-Несмеяна, глядящая из окна на претендентов. «Она повернула с Тверской в *переулок* и тут обернулась [проем]... По Тверской шли тысячи людей, но... увидела она меня одного и поглядела не то что тревожно, а даже как будто болезненно, и меня поразило... необыкновенное, никем не виданное одиночество в глазах» (136). «Закипел народ у княжьих ворот! Со всех сторон едут, идут... – царевна все не смеется... <...> ...у окна Несмеяна-царевна сидит и прямо на него глядит. <...> Вон этот че-

ловек! – и указала на работника» (2, 332-333). С мастером Маргарита и смеялась, и сама «шалила» (138), после неудачи с романом «она перестала смеяться». Сравнение мастером любви с поразившим острым ножом может ассоциироваться с ножичком, которым царевна метит умного героя – «извлечение крови и нанесение знаков и рубцов есть знак приема в родовой союз» (86, 30).

В своем особняке Маргарита реализовывала тип изнеженной царевны, опекаемой «мамками и няньками» («Маргарита Николаевна никогда не прикасалась к примусу»), в доме мастера она «чудесная жена», сшившая ему шапочку, которую он сохранит во всех испытаниях: и в месте, откуда он вышел «с оборванными пуговицами», и в психиатрической клинике – ср. Федот-стрелец сохраняет чудесное полотенце, которое жена вышила ему на прощанье («Пойди туда, не знаю куда, принеси то, не знаю что»). Ср. также: «а меньшая только о хозяйстве радела» – «она приходила и первым делом надевала фартук... готовила завтрак... <...> ...тряпкой вытирала сотни пыльных корешков» (199).

Маргарита стремится дотянуть мастера до идеала царевича: хочет, чтобы он прославился (т.е. был достоин царевны); в стремлении отправить мастера к морю после неудачи с романом ощущается и попытка спасти его водой («изрубили его в мелкие кусочки и поклади в смоленную бочку... бросили в синее море» (1, 303), ср. и «Сказку о царе Салтане»), и стремление отправить на новые подвиги «за море». Ее «страсть ко всем людям, которые делают что-либо перво-классно» также объясняется генетическим кодом царевны, ср. тех спутников Ивана-царевича, которых он набирает себе в помощники для завоевания царевны. Слова Маргариты «я тебя спасу, я тебя спасу» и «я погибаю вместе с тобой» продолжают развитие сюжета женской сказки. Она отправляется в царство мертвых (предварительно «выплакав все глаза» (356)) и выдерживает все испытания Воланда, чтобы вернуть мастера. Между делом она реализует еще одну ипостась царевны – богатырши. («Все это войско великое побила Марья Моревна, прекрасная королевна» (1, 301).) Она устроила разгром в квартире *Латунского* (*латы* и *латунь* – мягкий сплав), погубившего мастера, причем подразумевалась и возможность «гнусной уголовщины». Сказочный генетический код определяет

потребность Маргариты вернуться на старое место, «чтобы все стало как было», хотя все осознают, что «так не бывает». Возвращается Маргарита с чудесными подарками (подковка, роман), а мастер, хотя и на другом пути, но предан и «изрублен». «...На моих глазах покрывается снегом голова... <...> А плечи, плечи с бременем... Искалечили, искалечили...» Азazelло появляется с мертвым и живым вином, и Маргарита, наконец, перерастает свой генотип царевны. Иванушку она уже благословляет как мертвая родственница. «...Вот я вас поцелую в лоб, и все у вас будет так, как надо...» (363). Ср.: посмертные подарки типа Сивки-Бурки, ослиной шкуры, волшебной куколки и т.п., чтобы реализовалась должная судьба. Залог смены кода у Маргариты – ее попытки мыслить в других жанрах: классической трагедии («за что же... мне послана пожизненная мука!» (212); «Понимаю... Я должна ему отдаться, – сказала Маргарита задумчиво»; «Но иду на все из-за него, потому что ни на что в мире больше надежды у меня нет... <...> Я погибаю из-за любви! – и, стукнув себя кулаком в грудь, Маргарита глянула на солнце» (221-222)); психологической драмы («моя драма в том, что я живу с тем, кого я не люблю...» (220)); лирического стихотворения («Прости меня // И как можно скорее забудь. // Я тебя покидаю навек. // Не ищи меня. Это // бесполезно. Я стала // ведьмой от горя и бедствий, // поразивших меня. Мне пора. // Прощай. Маргарита», – записка мужу (223); «И так я счастлива, что с вами расстаюсь!»; «Прощайте навсегда! Я улетаю! <...> Прощай Наташа!» (225); «Латунский... Латунский // Да ведь это же он! // Это он погубил мастера!» (229); «Ну, зазвонили... Пора собираться» (231) (в цитатах выпущена речь повествователя – М.Б.)). Вслед за этим фольклорная сказка начинает трансформироваться в литературную. Маргарита начинает рассказывать сказку о себе засыпающему ребенку (233), сцены купания и бала сопоставляются исследователями также с литературными «сказками» (Н. Гоголя, Ф. Сологуба и др. (см., например: 38)), она прощает свою «литературную сестру» Фриду (между ними разделены черты Гретхен Гете), Психея, например, мстит своим сестрам (изменение канона у Маргариты). Те же изменения затрагивают сказочное восприятие мира Маргариты. Она видит на луне «конька-горбунка» (234), волшебный глобус (аналог яблочка на тарелочке) и живые

шахматные фигурки (ср.: ожившие шахматы и карты в приключениях Алисы у Л. Кэрролла).

В финале Маргарита, создавая литературный текст – описание последнего приюта – одновременно создает и миф, тождественный миру: сами ее слова как бы теряют свою природу: «мастеру казалось, что слова Маргариты струятся так же, как струился и шептал оставленный позади ручей» (372). Маргарита становится одновременно и возлюбленной мастера в этом мире, и охраняющим духом («беречь твой сон буду я»), и самим этим миром: он существует как ее слова: «Я уже вижу... Я знаю, что... Ты будешь... Ты станешь...» (372).

3. Азazelло: Слуга и учитель – священнослужитель сатаны

Хотя по облику Азazelло можно сблизить с Коровьевым (бельмо – разбитый монокль, гнусавый – треснувший голос, костюм в полосочку – клетчатый), а по поступкам с Бегемотом (стрельба, поджоги, насилие), – у него все же есть свой способ тексто- и смыслопорождения, который обнаруживается через отрицательные определения. Он не участвует в развлечениях (сеанс в Варьете, прием гостей, прощальные проделки в Москве) и входит в роман с фразой «он такой же директор, как я архиерей!» (83) Азazelло «предпочитает Рим» и чином выше, но он выполняет основные функции священника: служение и наставление. Можно заметить, что все его действия повторяют одну схему: 1) к нему вынужденно является прихожанин с ношей (материальной); 2) Азazelло отмечает грех и дает ему наставления, сопровождаемые насилием (епитимья), но отмечает и добродетельные поступки, если они имеются; 3) он освобождает человека от ноши и отпускает с фразой по формуле «иди и не грешь». Учитывая, что все происходит на Страстной неделе, это сатанинская интерпретация исповеди. «Отпущение грехов... необходимо каждому христианину хотя бы раз в году, перед Пасхой» (122, 470). Примеры. «Иван Савельевич? – осведомилась трубка. <...> – Не валяйте дурака, Иван Савельевич, а слушайте. Телеграммы эти никуда не носите и никому не показывайте» (110). Азazelло констатирует факт греха: «А ты все-таки побежал? Давай сюда

портфель, гад!» (111) Избиение происходит по принципу: ударили по правой щеке – подставь левую. «Поплавский, – тихо прогнусил вошедший, – надеюсь, уже все понятно? <...> Возвращайся немедленно в Киев, – сиди там тише воды, ниже травы, и ни о каких квартирах в Москве не мечтай, ясно? <...> ...одной рукой поднял чемодан... <...> ...крепко и страшно... ударил по шее Поплавского» (195-196). «...Тихо шепнул: Давай подковку и салфеточку. <...> ...сжал Аннушкино горло. <...> Получив... иностранец начал... горячо благодарить... <...> Ты, старая ведьма, если еще когда-нибудь поднимешь чужую вещь, в милицию ее сдавай, а за пазуху не прячь!» (288-289) и т.д.

Хотя Аззелло видел «даже женщин с начисто содранной кожей», с Маргаритой он разговаривает раздраженно – неприязнь христианского священника к женщине: «...И проворчал в спину...», «сказал сурово», «в злобе закричал Аззелло» (222).

Можно найти аналог «учительной» деятельности Аззелло и на более архаичном уровне: шаман, «лесовик-колдун», – в сказках он превращается в бабу-ягу, которая соединяет во внешнем облике женские, мужские звериные черты. То же у Аззелло. Он летает на шпаге, как ведьма на помеле, маленького роста с яркими волосами, часто ест мясо – «а кость засунул в боковой карманчик трико» (196), он хром, слеп, с клыком, в человеческом облике медсестры у него остается «птичья лапа» и «рука с когтями». Он бурчит, ворчит, рычит, гнусавит – ср.: «нос в потолок врос». Отсюда сюжетная функция – проводник Маргариты в мир мертвых («обаятельный» Бегемот не годится), руководитель «инициации» мастера и Маргариты и др. Серединный аналог между этими двумя – демон Аззель в мифологии и т.д.

В целом же, «серьезность» этого героя вредит порождению интертекста. Меньшую роль в свите играет только Гелла.

4. Фагот: Импровизатор

Фагот постоянно сам создает свой образ как автора продуцируемых им из самой действительности текстов. Эти тексты строятся на основе искаженных идиом, которые можно было бы применить к

интерпретируемому случаю, т.е. каждый раз возникает 'аналогия с ее искажением'. Он берет себе редкую фамилию по аналогии к распространенным, и эта фамилия с русской «биографией» (регент церковного хора) сразу выводит его из рифмованного стиха: *Гелла, Бегемот // – Аззелло, Фагот*. «Прозрачный гражданин» «надул» Ивана, реализовав идиому *хоть караул кричи* – характеристика отчаянного положения Ивана. «Ежели он преступник, то первым делом следует кричать: “Караул”. А то он уйдет. А ну давайте вместе! Разом!» (50) Здесь же еще одна «аналогия»: Коровьев заимствует механизм построения речи у «простонародья» в романе. Это нагромождение несуществующих причинно-следственных связей для верных по отдельности фактов. Ср. у Аннушки: «Мы в своем праве! Нам дали награду, мы на нее ситец покупаем... – и тут понесла околесину о том, что она не отвечает за домоуправление, которое завело в пятом этаже нечистую силу, от которой житья нету» (330).

В сцене с Босым Коровьев создает себе образ тореадора, позволяя наметиться не только мотиву корриды, но и заклания жертвенного тельца под предлогом поклонения золотому тельцу и т.п. («замели» за валюту). «...Орал гражданин и начал юлить, предлагая председателю кресло. Совершенно освирепев... <...> ...отрекомендовался назвавший себя Коровьевым и щелкнул каблукком рыжего нечищеного ботинка» (95). Бенгальский – «веселый, как дитя», «улыбался младенческой улыбкой». Коровьев начинает с ним разговор так: «А он просто соврал!» (120) Т.е. в основе *устами младенца глаголет ложь*. «Помощник» мага действует как главный, программируя реализацию еще одной идиомы. «Что бы... такое с ним сделать? – Голову ему оторвать! – сказал кто-то» (122). К встрече с Поплавским количество идиом растет. Киевский дядя приезжает после дождика в четверг и не верит слезам Москвы. «...Не прописался ли этот сердечный человек уже в квартире покойного...» (194). Его равнодушные – слезами горю не поможешь. Коровьев *снявши голову* (Берлиоза) *плачет по волосам*. Ног, слез, валерьянки слишком много (Берлиоз был темноволос и лыс). «...И слезы побежали у него из-под пенсне *потоками*. – Начисто! ...Верите – раз! Голова – прочь! Правая нога – хрусть, пополам! Левая – хрусть, пополам! Вот до чего эти трамваи доводят! [несуществующие причин-

но-следственные связи] <...> ...до того разрыдался, что ничего нельзя было понять, кроме повторявшихся слов... “хрусть и пополам!” <...> Пойду приму триста капель эфирной валерианки...» (193-194). Поражает эстетизм Коровьева, хотя на первое место в плаче как жанре должно выходить этическое: его волнует симметрия переломов и «хруст» костей, ритмичность и чистота проделанной судьбой работы. Образ автора – «удивительный плакса».

Коровьев может и просто произносить поговорки, но в столь необычном для него употреблении они идут в кавычках, как цитаты: «“денежка счет любит”, “свой глазок – смотрок” и прочее в том же роде» (98). Он импровизирует в любом клише, которое можно узнать. Он изменяет «басню», «научный комментарий»: номер с разоблачением, т.е. поучением публики в случае Семплеярова перерастает в мелодраму с семейным скандалом. Изменяется пение, как деятельность по правилам: с одной стороны, правила облегчаются – служащие филиала поют по знаку невидимого дирижера, с другой – ужесточаются, т.к. от пения нельзя спастись. Благодаря доносу от его имени, Коровьев делает Тимофея Квасцова «автором» ситуации, хотя последний только «рассказывал другим жильцам, захлебываясь от удовольствия, о том, как замели председателя» (101). При Маргарите Фагот играет роль галантного кавалера: «Ах, королева, игриво трещал Коровьев» (245). Для нее он трансформирует сказку о меняле (дурак меняет на худшее) в рассказ о «квартирном проныре» (243), который совершает обмены один другого лучше. В сказках поменять жильё можно, только убив хозяина (ср.: «Кот в сапогах», «Козьма Скоробогатый») – метод, распространенный в Москве. У проныры Фагота «его деятельность, по независящим от него причинам прекратилась» (243).

Фагот дает острающую интерпретацию событиям. Беседа со швейцаром торгсина воссоздает ситуацию поиска клада в приключенческом романе. «Вы судите по костюму? [По одежке встречают...] Никогда не делайте этого, драгоценнейший страж! [функция – страж драгоценностей] Вы можете ошибиться... *Перечтите еще раз* хотя бы историю знаменитого Гаруна-аль-Рашида... [самопроекция Фагота] Не пришлось бы вам покинуть ваш пост между сверкающими [ср. сокровища] ...дверями» (337). По виду швейцар напоми-

нает скелет на пути к кладу: «маленький, костлявый и крайне недоброжелательный», «прохрипел он, раздраженно глядя из-под лохматых, как бы молью изъеденных бровей» (337). К «кладу» рвется публика.

После поедания Бегемотом мандаринов Коровьев произносит формально идеологически правильную речь о любви к бедному человеку, которая оказывается «вредной». Традиционный сюжет о любви к бедным людям соединяется с клише рассказа о любви обыкновенной: «И вот они уже свистят, как соловьи весной в лесу» (о милиционерах). «Горько мне! Горько! Горько! – завыл Коровьев, как шафер на старинной свадьбе» (340).

В описании писательского дома (342-343) соединяются мотивы рока, пугающей непредсказуемости бытия и полной организованности жизненных и творческих процессов. «Оранжерея» и «парник» одновременно оказываются «бездной», гениальный писатель (будущий автор «Дон-Кихота») – «ананасом»; «подвижники, решившие беззаветно отдать свою жизнь на служение...» – «тепличными растениями», которые могут «загнить». Микроорганизм здесь и закономерность – «а это бывает с ананасами! Ой-ой-ой, как бывает!» и роковая, нелепая случайность. В результате у Фагота «сладкая жуть подкатывает к сердцу» – здесь совмещены ощущения от бездны и ананасов. Свободное творчество находится за решеткой («просовывающая круглую голову через дыру в решетке»). Цвет дома – «кремовый» – напоминает об ананасах, готовых к употреблению. Интересен и выбор Муз: трагедии, гимнов, комедии – т.е. 'от великого до смешного один шаг'. Через ассоциации с Кастальским ключом возникает столь же двойственный образ «автора» этого текста. «А я, между тем, как и всякий *турист* перед дальнейшим путешествием, испытываю желание... выпить большую ледяную кружку пива», и «увы не нам, не нам... а ему достанется эта ледяная кружка пива, о которой мы, *бедные скитальцы* так мечтали с тобой». Завершают разговор писательские имена. Достоевский («бездны») уравнивается заурядными Панаевым и Скабичевским, и здесь еще один «выверт» Коровьева: эти писатели составляют не пару, как Бегемот с Коровьевым, а «тройку» – Панаевых было два.

Когда изменить, казалось бы, уже ничего невозможно, Фагот меняет грамматику (в сцене со Степой дает о нем совершенно верную информацию, говоря о нем «во множественном числе») или синтаксис (в телефонном разговоре с Варенухой: «Слушаю. Как же. Непременно. Срочно. Всеобязательно. Передам, – отрывисто стучала трубка» (108)).

Таким образом, «тип героя» в отношении текстов Фагота скорее заменяется «ролевым образом автора», а «сюжет» – на манипуляции с конкретным адресатом – героем романа: Иваном Бездомным, Бенгальским, бедным старичком в торгсине («приличнейший тихий старичок... <...> ...покупавший три миндальных пирожных» (341), стукнул подносом иностранца после речей Фагота) и другими. Текст, и одновременно событие, рождается из трансформации языковых и литературных клише (мотивов), и читатель романа может проследить этот процесс, используя стратегию чтения, предложенную в самом романе.

5. Новелла Бегемота о съеденном тигре: Опыт «исторического» прочтения

Это «занимательное повествование» (определение автора) в ситуации рассказывания. Вызывает его реплика Воланда о тиграх и (белых) медведях и утверждение Геллы «тигров нельзя есть» в ответ на «велю зажарить» Бегемота. У новеллы двойной пуант, хотя основная часть редуцирована до схемы. Это неожиданная оценка слушателей: «Вранье!», – и неадекватная реакция Бегемота: «Все подумали, что он начнет протестовать, но он только тихо сказал: История рассудит нас» (269). В таком контексте тривиальное выражение приобретает смысл загадки, приглашающей к исследованию самой истории и ее историческому прочтению. Мы полагаем, что «новелла о тигре» – это пародия на разные традиционные варианты мотива благодарного животного². Для удобства при восстановлении паро-

² В современных вариантах «благодарность» редуцируется до исчезновения, а структура инварианта сохраняется (вариациями этого мотива являются и такие произведения, как «Превращение» Ф. Кафки или «Письмена бога» Х.-

дически трансформируемых текстов мы выделили инвариантную схему мотива, включающую десять составляющих. Приведем эту схему.

1. Событие является однократным в жизни героя, однако чрезвычайно значимым для него. Вариант однократности – это главное дело жизни, основной способ деятельности, талант героя.
2. Пространство носит отчетливую семантику «пустыня».
3. Имеется указание на длительность времени.
4. Герой выделен из ряда других людей.
5. Другой герой – животное (существо, подобное животному), как правило, из семейства кошачьих, но может быть и другое, с учетом климата и географических условий (медведь, волк, насекомое). Обычно это хищник.
6. Присутствует момент прохождения через что-либо, духовного или физического.
7. Указаны мотивировки, объясняющие отношения героя с животным, как правило, эти отношения обусловлены добротой или жестокостью общающихся (в поздних интерпретациях) или ситуацией выбора для действующих лиц: даровать другому жизнь (благо, знание) или смерть.
8. Имеется упоминание о еде, кормлении, или тема еды присутствует в подтексте.
9. Смерть или исчезновение животного.
10. Происходит установление гармонии и космоса по сравнению с неким хаосом.

Л. Борхеса). Поэтому традиционное название не совсем точное в данном случае. В отношении «онтологической поэтики» можно говорить о некоей постоянно воспроизводимой в символической форме ситуации общения человека с живым и чуждым ему существом в условиях присутствия смерти и перехода к жизни на новом уровне. Этот же мотив, с рядом замещений (как правило, материальное замещается духовным и наоборот) можно усмотреть в вариантах «Ариона», а также в многочисленных в русской традиции стихотворениях «Пророк».

В конкретных вариантах те или иные составляющие могут казаться опущенными, но при более внимательном рассмотрении они оказываются слитыми с другими, не дифференцированными или подразумеваемыми.

Возможность смены вариантов мотива обусловлена тем, что каждый соотношен с какой-либо «ипостасью» Бегемота, автора и героя новеллы.

Образ Бегемота включает в себя три генетически родственных, но не сливающихся начала: трикстера, шута и авантюрного героя (причем характерные признаки получают воплощение в буквальном, почти архаическом, не «пересемантизированном» виде.) Как трикстер, именно Бегемот ворует, производит хитрые трюки с оплошностями и «землю» (благоустроенное место обитания – квартира № 50, торгсин, Грибоедов) разрушает огонь. Все его проделки служат прожорливости (его напитки: вода – водка – коньяк – чистый спирт – бензин), его зооморфность гипертрофированна (имя животного), он создает свои уменьшенные копии, он носитель универсального комизма. Мифы о трикстерах превращаются в сказки-анекдоты о животных – в финале история армавирского кота интересуют повествователя больше, чем все остальное «большое брожение умов».

В образе Бегемота соединяются как общеевропейские типологические признаки шута, так и признаки, характерные для Древней Руси. От него исходит не только осмеяние окружающего мира, но он и сам одновременно является и субъектом, и объектом пародии. Так Бегемот пародирует свое обжорство и попутно футуристско-пролетарские представления о «буржее»: он ест ананасы (после бала) и рябчиков (Грибоедов), но «день последний» приходит для писателей. Как «олицетворению умирающей смерти» именно Бегемоту поручаются различного рода «кровавые» обряды смерти-воскресения, он дает телеграмму Берлиоза от первого лица. «Смеяться над своей злой и некрасивой женой – один из наиболее “верных” приемов шутовства» (58, 25). В одном из эпизодов Бегемот хочет не вовремя начать повествование о тяготах брака. «Но, по счастью, мессир, я не женат, и скажу вам прямо – счастлив, что не же-

нат. Ах, мессир, можно ли променять холостую свободу на тягостное ярмо! – Опять началась какая-то чушь, – заметил Воланд» (351-352). Бегемот изображает «скитальца», «голодного» (приключения с Коровьевым), «неодетого» («штаны коту не полагаются» (247)), «покинутого друзьями» («ко мне применяют кое-какие придирки» (248)), т.е. типичного героя антимира (эти же признаки присутствуют в новелле о съеденном тигре). Бегемот пародирует не только всякую ученость («речи мои представляют отнюдь не пачкотню..., а вереницу прочно упакованных силлогизмов» (148)), но и жанры деловой письменности, как это было принято в Древней Руси (удостоверение Николаю Ивановичу). Как шут-бахвал Бегемот пародирует авантюрного героя-супермена: устраивает для Ивана эффектную сцену «седлания сердитого скакуна» (эпизод с трамваем), состязания в стрельбе и свисте, перестрелку с милицией.

В то же время непосредственно заявленная традиционная идея оборотничества деконструируется. Бегемот двойной оборотень: демон-паж, ставший котом, и кот, становящийся толстяком (последний случай, когда животное оборачивается человеком, более архаичен и свойственен народам Азии, Америки). Элюрантропия в фольклоре и мифологии более свойственна женщинам. И, наконец, Бегемот разрушает саму суть оборотничества, для которого характерны взаимооборачивания человека, животного и злого духа: в Бегемоте один зверь пытается стать другим, т.к. он «здоровый, как бегемот» (185) и «громадный, как боров» (50).

Мышлению Бегемота свойственна структура исключительно бинарных оппозиций и переворачивания. Любое высказывание Бегемота подразумевает наличие противоположности: он либо исходит из факта, которого нет («моя жена, если б только она у меня была, ...рисковала остаться вдовой» (351)), либо того, который наличествует, но он его отрицает («вообразите..., меня за мародера приняли» (351)); противоположность входит как второй голос («скажи, отчего Грибоедов загорелся <...> Не постигаю! Сидели мирно..., закусывали...» (348)); как составляющая в стилистически «невероятное» выражение («урезьте марш» вместо предсказуемых «грязнуть», «хватить»). Вопросы кота, кроме риторических, предполагают однозначное «да» или «нет», на остальные он сам себе отвечает. «Это вы,

Иван Савельевич?» «Что у тебя в портфеле, паразит?.. Телеграммы? А тебя предупредили по телефону, чтобы ты их никуда не носил?» (111) «Ну, я дал телеграмму. Дальше что?» (194) «Каким отделением выдан документ?.. Четыреста двенадцатым, – сам себе сказал кот, водя лапой по паспорту, который он держал *кверху ногами*, – ну да, конечно! Мне это отделение известно! Там кому попало выдают паспорта! А я б, например, *не выдал* такому, как вы!» (195). При непосредственном выражении оппозиция может быть многозначной. «Считайте, что я не кот, а рыба, только оставьте ухо!» (260) Хищник – пища котов, слуга сатаны – эмблема Христа, говорящий кот – символ молчания. Поступки Бегемота представляют переведение предмета в противоположное состояние: убирает Прохора Петровича из костюма, Лиходеева из Москвы («Брысь!»), отрывает и представляет голову Бенгальскому и т.д. Часто Бегемот переворачивает ситуацию: «В лице сиреневого джентльмена чего-то не хватает» (смотрит на «сиреневую спину»), «обнаружилось, что Бегемот не прав, у сиреневого..., наоборот..., было лишнее – висящие щеки и бегающие глаза» (359).

Для понимания новеллы о тигре следует учитывать и приемы создания смеховой атмосферы (отчасти и техники нонсенса), свойственные роману в целом: каламбуры, сдвиги в значениях слов, преувеличения и преуменьшения.

Приведем текст: «Однажды он скитался в течение девятнадцати дней в пустыне и единственно, чем питался, это мясом убитого им тигра» (выделено нами – М.Б.)³.

³ Исследователи, обращавшие внимание на этот фрагмент, либо называли его «небылицей»: «Ломоносов переложил в стихи ту часть Книги Иова, где упомянут Бегемот (“Возри в леса на Бегемота...”), – может быть, это неудачное изображение Бегемота лесным зверем подало Булгакову мысль *сочинить небылицу* (курсив наш – М.Б.), как *бегемот* питался мясом убитого им тигра» (54, 642). Здесь, на наш взгляд, можно было бы продолжить рассуждения, исходя из жанровых особенностей небылицы (в литературе). Ср.: «“Небылицы” эти “перевертывают”, но даже не те произведения и не те жанры, у которых берут их форму..., а самый мир... и создают некую “небыль”, чепуху, изнаночный мир... В этом антимире нарочно подчеркиваются его нереальность, непредставимость, нелогичность» (58, 14). Либо, увлекшись проблематикой романа, упоминали

Одной из реализаций мотива благодарного животного является притча о дружбе святого старца и зверя. Такие притчи находят отражение в текстах Ветхого и Нового Заветов, в житиях святых (например, популярнейший эпизод из жития Сергия Радонежского – его отношения с медведем), и, как самостоятельное целое, присутствуют в средневековых сборниках «нравоучительных анекдотов» из жизни монахов-пустынников. В качестве примера из множества подобных мы выбрали популярную в «низовой» культуре притчу о старце Герасиме и льве из Синайского патерика⁴ и эпизод из жития Сергия Радонежского. Анализ идет в соответствии с выделенными нами компонентами инварианта.

1. Событие является единичным и сверхзначимым как для Бегемота, так и для святого.

2. Пространство имеет отчетливую семантику пустыни, которая может быть географической или находится в лесу, главное – отсутствие мирских людей и наличие животных (ср. Евангелия). «Ведь много зверей, как было сказано, в этой пустыне тогда жило»⁵. Комический эффект бессмыслицы возникает из подмены в восприятии пустыни традиционной, где наличие тигра естественно пустыней географической, где тигры не встречаются⁶.

3. Ход времени. В притчах годы (более года, свыше пяти лет), у Бегемота дни. «19» (веков) отсылает к евангельскому искушению

этот фрагмент вскользь. Ср.: «Безусловным чемпионом по вранью можно назвать Бегемота. <...> Эта апелляция к истории (в данном случае к вечности) важна для концепции романа, равно как и умение Булгакова переключаться с шутовской интонации на патетическую и наоборот» (53, 92).

⁴ В западной традиции истории св. Герасима соответствует история св. Иеронима.

⁵ О лесе, где жил Сергей Радонежский (313).

⁶ В одном тексте происходит наложение двух разных типов художественного мышления: традиционного и порожденного культурой нового времени. Ср. также: «Он поселил в пустыне злобных тигров и пантер, которые пьют кровь из других животных и вечно жаждут ее» (Ш. Нодье. «Жан Сбогар» (164)). Читатель из другой эпохи (вторая половина XX века), воспитанный на научно-художественной детской литературе о животных может «научно» интерпретировать пустыню как саванну, отношения животных как естественный отбор.

Христа⁷. Сама цифра подвергается замысловатой игре с ее сакрализацией и десакрализацией. Само по себе число 19 не сакрально, в отличие от других обыгрываемых в романе чисел: 3, 5, 7, 12, 13 и др. Однако оно становится сакральным через скрытую отсылку к евангельским событиям, но контекст «повествования» (съедение тигра) снова десакрализует его.

4. Герой выделен из ряда других людей. Святой старец – демон-паж, слуга сатаны.

5. Опасное животное. Лев («классический» вариант) – тигр. Это традиционные символы, но если лев чаще ассоциируется с положительным началом, то тигр связан со злом⁸. В русском языке и ряде других тигр – это традиционное обозначение любого хищника из семейства кошачьих, кроме льва⁹. Комизм возникает из подмены тигра-эмблемы тигром «реальным» (съеденным).

6. Момент прохождения через что-либо (духовного или физического). Старец живет оседло (подразумевается путь к Богу, смерть в этой жизни ради воскресения в вечной, происходит крещение льва) – Бегемот «скитался».

7. Мотивировки взаимоотношений. Старец льва вылечил, Бегемот тигра убил.

8. Тема еды и кормления. Старец льва кормит хлебом и чечевичной похлебкой (своей едой), Бегемот сам питается мясом тигра. Ср.: «Иногда же блаженный о себе не заботился и сам голодным

⁷ Число 19 имело личную значимость для М.А. Булгакова. «Велик был год и страшен год по Рождестве Христовом 1918, но 1919 был еще страшней» (1, 65). Интересно, что в романе автор одному герою это число дает – Бегемоту, а у другого отнимает – у буфетчика («и тут же сказала, что можно записаться только на девятнадцатое, не раньше» (205), буфетчик проходит без очереди), и в том, и в другом случае число связано со смертью. Маргарита, «с тех пор, как девятнадцатилетней она вышла замуж и попала в особняк, она не знала счастья» (210). После мази Азazelло «на Маргариту... глядела... женщина лет двадцати» (225) – прошедшие годы стираются, но роковая цифра исчезает.

⁸ Эти символы противопоставлены и горизонтально: в странах Азии тигр обозначает то же, что и лев в Европе и Африке.

⁹ Лишь один пример из множества: Витязь в тигровой шкуре на самом деле в барсовой.

оставался: хотя один только кусок хлеба был у него, но и тот он этому зверю бросал. И он предпочитал не есть в тот день, а голодать, нежели зверя того обмануть и без еды отпустить» («Житие Сергия Радонежского» (314)).

9. Лев умер на могиле старца от горя и голода, тигр съеден Бегемотом.

10. Установление гармонии и космоса по сравнению с первоначальным хаосом. Притча выполняет назидательную функцию, книжник вспоминает об Эдеме и повинении зверей Адаму в раю, происходит возвращение к первым дням творения, когда человек еще не обрел себя на жизнь в хаосе. «Все это было не потому, что лев имел душу, понимающую слово, но потому, что Бог хотел прославить славящих его не только в жизни, но и в смерти, и показать нам, как повинвались звери Адаму до его осуждения, блаженствуя в раю» (125). Бегемот просто развлекает гостей.

«Новелла о тигре» соотносится с францисканскими легендами¹⁰ и притчами, подобными притче о пророке Данииле¹¹ во рву со львами по тем же принципам, что роман мастера с Евангелиями, роман по-

¹⁰ Легенды о св. Франциске Ассизском достаточно сильно отличаются от истории о старце Герасиме или жития Сергия Радонежского. Наиболее запоминающиеся черты в облике Франциска Ассизского – проповеди птицам и послушание насекомых. Но францисканцы – странствующие монахи, заменившие отшельничество апостольским миссионерством, они жили в миру при отречении от мира. Соответственно, проблематичен вопрос о пустыне. Св. Франциск связан далеко не с одним животным, и, как замечает автор его жития, он не любил хищников, предпочитая животных кротких и безобидных. Один из эпизодов его жития посвящен взаимоотношениям с цикадой. Но важнее здесь не кормление цикады, которого не происходит, а чудо ее послушания (пища духовная) святому. Главное благодеяние, которое он для нее совершает – отпускает на свободу (восстановление естественного порядка для цикады, а не Эдем).

¹¹ «Этот текст – одно из ранних свидетельств излюбленного впоследствии житийного мотива о предании праведников на съедение свирепому зверю и ласковом отношении зверя к невинному человеку» (75, 351). Интересно, что мотив еды затрагивает и царя, бросившего в ров Даниила по совету своих людей, которые «приступили к нему». «Затем царь пошел в свой дворец и лег спать без ужина, и даже не велел вносить к нему пищи, и сон бежал от него» (Даниил, 6,18).

вестователя о событиях в Москве со слухами о них, т.е. происходит увеличение числа действующих лиц. Соответственно, здесь происходит и игровая подмена понятия «истина» («истинна» история о тигре).

Одновременно это и пародия на роман географических приключений. (Пример из романа Л. Буссенара «Приключения парижанина в Океании».) Среди всех злоключений (1) однажды (4) юный герой Фрике (ср. демон-паж), замечательный своими личными качествами, в частности, сообразительностью и великодушием, попадает (2) в яму-ловушку туземцев, наполненную зверями: (5) тигром, орангутаном и умирающим оленем. Яма-пустыня (звери и близость к смерти) находится посреди другой пустыни – джунглей (нет европейцев). Пустыни и леса могут приравняться в приключенческом романе как места, где происходят интересные события вдали от цивилизации. (Ср. название тетралогии Г. Эмара «Пустыни и леса», романа Г. Сенкевича «В пустыне и джунглях» и др.). Прохождение через яму – серьезное испытание для парижанина, (6) инициация, переосмысленная, однако, цивилизованным европейцем (в отличие от древнего обряда здесь звери приобретают новое качество от человека, как и в средневековых притчах). Герой быстро выбирается из ямы и начинает (6) двигаться («скитаться») в поисках людей. Все действия занимают (3) не больше нескольких недель (ср. 19 дней). Особый интерес представляет мотив еды. В таких романах герои питаются экзотически (8): «Еще бы! Я бы съел сейчас отбивную из слона, заднюю ногу тигра и филе бешеной собаки» (97)¹². Фрике подкармливает животных, (7) так как «сердце у него было добрым... он отрубил оленью ногу и бросил ее притихшему тигру, приговаривая: Держи, обжора!» (245) Фрике исцеляет животных, и «четвероногий хищник, гроза малайских лесов, зажмурил глаза, почесал за ухом и принялся вновь мурлыкать громче прежнего. Светлые глаза человека, казалось, успокоили его. Он перестал когтить землю и опустил уши» (261). Бегемот кормит тигром себя. В конце истории

¹²Данный текст представляет жанр. Мы не утверждаем, что Булгаков был знаком именно с этим текстом, хотя Буссенар был фантастически популярен в начале века в России.

(10) дикари делают Фрике царем, так как «он не просто приручил обоих животных, но еще и сумел заставить одного из них следить за поведением другого» (288), т.е. в мир вносится порядок, которого раньше не было (здесь пародия на теорию происхождения человека). Космос разрушается для того, чтобы герой мог пережить новые приключения – звери погибают в сражении, защищая людей: «преданные души пали геройской смертью при первом же столкновении с жестокой цивилизацией» (298)¹³. У Бегемота, соответственно, ничего этого нет.

На тех же условиях, что и прежде, «новелла о тигре» вступает в игру с робинзопадами разного типа, которые сами являются *реализациями* этого мотива (но животных или даже людей здесь становится много).

Такие романы могут быть ближе к роману географических приключений – Жюль Верн, а могут быть диалогически обращены к средневековым «новеллам» (для современного восприятия) – Даниэль Дефо. Все обязательные составляющие мотива в них присутствуют.

1. На необитаемый остров герои попадают раз в жизни (не считая путешествий на соседние необитаемые острова), и это событие чрезвычайно значимо для них и окружающих (ему посвящен целый роман).

2. Этот остров и есть пустыня со зверями, хотя хищников там может и не быть (Робинзон Крузо с попугаем и козами – св. Франциск с птицами).

3. Герои выключены из исторического времени, однако всеми силами стараются сохранить ощущение времени на острове – календарь Робинзона Крузо, попытка изобрести часы на Таинственном острове. У Жюль Верна герои проводят там пять лет, Робинзон Крузо (написан роман в 1719 г.) на девятнадцатом году жизни сбежал из родительского дома, а на острове провел «28 лет 2 месяца и 19 дней». У Бегемота остается 19 дней.

¹³ Ср. также рыцарский роман. Например, «Ивейн, или Рыцарь Льва» Кретьена де Труа.

4. Робинзон выделяется среди своих родных любовью к морю, среди людей, попавших в подобное положение – мужеством. Каждый из героев Жюль Верна по законам жанра представляет собой замечательную личность.

5. Герои дружат с большим количеством животных. Вместо льва в случае Робинзона может выступать дикарь Пятница (в пятницу Бегемот рассказывает свою историю), который, как лев к христианству, приобщается к миру высокой европейской культуры.

6. Из пустыни герои возвращаются в покинутый мир, умудренные опытом; Бегемот выносит опыт – тигров можно есть.

7. Робинзоны всегда выступают в качестве спасителей.

8. У Жюль Верна герои питаются экзотически и убивают ягуаров, но их не едят, а к миру культуры и нравственности приобщают другого «Робинзона», потерявшего разум и превратившегося в «зверя». Робинзон Крузо не просто обучает Пятницу, но приобщает его к цивилизованной еде – жаркому из козлятины и хлебу (вместо мяса людей). Бегемот из своего тигра делает жаркое.

9. «Робинзон Крузо» – роман Нового времени, и поэтому герои могут выйти в незавершенную жизнь. В «Таинственном острове» – произведении канонического жанра, остров со всеми животными погибает, но зато герои создают «остров на суше», идеальную колонию (космос остается).

10. На острове Робинзона Крузо происходит установление гармоничного миропорядка, в отличие от того, что творится в окружающем мире: пиратство и каннибализм. Герои Жюль Верна создают цивилизованный мир с чудесами техники – остров Линкольна, тогда как в США идет война.

Как нереализованная возможность рассказ Бегемота соотносится с волшебной сказкой (те же микромотивы: (6) скитальчество (4) младшего сына (2, 6) по лесу-пустыне, (8) запрет на съедение или (7, 8) кормление-исцеление и приобретение благодарного помощника, мотив (10) космоса исчезает из-за мотива свадьбы) и ее «историческими корнями».

Через рефлексивное привлечение расхожих представлений о первобытном обществе в «повествовании» Бегемота можно обнаружить пародию на теорию эволюции: кот произошел от тигра также

как человек от обезьяны. Тогда рассказ Бегемота начинает играть с другими пародиями, например, с рассказом А.П. Чехова «Кто виноват?». «Котенок не спал и думал. О чем? Незнакомый с действительной жизнью, не имея никакого запаса впечатлений, он мог мыслить только инстинктивно и рисовать себе жизнь по тем представлениям, которые получил... вместе с плотью и кровью от своих *пара-родителей тигров* (зри Дарвина)... <...> ...его кошачье воображение рисовало нечто вроде *Аравийской пустыни*... <...> ...появлялся кусок мяса... мясо с трусливым писком бежало куда-то в сторону, но котенок делал прыжок и вонзал когти... <...> Все, что ни мерещилось молодому мечтателю, имело своим исходным пунктом прыжки, когти, *зубы*... <...> он родился... вполне достойным своих кровожадных предков» (4, 497). Можно увидеть пародию на каннибализм (тогда, нарушая запрет на съедение первопредка, кот выполняет священный ритуал), на очистительные жертвоприношения или колдовские ритуалы типа «тайгерм»¹⁴ (сжигание черных кошек с целью приобретения колдовских способностей), на причастность тайным обществам благодаря наличию шкуры тигра¹⁵ и т.д.

Здесь же мы находим трикстерское пародирование подвигов культурных героев, убивающих чудовищ (например, Геракл на двенадцатом году жизни убил киферонского льва), подвиг Бегемота служит его прозорливости. И одновременно «история» превращается в миф с характерной взаимооборачиваемостью, поскольку Бегемот в Библии часто воспринимается именно как чудовище, хотя и «верх путей Божиих» (Иов, 40,14), как чудовище он съедает тигра¹⁶. Бегемота и самого можно воспринимать как тигра, фр. *tigre* – маль-

¹⁴ Ср. англ. *tiger* – тигр. «Специалисты по кельтской религии и магии до сих пор не очень-то понимают смысл обряда “тайгерм” или “тайг”. Возможные значения слова – ожог, удар, смерть» (26, 497).

¹⁵ Бегемот обладает рядом общих черт с Вакхом, шкура тигра для которого обязательный атрибут. В сцене с буфетчиком Бегемот сидит перед камином на тигровой шкуре.

¹⁶ Ср. в тех же куртуазных романах. Рыцарь наблюдает за борьбой дракона и льва, не зная, к какому чудовищу присоединиться. Выбрав льва, он переводит его в разряд героев до его гибели. Взаимооборачиваемости нет – другой тип мышления.

чик-паж, слуга – очень часто встречается в романах XIX века, игра со сдвигами в значениях слов – черта и поэтики романа, и «новеллы о тигре». Кроме того, Бегемот еще только собирается стать героем, хотя уже стал им (временная недискретность, характерная для мифа), поскольку съедение тигра – это пародия на «гомеопатическую магию мясной пищи» (съедение животного с целью приобретения его качеств).

В игру может вовлекаться и множество конкретных текстов, например, «Маугли», или рассказ толстяка и гурмана Джоза Седли об охоте на тигра в «Ярмарке тщеславия»¹⁷ (тоже «вранье», т.к. «герой»

¹⁷ Бегемот вообще испытывает пристрастие к английской литературе. Он пародирует Гамлета: его монолог «быть или не быть» («быть ли мне вообще на балу» из-за «придинок» к «напудренным» усам) и обращение к призраку (разговором о «молчаливой галлюцинации» и обещанием являться Азazelло при лунном свете и «манить за собой»). Гамлет – герой, замечательный глубокой рефлексией, и эти аллюзии являются указанием на рефлексивный характер творчества Бегемота. Есть значительное сходство между эпизодом игры в шахматы в главе 22 и главой 8 («Королевский крокет») «Алисы в Стране Чудес» Л. Кэрролла. Сходство заключается не в каких-то тонких словесных переключках, а в общности образов, самая суть которых остается и в свободном переложении. В сцене, где Бегемот гордится своей логикой, шахматные фигурки живые, Алисе также приходится играть живыми фигурками в крокет: «Шарами служили живые ежи, молоточками – живые фламинго. Солдаты же, выгнув спины, стояли на четвереньках, изображая дужки» (240). На трудность игры Аня (Алиса) жалуется коту (масленичный, Чеширский – это не так важно, хотя Бегемот тоже «праздничный»). У Булгакова кот сам играет живыми фигурками. Значима и сама особенность окружения Алисы в сказке – ожившие карты. Пожеланию королевы в сказке: «Отрубить ему голову!» – соответствует пожелание Азazelло: «Убить упрямую тварь!» (250) И то, и другое невыполнимо. В «Алисе» кот встречается с карточным королем и смотрит на него («Смотреть всякий может», – возразил Кот» (243). В оригинале старинная английская поговорка «A cat may look at a king» – кошке позволено смотреть на короля, «означающая, что есть вещи, которые люди низшего сословия могут делать в присутствии высших. Кэрролл “реализует” и эту поговорку: у него Кот и впрямь смотрит на короля» (303), – так к Булгакову через ряд трансформаций проникает черта его собственной поэтики. В «Мастере и Маргарите» Бегемот усиленно смотрит на своего короля и даже «стал кроить какие-то рожи и подмигивать своему королю» (249). Король у Бегемота шахматный, приключения с шахматами ожидают Алису в следующей сказке. Вместо девочки – участницы игры в романе присут-

испугался¹⁸). Это и фельетон И. Ильфа и Е. Петрова «Любовь должна быть обоюдной» о писателе-«хищнике», улучшающем свой быт: «пружинный замшевый *лев*, который, расталкивая плечами неповоротливых и мечтательных *бегемотов*, шумно продирается к водопою» (3, 287); «он пишет *один раз в жизни*» и «это может быть названо *бредом* сивой кобылы» (288), произведение о «ненатуральных *похождениях*» диаграмно-схематического Отрогина» (290); редактор – З. Тигриевский, покровительственная записка – Ягуар Семеныча. Тогда рассказ Бегемота – своеобразная месть советским литераторам. Можно назвать и «Необыкновенные приключения доктора» самого М.А. Булгакова¹⁹ и др., а также вспомнить сюжеты иконографии: иконы и карты Таро²⁰.

ствует Маргарита-наблюдательница. В речи Бегемота присутствует указание и на другого писателя-математика, Шарля Перро: «Кот в сапогах бывает только в сказках, мессир» (248).

¹⁸ Булгакову наверняка была хорошо знакома статья «Тигр» в словаре Брокгауза, где описывается коварство и сила этого хищника, а также обычай охотиться на него целым племенем.

¹⁹ «Я с детства ненавидел Фенимора Купера, Шерлока Холмса, *тигров* и ружейные выстрелы, Наполеона, войны и всякого рода молодецкие подвиги матроса Кошки». Пустыня и огонь связаны, прежде всего, с трагедией смерти, которая совершенно потрясает рассказчика (Северный Кавказ, Чечня). «И вот мы на плато. Огненные столпы взлетают к небу. Пылают белые домики, заборы, трещат деревья. По кривым улочкам метет пламенная вьюга...» (1, 437) Убийство животных в этой ситуации одновременно разумная радость (насыщение) и ужас, ощущение недолжности происходящего: «За седлами, пачками связанные, в ужасе воют куры и гуси. У нас на стоянке с утра идет лукулловский пир. Пятнадцать кур бухнули в котел. Золотистый жирный бульон – обедение. Кур режет Шугаев, как Ирод младенцев» (1, 437). Абсурдные мелочи только усугубляют ощущение трагедии. «...Цейс галлюцинирует! Холм, а на холме, на самой вершине, – венский стул! Кругом пустыня! Кто на гору затащил стул? Зачем?...» (439). «Довольно глупости, безумия. *В один год* я перевидал столько, что хватило бы Майн Рида на десять томов. Но я не Майн Рид и не Буссенар. Я *сыт по горло* и совершенно *загрызен* вшами. Быть интеллигентом вовсе не значит быть идиотом... <...> Проклятие войнам отныне и вовеки!» (442). Как напоминание об этом когда-то созданном Булгаковым тексте остается число 19 в рассказе Бегемота, но оттенок трагизма исчезает совершенно.

²⁰ При желании всю свиту Воланда можно рассматривать как ожившие кар-

Есть здесь и связь с другими фрагментами романа на уровне рефлексии автора и читателя. Сами эти фрагменты могут рассматриваться как рефлексия персонажей о собственной деятельности (например, принципиальный отказ Иешуа от осла и, тем самым, от мифологической парадигмы) или, противоположный случай – неспособность персонажа к рефлексии (служащие филиала поют «о том, что в *дебрях его* не тронул *прожорливый зверь*» (187), заведующий этим филиалом, в отличие от Бегемота – «вконец разваливший облепченные развлечения» (187)).

Таким образом, история Бегемота все равно оказывается «враньем», хотя имеет множество реальных исторических основ. Вранье здесь оказывается «синонимом» вымыслу.

Когда количество так называемых «источников» для истории о *съеденном* тигре становится чрезмерным, у исследователя возникает сомнение в правомерности собственной деятельности. Процесс вос-

ты, но только не обычные, игральные, а их «предки», «книга философского и психологического содержания», карты Таро, сведения о которых можно было почерпнуть из очень многих источников. Книга, которую цитируем мы, дает реферативный обзор многих из них. «В каждой отдельной масти *король* означает первое начало, или огонь, *королева* (дама)... воду, *рыцарь*... воздух, и *паж*... землю». (115, 227; книга написана в 1914-1930 гг.) Действительно, рыцарь Фатот более всего связан в романе с воздухом: «соткался из воздуха», «прозрачный, сквозь которого видно», «дунул в домовую книгу», контракты, написанные им, бесследно испаряются, его свист – ураган, который можно только увидеть и т.д.; фиолетовый цвет – соединение двух мастей. Демон-паж Бегемот с его обжорством, чернотой, постоянно подчеркиваемой телесностью связан с символической земли. Азazelло, огненно-рыжий, осознает свою причастность огню. Гелла очень условно связана с королевой, т.к. ее стихия – кровь, а не вода (несмотря на водные ассоциации – Геллеспонт); она дама, но служанка. Более на эту роль подходит Маргарита с устроенным ею потоком в квартире Латунского, купанием в реке, явлением в «лунном наводнении». Возможно, она в этом отношении заменяет Геллу в последнем полете. Для Воланда есть священный аркан – «Дьявол». Бегемот в новелле о тигре «переворачивает» картинку на одном из священных арканов – «Безумный»: «...Тащился он по пыльной дороге через пустынную равнину под палящими лучами солнца... плелся он, сам не ведая куда... На голове у него был надет шутовской колпак с погремушками... дикая рысь с горящими глазами прыгала на него из-за камня и впивалась зубами в его ногу» (115, 237).

приятия «новеллы» «читателями высокой квалификации»²¹ пародируется уже через свое осуществление: все порождаемые смыслы принципиально неустойчивы и взаимопереходны²², «ученое» прочтение одновременно и «детское», т.к. все тексты принадлежат популярной культуре и усваиваются с младенчества (хотя в контексте романа, где все семейные связи разорваны – это псевдодетство²³). Пародией «ученое» прочтение²⁴ становится и благодаря аллюзии на знаменитого белого медведя Л. Стерна, который также «пляшет», как и у Булгакова. В романе Стерна пародируется плодотворность техники риторического обучения: «...Если вышколить память ребенка... правильным употреблением и применением *вспомогательных* глаголов, ни одно представление, даже самое бесплодное, не может войти в его мозг без того, чтобы из него нельзя было извлечь целого арсенала понятий и выводов» (344)²⁵ (курсив автора – М. Б.). Из «небылицы» Бегемота можно «извлечь» множество осмысленных сюжетов. Так «кот ученый» «приглашает к своему пиршественному столу литературоведов», вопреки знаменитому афоризму М.М. Бахтина.

Таким образом, текст Булгакова «исторически» прочитывается по принципу 3 «А». Он построен с таким расчетом, чтобы любой фрагмент вызывал бесчисленное количество аналогий с произведе-

²¹ Выражение М.А. Булгакова. Известно, что он стремился к вниманию профессиональных филологов и изучал филологические труды, особенно посвященные так называемым «бродячим» сюжетам.

²² Карнавальная амбивалентность при постмодернистской поливалентности.

²³ В романе есть дети убитые (глобус Воланда), не родившиеся (в заявлении на квартиру), брошенные (мальчик и Маргарита) и отличающиеся недетским безразличием к жизни (девочка, открывшая дверь Ивану).

²⁴ Само исследование по эклектичности сведений начинает напоминать средневековые «истории животного» – бестиарии или тип «научного» комментария, распространенный начиная с поздней античности до XVI-XVII веков.

²⁵ На следующей странице рассказчик замечает, что предшествующие тома – это «дебри» (англ. wilderness имеет и перевод «пустыня»), и «какое счастье, что мы с вами не заблудились и не были растерзаны дикими зверями». Ср. и оценку: «Невероятная у этого механизма, – прибавил отец, – сила разворачивать голову ребенка. – Вполне достаточная, – воскликнул дядя Тоби, – чтобы разнести ее на тысячу кусков» (346).

ниями мировой литературы (это очень искусное оперирование клише восприятия способствует популярности романа), но в то же время ни одно сходство не может быть полным, а их обнаружение не может носить характер исключительно академической серьезности, поскольку текст стремится буквально все (и свое прочтение) подвергнуть пародии, в том числе через технику нонсенса (возможно, и «защищаясь» таким образом от поисков смысла через «вранье»). Проблема источников является, скорее, проблемой «виртуальных» источников, т.е. того, что может оказаться рассматриваемым как источник, не будучи таковым на самом деле. Автор, вероятно, сознательно не запланировал все контексты и подтексты, но ему удалось создать такую «схему», которая вовлекает в игру огромное количество ассоциаций, поддающихся объяснению с выделением стратегий чтения, т.е. создана некая повествовательная смыслопорождающая модель, рассчитанная на рефлексивную деятельность читателя.

В целом, подобная повествовательная модель (только уже в «развернутом» виде) очень характерна для текстов второй половины XX века (особенно постмодернистских), где повествование строится как перебирание персонажем различного рода «историй» в поисках подходящей.

Заключение

Подводя итоги исследования, можно сделать вывод о том, что художественный текст содержит в себе не только метатекстуальный компонент и размышления по поводу творчества, но и включает в имплицитной форме стратегии собственного прочтения. Цель этих стратегий чтения – организовать игру смыслопорождения, актуализируемую читателем, чтобы сделать возможным событие понимания в бесконечном разнообразии гипер- и интертекста, читателя поглощающих. Стратегия чтения отдельного текста обладает неповторимым своеобразием и в то же время соотносится с некой доминирующей категорией поэтики, которая является индикатором и каналом традиции, рождающей и упорядочивающей смыслы. Такими «каналами» могут быть *имя – модель – мотив*. Они же организуют соответствующий им тип внутритекстового порождения текстов: *персона (называние) – пространство (движение) – событие (действие)*, – и собственно стратегии их чтения: *имя – гадание* (определение соотношения имен) – *пути к грани – аналогия, анализ, анамнезис*. При всем своеобразии стратегий чтения, у них один герменевтический инвариант из четырех составляющих: остановка коммуникации (разрыв смысловой ткани) – выбор канала традиции (текстообразование в пределах объемлющего) – основной принцип смыслопорождения – элемент самопародии (занятие позиции вненаходимости стратегией чтения относительно себя самой). Процесс выделения стратегий чтения в любом тексте (по крайней мере, неклассического типа художественности) может быть осуществлен с помощью описания подходов к анализу текста, предложенных в исследовании.

В романе К. Вагинова «Козлиная песнь», где создается особая дискурсивная стратегия разбросанного библиотечного каталога (имен и названий) и карточных манипуляций с ним (игра – пасьянс –

гадание) читатель через контекстуальный анализ этимологий женских (и «заблудившегося пола»), литературных, культурных, символических (названия растений, животных, камней и т.д.), географических имен может узнать скрытые «имена» персонажа-текста, а также множество других скрытых имен, дающих оценку и интерпретацию событиям и отношениям внутри романа, упорядочивающих основные смысловые линии, а также создающих своеобразный культурный «космос» вопреки фабульному разрушению изображенного мира.

Чтение романа К. Вагинова «по именам», т.е. с ориентацией в потоках имен, возникающих на страницах романа в аллюзиях, через мотивную структуру, с попыткой разобраться в их метаморфозах и сочетаниях, приводит к мысли, что имя здесь является способом художественного мышления и организует игру смыслопорождения в дискурсе. А особенности поэтики имени у К. Вагинова позволяют сделать вывод о том, что имя в художественном тексте нуждается в исследовании и со стороны его смыслопорождающей активности, рефлексивности художественного текста и его метаописания. Имя в художественном произведении не только категория поэтики, но и способ рецепции текстов, как изображенной в них, так и осуществляемой в событии эстетической коммуникации. Внимание к имени и чтение по именам позволяют исследовать не только проблемы «чужого слова», цитатности, реминисцентности литературных произведений, но и сделать предметом исследования ассоциативную ауру художественного текста, его виртуальное измерение, сами механизмы и основы «вчитывания» и «вычитывания» из текста. Также как внимание к связи имен и их взаимопереходу, взаимоперерождению позволяет исследовать не только композиционные вставные тексты и вообще интексты разного рода, но и те «тексты в тексте», которые возникают при рецепции художественного произведения, в читательской рефлексии. Множественность и разнообразие имен, именных ассоциаций и аллюзий, не расплывают целостность художественного произведения, но упрочивают ее, как и относительную целостность отдельных текстов в тексте. Это происходит благодаря смысловым связям, которые возникают между разными именами, благодаря наложению и соположению различных контекстов у од-

ного имени (на основе традиции), благодаря способности имени становиться смысловым центром, все связывающим и собирающим воедино, точкой, где пересекаются другие именные линии.

В романе В.В. Набокова-Сирина «Дар» читатель, научаясь читать у главного героя, видит смысловую многомерность любого текстового образования, видит «контрабандой» пробирающихся «с другой стороны» симметричными творческими путями двойников-антагонистов, нежелательных, но неизбежных. Видит «сильных авторов», к которым постоянно выстраиваются оппозиции (Некрасов), видит графоманское сопровождение, которое само строится как оппозиция к избранному герою (Крученых к Пушкину), или даже (структурировав вслед за автором время как пространство с потусторонним) устремляющегося в открытые ловушки текста (спародированных клише) ни о чем не подозревавшего философа (герой-идеолог Сартра). Это лабиринт в магическом кристалле» В.В. Набокова, уготованный читателю, соединившему «профана» (видит сходство) и «художника» (видит различие).

Чтение романа В. Набокова «по модели», т.е. с одновременным выстраиванием из аллюзий некоего «потустороннего» – параллельного и противоположного – читательского, творческого, жизненного «пути» к той же «границе», что у персонажа (это одна из потенциального множества разнообразных моделей, которые могут быть осуществлены в художественных текстах и стратегиях их чтения), приводит к заключению, что моделирование текста – одна из основных и неизбежных стратегий его чтения. И, соответственно, в исследовании нуждаются не только модели, воплощенные в языковой структуре текста, в организации его внутреннего мира и ценностных систем, но и модели, непосредственно организующие игру смыслопорождения в художественном дискурсе, его метаописание и рецепцию. Чтение по модели также выводит интертекстуальный анализ за пределы проблематики «чужого слова» и даже диалогизма литературного произведения. Модель вводит другие художественные миры и художественные системы по принципу дополнительности к воспринимаемому непосредственно, но эти художественные миры рождаются исключительно в ассоциативной сфере данного текста и сами по себе, очень возможно, выглядят совершенно иначе, чем вве-

денные аллюзиями из текста Набокова (текст из жизни и творчества Некрасова, Крученых, Антуана Рокантена). Причем для вводимых аллюзиями текстов даже желательно, чтобы первоначально само сопоставление с ними казалось невозможным, хотя и навязчивым по мере развертывания модели. («Порядочность и надежность» таланта Годунова-Чердынцева заранее отвергает возможность сопоставления с практикой футуризма; его интерес к Чернышевскому делает неожиданным предположение о «родстве» с Некрасовым, весьма умеренно цитируемым; акцент на изображении идеолога-шестидесятника делает странной читательскую мысль о сближении его с идеологом-экзистенциалистом.) Организация чтения моделью трансформирует авторские вставные тексты, расширяя их границы, но и сужая их, благодаря высвечиванию одного пути (из множества). Однако целостность не распадается и в этом случае. Ассоциации, при всем их разнообразии и фрагментарности, выстраиваются вдоль неких линий, всегда имеют некую ось, стержень, вокруг которого и возникают аллюзии. И сколько бы нового материала не вводилось, он должен иметь отношение к этой оси, уловимой линии смыслообразования.

В романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита», обращаясь к прагматике «текстов в тексте», читатель, связанный потребностью определить тип героя и его сюжет на основе известных ему традиционных и понять логику-смысл-новизну представленных ему конкретных текстов (новеллу Бегемота о съеденном тигре, диалог Воланда с буфетчиком, поступки Маргариты, Фагота, Азazelло), подключается к бесконечному вращению круга «аналогия – анализ – анамнезис» и обнаруживает, что текст создается за счет соединения множества его интерпретаций и исторических «вариаций». Так в «оправе чужих слов» для буфетчика соединяются маленький человек со скупым рыцарем, оперный Фауст с умирающим Чеховым, а пиковой даме с собачкой нужна шинель и чаша страданий, в то же время сам буфетчик – никто. «Съеденный тигр» восходит к друзьям святого в притче и героя в приключенческом романе, предкам kota и жертвам обряда «тайгерм» и т.д.

Чтение «по мотивам», осуществляемое по принципу трех «А», т.е. с постоянно повторяющимися припоминанием, сопоставлением,

сомнением, припоминанием..., как и в предыдущих случаях, приводит к выводу, что мотив – не только основная единица повествования и семантики художественного текста, но он играет и организующую роль в его рецепции, формирует стратегию чтения текста. И в этом аспекте мотив тоже нуждается в рассмотрении. Чтение «по мотивам», благодаря своей нескончаемости, уводит внимание от проблемы источников, заимствований и т.п. и делает все привлекаемые интертексты виртуальной частью самого исследуемого текста, его потенциалом развертывания, независимо от того, в какой мере те или иные из них входили в авторский кругозор. Традиция, оторваться от которой невозможно, войдя в замкнутость «ана»-кругов, гарантирует возвращение к целостности текста при всей бесчисленности ассоциаций и в этом случае. Есть некая основа, от которой невозможно оторваться при анализе текста и потерять первоначальный ориентир в бесконечности аналогий. Эта основа – мотив, соединение типа героя и сюжета. Внимание к отдельным мотивам также позволяет расширить представления о текстах в тексте и анализировать некие читательские рефлексивные тексты в рамках основного, рассматривать, например, не просто отдельные сюжетные линии и образы, но «жизнетворческие» тексты персонажей, что более соответствует природе целостности читательского восприятия.

Описанные стратегии чтения позволяют осмыслить и проблемы рецепции этих романов. Стратегия чтения романа К. Вагинова показывает необходимость не только «сворачивать», сводить самый сложный, но очень герметичный текст к нескольким мифам, но и стараться «развернуть» его смысловое богатство и разнообразие. Стратегия чтения романа В. Набокова позволяет свести некоторые противоположные друг другу исследовательские подходы в единое целое на основе модели, которая лежит в основе чтения в набоковском дискурсе. Стратегия чтения романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» помогает понять, что лавинообразный рост работ по сопоставлению романа с различными источниками спровоцирован стратегией чтения, заложенной в самом романе.

В целом же анализ трех этих романов приводит к заключению о необходимости исследований не только в области интертекстуаль-

ных связей этих произведений и их мифологической основы, но и сделать предметом исследования стратегии чтения, воплощенные в их тексте для определения способов понимания столь усложненной и изощренной смысловой структуры. Мы наметили три основных стратегии чтения, которые нам удалось выделить и описать по результатам анализа творчества представленных авторов.

Литература

1. *Аверин Б.* Набоков и набоковиана // Набоков Владимир: Pro et contra. Антология. СПб., 1997. Т. 1.
2. *Агранович С.З., Саморуков И.В.* Гармония – цель – гармония. Художественное сознание в зеркале притчи. М., 1997.
3. *Александров В.* Набоков и «серебряный век» русской культуры // Звезда. 1996. № 11.
4. *Барт Р.* Мифологии. М., 1996.
5. *Барт Р.* Удовольствие от текста // Барт Р. Семиотика. Поэтика: Избранные работы. М., 1989.
6. *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979.
7. *Белозерская-Булгакова Л.Е.* «О мед воспоминаний...» // Воспоминания о Михаиле Булгакове. М., 1988.
8. *Берберова Н.* Набоков и его «Лолита» // Набоков Владимир: Pro et contra. Антология. СПб., 1997. Т. 1.
9. *Берестнев Г.И.* Личное имя как общий фактор самосознания // Актуальные проблемы лингвистической семантики. Калининград, 1998. С. 28-34.
10. *Бологова М.А.* «Но все же я искал названий и пустоту обогащал...» Стратегии чтения романа К. Вагинова «Козлиная песнь» и имя в дискурсе обэриутов // Критика и семиотика. Новосибирск. 2001. Вып. 3/4.
11. *Букс Н.* Двое игроков за одной доской: В. Набоков и Я. Кавабата // Набоков Владимир: Pro et contra. Антология. СПб., 1997. Т. 1.
12. *Букс Н.* Эшафот в хрустальном дворце. М., 1998.
13. *Вайнштейн О.Б.* Язык романтической мысли. О философском стиле Новалиса и Фридриха Шлегеля. М., 1994.
14. *Валери П.* Об искусстве. М., 1993.

15. *Виноградова Н.В.* Имя литературного персонажа: Материалы к библиографии // Литературный текст. Проблемы и методы исследования. Тверь, 1998. Вып. 4.
16. *Гадамер Г.-Г.* Актуальность прекрасного. М., 1991.
17. *Галимова Е.* Формирование жанра филологической прозы в контексте эволюции творческого сознания современной эпохи // Концепты. Архангельск, 1997. Вып. 1. С. 70-98.
18. *Гаспаров Б.М.* Мойдодыр // Новое литературное обозрение. 1992. № 1.
19. *Гаспаров Б.М.* Структура текста и культурный контекст // Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. М., 1994.
20. *Гаспаров М.Л.* Записи и выписки // Новое литературное обозрение. 1996. № 19.
21. *Гаспаров М.Л.* Первочтение и перечтение: к тыняновскому понятию сукцессивности стихотворной речи // Гаспаров М.Л. Избранные труды в 2-х т. М., 1997. Т. 2. С. 459-467.
22. *Геллер Л.* Художник в зоне мрака: "Bend Sinister" В. Набокова // Набоков Владимир: Pro et contra. Антология. СПб., 1997. Т. 1.
23. *Герасимова А.* Труды и дни К. Вагинова // Вопросы литературы. М., 1989. № 12. С. 131-166.
24. *Гинзбург Л.* Николай Олейников // Олейников Н. Пучина страстей. Л., 1991.
25. *Гладыш А.* Структура лабиринта: Отчет о полевых наблюдениях. М., 1994.
26. *Головин Е.* Лексикон // Майринк Г. Ангел западного окна. СПб., 1992.
27. *Грюбель Р.* Автор как противогерой и противобраз: метонимия письма и видение конца искусства у Василия Розанова // Автор и текст. СПб., 1996.
28. *Делез Ж.* Логика смысла. М., 1997.
29. *Долинин А.А.* Цветная спираль Набокова // Набоков В. Рассказы. Приглашение на казнь. Роман. Эссе. Интервью. Рецензии. М., 1989. С. 438-469.
30. *Долинин А.А.* Две заметки о романе «Дар» // Звезда. 1996. № 11.

31. *Доценко С.Н.* Об одном примере анаграмматического построения текста: Вяч. Иванов // *De Visu*. 1993. № 6 (7). С. 44-45.
32. *Дункан А.* Моя жизнь. Мемуары. Танец будущего. М., 1992.
33. *Ермилов В.* А.П. Чехов // Классики русской литературы. М., 1953.
34. *Жаккар Ж.-Ф.* Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб., 1995.
35. *Жолковский А.К.* Блуждающие сны. М., 1992.
36. *Злыднева Н.В.* Мотив лабиринта в авангарде: (Графика Эсхера и проза Набокова) // Миф и культура: Человек – не человек. М., 1994. С. 76-79.
37. *Иванов Вяч.* О «Цыганах» Пушкина // Иванов Вяч. По звездам. СПб., 1909.
38. *Йованович М.* Об источниках «Мастера и Маргариты» // Изв. Рос. АН. Сер. лит. и яз. Т. 51. М., 1994. № 1. С. 60-72.
39. *Керлот Х.Э.* Словарь символов. М., 1994.
40. *Коваленко А.Г.* «Двоемирие» В. Набокова // Вестн. Рос. ун-та дружбы народов. Сер. филология, журналистика. 1994. № 1. С. 93-100.
41. *Кормилов С.И., Соболевская Е.К.* Памяти С.П. Ильева // Серебряный век русской литературы. М., 1996.
42. *Кристева Ю.* Бахтин, слово, диалог, роман // Вестник Моск. гос. ун-та. Сер. 9. Филология. 1995. № 1. (раздел «Слово в текстовом пространстве»)
43. *Крученых А.* Пятьсот новых острот и каламбуров Пушкина. М., 1924.
44. *Крученых А.* Сдвигология русского стиха. М., 1923.
45. *Крученых А.* Язвы Аполлона // Феникс. 1919. № 1.
46. *Крученых А.* Заумники. М., 1923.
47. *Крученых А.* Ожирение роз. Тифлис, 1919.
48. *Левин Ю.И.* Владимир Набоков // Левин Ю. И. Избранные труды. М., 1998. С. 279-391.

49. *Левин Ю.И.* Биспациальность как инвариант поэтического мира Набокова // *Russian Literature (Amsterdam)* № XXVIII (1). 1990. С. 45-124.
50. *Левин Ю.И.* Зеркало как потенциальный семиотический объект // *Левин Ю.И. Избранные труды.* М., 1998. С. 562-564.
51. *Левин Ю.И.* Симметрия и ее нарушение в структуре лирического стихотворения // *Новое литературное обозрение.* 1992. № 1.
52. *Левинтон Г.* The Importance of Being Russian или Les allusions perdues // *Набоков Владимир: Pro et contra.* Антология. СПб., 1997. Т. 1.
53. *Лекманов О.* О чем написан роман «Мастер и Маргарита»? (цитаты с комментарием) // *Новое литературное обозрение.* 1997. № 24.
54. *Лесскис Г.А.* Комментарии // *Булгаков М.А. Собр. соч.* в 5 т. Т. 5. М., 1991.
55. *Линецкий В.* «Анти-Бахтин» – лучшая книга о Владимире Набокове. СПб., 1994.
56. *Линецкий В.* Набоков и Горький // *Набоков Владимир: Pro et contra.* Антология. СПб., 1997. Т. 1.
57. *Лиотар Ж.-Ф.* Заметка о смыслах «пост» // *Иностранная литература.* М., 1994. № 1.
58. *Лихачев Д.С.* Смех в Древней Руси. М., 1984.
59. *Лой А.Н.* Проблема интерсубъективности в современной философской герменевтике // *Герменевтика: история и современность.* М., 1985.
60. *Лосев А.Ф.* Проблемы художественного стиля. Киев, 1994.
61. *Лосев А.Ф.* Философия имени. М., 1990.
62. *Лосев Л.* Реальность зазеркалья: Венеция Иосифа Бродского // *Иностранная литература.* М., 1996. № 5.
63. *Лотман М.Ю.* Некоторые замечания о поэзии и поэтике Ф.К. Годунова-Чердынцева // *Набоков Владимир: Pro et contra.* Антология. СПб., 1997. Т. 1.

64. *Лотман Ю.М.* В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988.
65. *Лотман Ю.М.* Культура и взрыв. М., 1992.
66. *Лотман Ю.М.* Памяти П.Г. Богатырева // Труды по знаковым системам. Тарту, 1975. Вып. VII.
67. *Лотман Ю.М.* Происхождение сюжета в типологическом освещении // Лотман Ю.М. Статьи по типологии культуры. Тарту, 1973. Вып. II. С. 9-41.
68. *Лотман Ю.М., Успенский Б.А.* Миф – имя – культура // Труды по знаковым системам. Тарту, 1973. Вып. II.
69. *Маликова М.* «Первое стихотворение» В. Набокова. Перевод и комментарий // Набоков Владимир: Pro et contra. Антология. СПб., 1997. Т. 1.
70. *Мандельштам О.Э.* (Читая Палласа) // Мандельштам О.Э. Собр. соч. в 2 т. Т. 2. М., 1990.
71. *Мандельштам О.Э.* О природе слова // Мандельштам О.Э. Собр. соч. в 2-х т. Т. 2. М., 1990.
72. *Мароши В.В.* Роза мира в прозе Розанова // Дискурс. Новосибирск, 1997. № 3-4. С. 209-212.
73. Маятник Фуко и маятник Эко... // Иностранная литература. 1989. № 10.
74. *Миц З.Г., Безродный М.В., Данилевский А.А.* «Петербургский текст» и русский символизм // Семиотика города и городской культуры. Петербург. Труды по знаковым системам. Тарту, 1984. Вып. XVIII.
75. Мифы народов мира. Т. 1. М., 1994.
76. *Набоков В.* Предисловие к автобиографии «Другие берега» // Набоков Владимир: Pro et contra. Антология. СПб., 1997. Т. 1.
77. *Набоков В.В.* Лекции по зарубежной литературе. М., 1998.
78. *Набоков Владимир:* Pro et contra. Антология. СПб., 1997. Т. 1.
79. *Набокова В.* Предисловие к сб.: В. Набоков «Стихи» (1979) // Набоков Владимир: Pro et contra. Антология. СПб., 1997. Т. 1.

80. *Николаева Т.М.* Текст как путь и как многомерное пространство // Концепт движения в языке и культуре. М., 1996. С. 336-352.
81. *Никонов В.А.* Имя и общество. М., 1974.
82. *Останин Б.* Равенство, зигзаг, трилистник, или О трех родах поэзии [22 прочтения псевдонима «В. Сирин» в контексте жизни и творчества В. Набокова] // Новое литературное обозрение. 1997. № 23. С. 298-301.
83. *Паперно И.* Семиотика поведения. Николай Чернышевский – человек эпохи реализма. М., 1996.
84. *Парамонов Б.* Египтянин Набоков // Звезда. 1999. № 4. С. 214-218.
85. *Парамонов Б.* Набоков в Америке // Звезда. 1996. № 11.
86. *Пропп В.Я.* Исторические корни волшебной сказки. Л., 1986.
87. *Пятигорский А.М.* Катафалк Ж.-П. Сартра // Пятигорский А.М. Избранные труды. М., 1996. С. 400-401.
88. Рец. на кн.: Крученых А. Кукиш прошлякам. М., Таллинн: «Гилеи», 1992 // Новое литературное обозрение. 1992. № 1.
89. *Ромащенко С.А.* История «Бедной Зины» и ее интерпретация в «Последних песнях» Некрасова // Молодая филология. Новосибирск, 1998. Вып. 2. С. 134-144.
90. *Ронен О.* Пути Шкловского в «Путеводителе по Берлину» // Звезда. 1999. № 4. С. 164-172.
91. *Руднев В.П.* Словарь культуры XX века. М., 1997.
92. *Сараскина Л.* Набоков, который бранится // Набоков Владимир: Pro et contra. Антология. СПб., 1997. Т. 1.
93. *Сартр Ж.-П.* Идиот в семье. Гюстав Флобер от 1821 до 1875 г. СПб., 1998.
94. *Сартр Ж.-П.* Что такое литература? // Зарубежная эстетика и теория литературы. Трактаты, статьи, эссе. М., 1987.
95. *Сахно И.М.* К вопросу о взаимодействии поэзии и живописи в кубофутуризме // Серебряный век русской литературы. М., 1996.

96. *Сендерович С.Я.* Чехов – с глазу на глаз. СПб., 1994.
97. *Силантьев И.В.* Теория мотива в отечественном литературоведении и фольклористике. Очерк историографии. Новосибирск, 1999.
98. *Сконечная О.* Черно-белый калейдоскоп. Андрей Белый в отражениях В.В. Набокова // Набоков Владимир: Pro et contra. Антология. СПб., 1997. Т. 1.
99. *Словарь античности.* М., 1994.
100. *Смирнов И.П.* Философия в «Отчаянии» // Звезда. 1999. № 4.
101. *Смирнов И.П.* Философия после ГУЛАГа // Дискурс. Новосибирск, 1998. № 5-6.
102. *Тарановский К.Ф.* Сладкие и влажные рифмы у Лермонтова // Новое литературное обозрение. 1992. № 1.
103. *Тименчик Р.Д.* Текст в тексте у акмеистов // Текст в тексте. Труды по знаковым системам. Тарту, 1981. Вып. XIV.
104. *Толковый словарь русского языка / Ушакова Д.Н.* М., 1935-1940. Т. 4. Ст. «Чесуча».
105. *Топоров В.Н.* Имя и образ Лизы в русской литературе XVIII века // Топоров В.Н. «Бедная Лиза» Н.М. Карамзина. Опыт прочтения. М., 1995. С. 393-478.
106. *Топоров В.Н.* Несколько слов о бедной Лизе «железного» века... // Топоров В.Н. «Бедная Лиза» Н.М. Карамзина. Опыт прочтения. М., 1995. С. 479-510.
107. *Топоров В.Н.* О «Бедной Лизе» Н.М. Карамзина. Нарративная структура // Русская новелла. СПб., 1993.
108. *Топоров В.Н.* Об этой книге. Вместо предисловия // Айрапетян В. Герменевтические подступы к русскому слову. М., 1992.
109. *Топоров В.Н.* От имени к тексту // Исследования по структуре текста. М., 1987.
110. *Топоров В.Н.* Пространство и текст // Из работ Московского семиотического круга. М., 1997. С. 455-515.
111. *Топоров В.Н.* Текст Города-девы и Города-блудницы // Исследования по структуре текста. М., 1987.

112. *Топоров В.Н.* Текст Города-девы и Города-блудницы в мифологическом аспекте // Структура текста – 81: Тезисы симпозиума. М., 1981.
113. *Тюпа В.И.* Модусы художественности // Дискурс. Новосибирск, 1998. № 5-6.
114. *Тюпа В.И.* Постсимволизм Теоретические очерки русской поэзии XX века. Самара, 1998.
115. *Успенский П.Д.* Новая модель вселенной. М., 1993.
116. *Флоренский П.А.* Имена // Характер и имя. СПб., 1995.
117. *Франк-Каменецкий И.Г.* Женщина-город в библейской эсхатологии // Сергею Федоровичу Ольденбургу к 50-летию научно-общественной деятельности. 1882-1932: Сб. ст. Л., 1934.
118. *Франк-Каменецкий И.Г.* Отголоски представлений о матери-земле в библейской поэзии // Язык и литература. Л., 1932. Т. 8.
119. *Фрейденберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра. Период античной литературы М., 1997.
120. *Фрэнк Д.* Пространственная форма в современной литературе // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX веков. Трактаты, статьи, эссе. М., 1987. С. 194-214.
121. *Хансен-Леве О.* Дискурсивные процессы в романе Достоевского «Подросток» // Автор и текст. СПб., 1996.
122. *Хейзинга Й.* Осень средневековья. М., 1988.
123. *Цейтлин Б.М.* Кос(т)ность языка. Фантазия на тему Г.-Г. Гадамера // Человек. М., 1996. № 1.
124. *Цивьян Т.В.* Путешествие Одиссея – движение по лабиринту // Концепт движения в языке и культуре. М., 1996.
125. *Чичерин А.В.* Тургенев, его стиль // Мастерство русских классиков. М., 1969.
126. *Чудакова М.О.* Жизнеописание Михаила Булгакова. М., 1988.
127. *Чудакова М.О.* Пушкин у Булгакова и «соблазн классики» // Лотмановский сборник. М., 1995. Вып. 1.

128. *Чуковский Н.К.* Литературные воспоминания. М., 1989.
129. *Шатин Ю.В.* Хронотоп и тайминг // Дискурс. 1998. № 7. С. 29-32.
130. *Шиндина О.В.* Театрализация повествования в романе К. Вагинова «Козлиная песнь» // Театр. 1991. № 11. С. 161-171.
131. *Шмид В.* Проза как поэзия. Пушкин, Достоевский, Чехов, авангард. СПб., 1998.
132. *Шубин Б.М.* Дополнение к портретам (Доктор А.П. Чехов). М., 1985.
133. *Шукуров Д.Л.* Герметизм артистического универсума К. Вагинова // Вопросы онтологической поэтики: Потаенная литература. Исследования и материалы. Иваново, 1998. С. 115-122.
134. *Эйхенбаум Б.М.* О литературе. М., 1987.
135. *Эйхенбаум Б.М.* Судьба Блока // Эйхенбаум Б.М. О литературе. М., 1987.
136. *Davydov S.* Teksty-Matreski Vladimira Nabokova. München, 1982.
137. *Gardiner A.H.* The Theory of Proper Names. L., 1910.
138. *Isener H.* Die Gotternamen. Bonn, 1896.
139. *Johnson D.B.* Worlds in Regression. Some Novels of V. Nabokov. Ann Arbor, 1985.
140. *Markov V.* Крученых – Russia's Greatest Non-poet // Крученых А. Избранное. München, 1973.
141. *Sisson J.* Cosmic Synchronization and Other Worlds in the Work of Vladimir Nabokov. Fp., D., Minnesota, 1979.

Издания художественных произведений¹

- Вагинов К.К.* Козлиная песнь. Романы. М., 1991.
Набоков В.В. Собр. соч. в 4-х т. Т. 3. М., 1990.
Булгаков М.А. Собр. соч. в 5 т. Т. 5. М., 1990.
- Ахматова А.А.* Сочинения в 2-х т. Т. 1. М., 1990.
Бальмонт К.Д. Стихотворения. Л., 1969.
Баратынский Е.А. Стихотворения. Л., 1989.
Блок А.А. Собр. соч. в 8 т. М., 1960.
Бодлер Ш. Искусственный рай. СПб., 1994.
Булгаков М.А. Собр. соч. в 5 т. М., 1990.
Бунин И.А. Собрание сочинений в 4 томах. Т. 3. М., 1988.
Буссенар Л. Собрание романов. Сер. 2. Т. 5. М., 1994.
Гете И.-В. Годы странствий Вильгельма Мейстера // Гете И.-В. Собр. соч. в 10 т. М., 1979. Т. 8.
Гете И.-В. Фауст. Перевод Н.А. Холодковского // Гете И.-В. Стихотворения. Страдания юного Вертера. Фауст. М., 1997.
Гоголь Н.В. Собр. соч. в 9 т. Т. 3. М., 1994.
Ильф И., Петров Е. Собр. соч. в 5 т. М., 1961.
Карамзин Н.М. Марфа-Посадница. Повести. Л., 1989.
Кузмин М.А. Стихи и проза. М., 1989.
Куприн А.И. Собрание сочинений в 9 томах. Т. 7. М., 1973.
Кэрролл Л. Алиса в стране Чудес. *Набоков В.* Аня в стране Чудес. М., 1992.
Мандельштам О.Э. Сочинения в 2-х т. Т. 1. М., 1990.
Набоков В.В. Бледное пламя. Свердловск, 1991.
Набоков В.В. Собр. соч. в 4-х т. М., 1990.
Набоков В.В. Стихотворения и поэмы. М., 1991.
Надсон С.Я. «Дитя столицы, с юных дней...» // Петербург в русской поэзии XVIII – н. XX вв. Л., 1988.
Народные русские сказки А.Н. Афанасьева в 3 т. М., 1984.
Неизвестный Булгаков. М., 1993.

¹ В тексте работы указываются только страницы, в собраниях сочинений – и номер тома.

- Некрасов Н.А.* Полн. собр. соч. в 15 т. Л., 1981.
- Некрасов Н.А.* Последние песни. М., 1974.
- Нодье Ш.* Жан Сбогар // Французская романтическая повесть. М., 1982.
- Памятники литературы Древней Руси. XIV–XVI вв. М., 1981.
- Петроний.* Сатирикон // Античный роман (БВЛ, т. 7). М., 1969.
- Поэзия Франции. Век XIX. М., 1995.
- Поэты группы ОБЭРИУ. СПб., 1994.
- Пушкин А.С.* Полн. собр. соч. в 10 т. Л., 1977.
- Ронсар П.* Избранная поэзия. М., 1985.
- Русские песни и романсы. М., 1987.
- Сартр Ж.-П.* Тошнота. СПб., 1997.
- Синайский патерик // Памятники литературы Древней Руси. XII век. М., 1980.
- Сологуб Ф.К.* Мелкий бес. М., 1991.
- Стерн Л.* Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена. М., 1968.
- Хлебников В.* Творения. М., 1986.
- Ходасевич В.Ф.* Стихотворения. Л., 1989.
- Чехов А.П.* Полн. собр. соч. в 30 т. М., 1977.

Предметно-именной указатель¹

- Авереску *В*, 67
Аверин *Б.*, 168
Аверинцев *С.С.*, 5
Автор, 5, 8, 14, 20, 22, 24, 25, 27, 29, 31-31, 35, 36, 38-42, 44, 100, 108, 110, 125, 141, 143-145, 147, 159, 164, 165, 169
Агатон, 63
Агафонов *В*, 57, 63
Аглая Николаевна *В*, 58
Агранович *С.З.*, 28, 168
Адам, 22, 45, 77, 90, 152
Адельфина Буздяк *Б*, 49
Азазелло *Б*, 43, 48, 49, 52, 129, 130, 135, 139, 140-142, 151, 157, 159, 165
Азазель, 141
Аким Акимович *В*, 62
Александров *В.*, 39, 168
Алиса в Стране Чудес *Кэрролл*, 140, 157, 177
Аллюзия, 11, 13, 19-21, 25, 28, 31, 33, 38, 42, 44, 49, 50, 52, 55, 60, 65, 68, 70-73, 75, 83, 101-103, 127, 132, 157, 160, 163-165
Альдонса-Дульцинея, 71
Анализ, 14, 46, 53, 97, 150
Аналогия, 46, 53, 54, 126
Анамнезис, 46
Анатоль *Толстой*, 74, 75
Ангажированность литературы, 116
Андрей Первозванный, 61
Андриевский *В*, 63
Анна Ричардовна *Б*, 47
Анна-пророчица, 61
Анни *Сартр*, 118, 119, 123, 124
Аннушка (Чума) *Б*, 136, 141, 142
Антокольский *М.М.*, 108
Антонович *Н*, 113
Антуан Рокантен, 29, 165
Аня в Стране Чудес *Кэрролл – Набоков*, 157, 177
Апель *К.О.*, 9
Апокалипсис, 102, 134
Аполлон, 8, 49, 87
Аполлоний Тианский, 18, 59
Апухтин *А.Н.*, 73, 96
Ардалион *Н*, 38, 58
Ариадна, 25
Арион, 146
Аристарх Платонович *Б*, 129
Арлекин, 75
Арчибальд Арчибальдович *Б*, 49
Ассоциация, 8, 11, 18, 21, 32, 55, 56, 58, 64, 65, 67, 68, 74, 82, 89, 98, 102, 104, 106, 107, 131-134, 144, 159, 161, 163-166

¹ Включает указатель понятий, мотивов, имен литературных и мифологических персонажей. *Б* – Булгаков, *В* – Вагинов, *Н* – Набоков.

- Асфоделиев В, 18, 51, 62, 86
 Афанасьев А.Н., 177
 Афраний Б, 48
 Ахматова А.А., 61, 80, 177
 Баба-яга, 141
 Базаров Евгений *Тургенев*, 70
 Бальзак О. де, 10, 114
 Бальмонт К.Д., 78, 108, 177
 Барабтарло Г., 39
 Баратынский Е.А., 80, 132, 177
 Барт Р., 10, 12, 170
 Бахтин М.М., 5, 24, 52, 126,
 160, 168, 170
 Башмачкин Акакий Акакиевич
Гоголь, 127, 129, 130
 Беатриче *Данте*, 59
 Бегемот, 10, 43, 44, 45, 47, 49,
 52, 135, 140-142, 144, 145,
 147, 148-160, 165
 Бедная Лиза, 77, 174
 Бедные люди, 144
 Бездомный Иван Б, 48, 139,
 142, 145, 148, 160
 Безродный М.В., 172
 Безумие, 109, 159
 Белинский В.Г. Н, 33, 117, 120
 Белозерская-Булгакова Л.Е.,
 168
 Белый А., 7, 40, 174
 Бенгальский Жорж Б, 145, 149
 Бендер Остап *Ильф и Петров*,
 131
 Берберова Н., 168
 Берджес Э., 11
 Берестнев Г.И., 168
 Берлин, 8, 35, 98, 173
 Берлиоз Б, 48, 142, 147
 Биспациальность, 40, 173
 Блевинь Оливье *Сартр*, 116
 Блок А.А., 23, 25, 60, 67, 82, 85,
 92, 108, 176, 177
 Богородица *См. также*
 Мадонна, 62, 63, 66, 70
 Бодлер Ш., 51, 66, 79, 131, 177
 Боккаччо Дж., 68
 Бологова М.А., 168
 Борхес Х.-Л., 10, 146
 Босой Никанор Иванович Б, 47,
 142
 Боткин Н, 33
 Букс Н., 8, 32, 40, 170
 Булгаков М.А., 7, 13, 42-46, 49,
 51-53, 126, 133, 134, 150,
 151, 153, 157, 158, 160, 165,
 166, 168, 171, 175, 177
 Булгаков С., 21
 Булгакова Е.С., 10
 Бунин И.А., 78, 82, 133, 177
 Бурлюк Д., 107
 Бурмин *Пушкин*, 61
 Буссенар Л., 153, 158, 177
 Буфетчик Соков Андрей Фокич
 Б, 44, 48, 127, 129, 130, 133,
 134
 Буш Н, 30, 37, 40, 112
 Вавилонская башня, 55
 Вагинов К.К., 7, 13, 17, 18, 19,
 21-24, 41, 44, 50, 52, 55, 61-
 63, 77, 87, 162, 163, 166, 168,
 169, 176, 177
 Вайнштейн О.Б., 11, 168
 Вакх, 156
 Валери П., 24, 168
 Варенуха Б, 44, 47, 140, 145,
 149
 Варенька Б, 49
 Васильев Н, 96
 Введенский А., 76

Вейнберг П., 73
 Вельтман А.Ф., 42
 Венера, 55, 67, 110
 Вергилий, 50, 56, 71
 Верн Ж., 154, 155
 Вершина *Сологуб*, 83
 Вечная Женственность, 51, 65
 Вещий Олег, 108
 Вийон Ф., 105
 Викторова Ф.А., 89
 Виланд К., 63
 Виноградова Н.В., 169
 Возрождение, 60
 Воланд *Б*, 42, 44, 48, 50, 52,
 126, 128, 129-136, 138, 145,
 148, 158, 160, 165
 Волошин М.А., 135
 Воронцов *Н*, 31
 Гадамер Г.-Г., 5, 9, 169, 175
 Гаев *Чехов*, 86
 Галимова Е., 169
 Гамлет, 157
 Ганин и Людмила *Н*, 101
 Гарун-аль-Рашид, 143
 Гаспаров Б.М., 6, 107, 169
 Гаспаров М.Л., 10, 169
 Гелиос, 79
 Гелла *Б*, 127, 130, 135, 141, 142,
 145, 159
 Геллер Л., 169
 Генрих фон Офтердинген
Новалис, 71
 Геракл, 79, 156
 Герасим, 150, 152
 Герасимова А., 169
 Герман *Н*, 38, 100, 103
 Германн *Пушкин*, 131
 Герменевтика,
 герменевтический, 5, 9, 11,
 12, 13, 53, 54, 162, 171, 174
 Гермес, 106
 Герой-идеолог, 29, 33, 36, 120,
 123, 164
 Гессе Г., 17
 Гете И.-В., 45, 78, 79, 81, 139,
 177
 Гефест, 62
 Гиацинт, 87
 Гинзбург Л., 8, 17, 169
 Гипертекст, 28, 162
 Гладыш А., 169
 Глинка А., 70
 Глухарев *Б*, 49
 Гоголь Н.В., 72, 127, 129, 139,
 172, 177
 Годунов-Чердынцев Ф.К. *Н*, 27,
 29-31, 33-37, 40, 41, 89-100,
 104-108, 110, 114, 115, 119,
 125, 165
 Головин Е., 169
 Голубец (отец) *В*, 62
 Голубец Наташа *В*, 18, 20, 50,
 58, 62, 64, 71-73, 76
 Гомер, 22, 28
 Гомперц Т., 62
 Гомперцкий *В*, 62
 Гонгора-и-Арготе Л. де, 20
 Гораций, 79, 119
 Горелов *Сологуб*, 76
 Горький М., 41, 171
 Гофман Э.Т.А., 74
 Грейсон Дж., 8
 Гретхен *Гете*, 139
 Грибоедов *Б*, 45, 49, 147, 148
 Григорий *В*, *Достоевский*, 60
 Григорович *Н*, 33

Григорьев Ап., 62
 Грушина *Сологуб*, 83
 Грюбель Р., 169
 Гудаевская *Сологуб*, 83
 Далмат, 61
 Далматова Марья Петровна В,
 18, 20, 50, 56, 57, 59-61, 63-
 68, 70, 71
 Дама с камелиями, 85
 Даная, 137
 Даниил (пророк), 152, 170
 Данилевский А.А., 172
 Данте А., 20, 59, 69, 71
 Двоемирие, 170
 Двойник, 164
 Делез Ж., 169
 Делиль Ж., 71
 Денисов *Толстой*, 75
 Дефо Д., 154
 Джульетта, 21
 Диана, 60
 Диккенс Ч., 33, 105, 121
 Дионис, 18
 Добролюбов Н. Н, 121
 Долинин А.А., 98, 169
 Доминанта смыслообразования,
 13, 14, 16, 28, 41
 Дон Гуан *Пушкин*, 67
 Дон Жуан, 85
 Дон Карлос *Пушкин*, 67
 Дон-Кихот, 71, 144
 Доре Г., 71
 Достоевский Ф.М., 17, 18, 32,
 41, 59, 105, 144, 168, 175,
 176
 Доценко С.Н., 170
 Дракула, 68
 Древней Руси литература, 147,
 171, 178
 Другой, 38, 52, 55, 105, 146
 Дружинин Н, 33
 Дункан А., 80, 170
 Дядя Олег Н, 96
 Дядя Тоби *Стерн*, 160
 Ева, 45, 66, 135
 Евангелия, 150, 152
 Евгений Онегин, 6, 17, 63
 Еврипид, 63
 Еда, 49
 Екатерина Ивановна В, 60
 Елена, 62
 Ермилов В., 170
 Жаккар Ж.-Ф., 99, 170
 Жан Сбогар *Нодье*, 150, 178
 Жанр, жанровые традиции, 5, 8,
 13, 20, 28, 74, 100, 139, 143,
 148, 149, 153, 155, 169, 175
 Жених-призрак, 77
 Женское, 18, 66
 Жильберта *Пруст*, 23
 Жолковский А.К., 170
 Жуковский В.А., 23
 Жуколов Б, 49
 Зайцев Б.К., 133
 Захер-Мазох Л. фон, 123
 Заэвфратский В, 62, 71
 Зеркало, 24, 27, 28, 29, 39, 41,
 51, 101, 118, 119, 133, 170,
 173
 Злыднева Н.В., 170
 Змееборство, 75
 Золушка, 68
 Иванов Вяч.И., 18, 23, 55, 170
 Ивейн, или Рыцарь Льва, 154
 Иволгина В, 58
 Игра, 7, 8, 9, 11, 12, 19, 21, 26,
 28, 40, 41, 48, 49, 53, 55, 58,

- 62, 64, 88, 100, 134, 137, 152,
154, 158, 162, 164-166
- Ида *Бунин*, 78
- Иероним, 150
- Иешуа *Б*, 48, 159
- Иисус Христос, 61, 65, 121, 149,
151
- Ильев С.П., 170
- Ильф И., 130, 158, 177
- Имя, 13, 15, 17, 22, 28, 31, 44,
53, 55-58, 61-63, 66, 71, 79,
84, 85, 88, 163, 169, 173-175
- Иов, 149, 156
- Ирод, 158
- Исида, 59
- Историческая поэтика, 5, 44
- Йованович М., 170
- К.Р., 84
- Кавалеров *Олеша*, 70
- Камюэнс Л. де, 20
- Камю А., 117
- Кандалупский Боба *Б*, 45
- Кандалыкин *В*, 18, 21, 55, 58,
62, 72, 76, 77
- Кандид *Вольтер*, 71
- Карамазовы *Достоевский*, 59,
60
- Карамзин Н.М., 77, 78, 174, 177
- Кармен, 22
- Кафка Ф., 145
- Керлот Х. Э., 170
- Кирсанов Аркадий *Тургенев*, 70
- Классика, классический, 170
- Ковалев Михаил *В*, 18, 20, 62,
63, 71-73, 75
- Коваленко А.Г., 170
- Козьма Скоробогатый, 143
- Кокоша Шляпкин *В*, 62, 63
- Коломбина, 75
- Константин, вел. кн., 131
- Концепт, 169, 173, 175
- Кончеев *Н*, 96, 104
- Корейко *Ильф и Петров*, 130
- Кормилов С.И., 170
- Коровьев, см. также Фагот *Б*,
44, 47, 135, 140, 142-144, 148
- Космос, 12, 146, 152, 154-155,
163
- Костомаров *Н*, 117
- Кот в сапогах, 143, 158
- Котиков Миша *В*, 62, 63, 69
- Крамской Н., 60
- Краулей Э., 70
- Крез, 79
- Кристева Ю., 24, 170
- Кро Ш., 66
- Кроль *Н*, 117
- Круг, 37, 53
- Крученных А., 29, 31, 36, 41, 97,
98-108, 164, 165, 170, 173,
176
- Крыжановская В.И., 24, 70
- Кузмин М.А., 51, 84, 135, 177
- Кузьмин (профессор) *Б*, 128,
134, 136
- Кукшина *Тургенев*, 70
- Кульбин Н., 105
- Купер Д.Ф., 158
- Куприн А.И., 78, 177
- Курочкин *Н*, 117
- Кушнер А.С., 8
- Кэрролл Л., 24, 140, 157, 177
- Лабиринт, 41, 103
- Лаврович *Б*, 49
- Лакло Ш. де, 105
- Ланселот и Джиневра, 68
- Лапшенникова *Б*, 49
- Ларионов М., 105

Латунский *Б.*, 138, 159
 Лаура *Петрарка*, 67
 Лафайет М.Ж. де, 105
 Лафайет М.М. де, 105
 Лебядкин *Достоевский*, 105
 Левий Матвей *Б.*, 126
 Левик В., 102
 Левин Ю.И., 23, 170, 171
 Левинтон Г., 35, 171
 Лейбниц Г., 40
 Лекманов О., 171
 Леконт де Лиль Ш., 71
 Лента Мебиуса, 10
 Леонтьев К., 51, 65
 Лермонтов М.Ю., 33, 103, 104, 172, 174
 Лессинг Г., 117
 Лесскис Г.А., 171
 Лившиц Б., 98
 Лида *В.*, 18, 51, 59, 77-80, 82, 85
 Лиза *Пушкин*, 131
 Линецкий В., 8, 40, 171
 Лиотар Ж.-Ф., 45, 171
 Липовецкий М., 8
 Литературное произведение, 5
 Лихачев Д.С., 171
 Лиходеев Степа *Б.*, 47, 145, 149
 Лой А.Н., 171
 Ломоносов М.В., 149
 Лосев А.Ф., 21, 171
 Лосев Л., 171
 Лотман М.Ю., 171
 Лотман Ю.М., 6, 15, 17, 172
 Лужин *Достоевский*, 60, 100
 Лужин *Н.*, 100
 Луиза *Н.*, 30
 Любовь Марковна *Н.*, 101
 Любославский Алексей
 Карамзин, 77
 Людмила *Сологуб*, 60
 Ляцкий *Н.*, 34
 Магический кристалл, 28, 40, 97
 Мадонна *См. также*
 Богородица, 60, 70
 Майгель, барон *Б.*, 129, 130
 Майн Рид, 158
 Майринк Г., 169
 Малевич К., 105
 Маленький человек, 127, 165
 Маликова М., 172
 Малларме С., 24
 Мандельштам О.Э., 8, 22, 81, 85, 172, 177
 Манечка *Б.*, 49
 Манон Леско, 85
 Мара, 66
 Маргарита *Б.*, 7, 8, 10, 42- 44, 48, 52, 136-138, 140, 141, 143, 151, 159, 160, 171
 Мариула, 23
 Мария Магдалина, 67, 115
 Маркс К., 34, 113
 Мармеладова Соня
 Достоевский, 59
 Мароши В.В., 172
 Марс и Сильвия, 75
 Марья Гавриловна *Пушкин*, 61
 Марья Моревна, 138
 Матрос Кошка *Б.*, 158
 Маугли, 157
 Машенька *Н.*, 26
 Маяковский В.В., 22, 107
 Медуза Горгона, 49, 123
 Мейстер Вильгельм *Гете*, 45, 63, 81, 177
 Мери *Пушкин*, 50

- Мерц Зина *Н*, 27, 29, 31, 33, 36, 89, 90-96, 99, 108
 Метапозтика,
 Метапозтический, 9, 43, 62
 Метафора, 9, 10, 24, 26, 27, 41, 57, 79, 89, 106
 Мефистофель *Гете*, 58
 Мещерская Оля *Бунин*, 82
 Минц З.Г., 172
 Миньона *Гете*, 79, 81
 Миф, мифотворчество,
 мифологический, 5, 7, 12, 14, 17, 18, 21, 43, 44, 49, 51, 55, 56, 58, 62, 64, 65, 66, 78, 79, 87, 136, 137, 140, 141, 147, 148, 156, 157, 159, 166, 167, 168, 170, 172, 175, 179
 Мишле Ф., 124
 Могарыч *Б*, 48
 Модель, 13, 14-16, 24-30, 32-36, 38-42, 51, 89, 96, 103, 125, 161, 162, 164-166, 175
 Мойдодыр, 169
 Монтень М., 119
 Мопассан Г. де, 33
 Мортус *Н*, 96
 Моруа А., 78
 Москва,, 132
 Москва, Московский текст, 8, 24, 47, 126, 140, 142, 143, 149, 153
 Московский семиотический круг, 24, 174
 Московско-Гартусская семиотическая школа, 23
 Мотив, 9, 13-17, 26, 28, 31, 40, 43-46, 48, 50, 51, 64, 66, 68, 69, 71, 77, 78, 87, 94, 96, 101-103, 116, 120, 124, 126, 131, 132, 142, 144, 145, 146, 147, 150-155, 162, 163, 165, 166, 169, 170, 174, 179
 Мотивная структура, 44, 163
 Моцарт, 56
 Мужское, 62
 Музы, 80, 89, 96, 144
 Муссолини *В*, 67
 Мышкин *Достоевский*, 59, 60
 Набоков В.В., 8, 10, 13, 24, 28, 29, 31, 32, 38, 39, 41, 44, 51, 52, 53, 78, 101, 102, 105, 106, 108, 109, 115, 164, 166, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 177
 Набокова В., 39, 172
 Надежда Егоровна *Н*, 116, 124
 Надсон С.Я., 33, 83, 177
 Наполеон, 158
 Нарцисс *См. также* Эхо, 78
 Настасья Филипповна *Достоевский*, 61
 Наталья – боярская дочь *Карамзин*, 77
 Натанаэль *Гофман*, 74
 Наташа *Чехов*, 72
 Неизвестный поэт *В*, 18, 51, 57, 59, 68, 77, 79, 80, 82-86
 Некрасов Н.А., 27, 29, 31, 35, 36, 41, 89, 90, 91, 93-96, 164, 165, 173, 178
 Немирович-Данченко В.И., 129
 Низа *Б*, 48
 Николаева Т.М., 173
 Николай Иванович *Б*, 45, 148
 Никонов В.А., 173
 Новалис, 17, 71, 168
 Новелла, 145, 152
 Нодье Ш., 150, 178

Ньютон И., 113, 135
 Обломов *Гончаров*, 70
 Образ, 68, 75, 84, 91, 92, 143, 147
 ОБЭРИУ, обэриуты, 23, 178
 Овидий, 51, 65, 84, 86, 87
 Одетта *Пруст*, 23
 Одиллия *Лебединое озеро*, 75
 Одиссей, 28, 42, 56, 175
 Одоевский В.Ф., 42
 Олейников Н., 169
 Олеша Ю.К., 70
 Олимпия *Гофман*, 74
 Омфала, 79
 Онегинская строфа, 35
 Орловиус Н, 100
 Орфей *См. также* Эвридика, 18, 82, 83, 84, 86, 87
 Осирис, 59
 Останин Б., 173
 Остранение, 54
 Отрогин *Ильф и Петров*, 158
 Павианов Б, 49
 Паком *Сартр*, 119
 Панаев Б, 144
 Пантагрюэль, 63
 Паоло и Франческа *Данте*, 59
 Паперно И., 173
 Парамонов Б., 173
 Парни Э., 20
 Паскаль Б., 30, 40
 Пастернак Б.Л., 22
 Пегас, 106
 Передонов *Сологуб*, 58, 83
 Перовская С. Н, 117
 Перро Ш., 80, 158
 Персонаж-текст, 16
 Петербург, Петербургский текст, 7, 8, 18, 23, 43, 45, 57, 62, 67, 70, 71, 78, 85, 102, 114, 120, 124, 172, 177
 Петр (Апостол), 45, 60
 Петр I, 62, 71
 Петраковы Б, 45
 Петрарка Ф., 67
 Петров Е., 130, 158, 177
 Петрович,, 60, 128
 Петроний, 132, 178
 Печорин *Лермонтов*, 103, 120
 Пигмалион и Галатея, 66
 Пиковая дама, 129
 Пир, 132, 133
 Писарев Н, 31, 33, 117, 118
 Пискарев *Гоголь*, 73
 Платон, 63, 65
 Плотин, 65
 Пнин Н, 40
 По Э., 45
 Подтягин Н, 102
 Помяловский Н, 117
 Понимание, 5, 7, 9, 12, 22, 30, 42, 43, 45, 46, 84, 110, 149, 162, 167
 Понтий Пилат Б, 48, 137
 Поплавский Максимилиан Б, 130, 135, 141, 142
 Постмодернизм, 9
 Постструктурализм, 32
 Потусторонность, 39
 Поэт и толпа, 87
 Поэтика, 62, 168, 175
 Поэтическая реальность, 6
 Приап, 74
 Прием, 111
 Притчa, 152
 Пропп В.Я., 173
 Пространственная форма, 24, 39, 175

- Прохор Петрович *Б*, 149
 Пруст М., 10, 22, 25, 75, 89
 Психея, 81, 139
 Пушкин А.С., 9, 20, 22, 23, 25, 29, 31, 33, 35, 36, 38, 50, 67, 68, 79, 86, 95-99, 106-108, 110, 130, 132, 164, 170, 172, 175, 176, 178
 Пшеницына Агафья *Гончаров*, 70
 Пьер *Толстой*, 71, 75
 Пьеро, 75
 Пятигорский А.М., 173
 Пятница *Дефо*, 155
 Раевский А., 131
 Рай, изгнание, 59
 Раскольников *Достоевский*, 59
 Рембо А., 104
 Рефлексия, 7, 9, 10, 11, 13, 15, 18, 20, 21-23, 28, 30, 34, 35, 38, 41, 46, 48, 53, 56, 57, 69, 73, 76, 78, 86, 88, 125, 155, 157, 159, 161, 163, 166
 Рикер П., 5
 Рим, 73, 79, 106
 Римский *Б*, 45, 47
 Робинзон Крузо *Дефо*, 154, 155
 Рогожин *Достоевский*, 61
 Розанов В.В., 21
 Розанова О., 105
 Рокантен Антуан *Сартр*, 29, 33, 104, 111-120, 122-125
 Рольбон де, маркиз *Сартр*, 118
 Роман, 8
 Роман географических приключений, 154
 Роман Сладкопевец, 62, 70
 Романов *Н*, 37
 Романс, романсная поэтика, 21, 73
 Ромашенко С.А., 89, 173
 Ромул и Рем, 75
 Ронен О., 40, 173
 Ронсар П., 102, 103, 105, 178
 Ростова Наташа *Толстой*, 71, 75
 Ростопчина Е., 70
 Ротиков Костя *В*, 18, 19, 58, 62, 63, 84, 85
 Руднев В.П., 26, 173
 Руслан и Людмила *Пушкин*, 68
 Руссо Ж.-Ж., 71, 119
 Русська, 62
 Рыцарь, рыцарство, 130, 156
 Сальери, 56
 Саморуков И. В., 168
 Самоучка *Сартр*, 33, 104, 111, 113, 119, 121
 Сандрильона, 79
 Сараскина Л., 173
 Сартр Ж.-П., 29, 32, 36, 37, 41, 104, 111, 116, 117, 120, 125, 164, 173, 178
 Сахно И.М., 173
 Сван *Пруст*, 22, 33, 89
 Светлана *Жуковский*, 23
 Свечин *В*, 18, 58, 62, 63, 74, 75
 Сдвиг, 106, 108
 Северянин И., 35
 Седли Джоз *Теккерей*, 157
 Семиотика, семиотический, 6, 12, 14, 16, 168, 172, 173
 Семплеяров *Б*, 143
 Сендерович С.Я., 174
 Сенкевич Г., 153
 Сентябрь Петр Петрович *В*, 60, 62, 83

- Сергий Радонежский, 150, 152
 Серебряный век, 170, 173
 Сережа *В*, 80
 Силантьев И.В., 174
 Сильвио *Пушкин*, 17
 Симплегады, 42
 Сирена, 69
 Сирий Райская Птица, 85
 Ситников *Тургенев*, 70
 Скабичевский *Б*, 144
 Сказка, волшебная сказка, 43,
 44, 57, 61, 68, 74, 75, 80, 112,
 136-139, 143, 147, 148, 155,
 175
 Скопечная *О.*, 40, 174
 Скупой богач, 114, 130, 165
 Сладкопевцева Евдокия
 Ивановна *В*, 18, 20, 50, 69,
 70
 Смирнов И.П., 40, 174
 Соболевская Е.К., 170
 Сократ, 108
 Соловьев В., 51, 65
 Сологуб Ф.К., 58, 60, 76, 139,
 178
 Сонет, 37, 103
 Софья *Грибоедов*, 61
 Ставрогин *Достоевский*, 59
 Ставрогина Елена *В*, 60
 Стендаль, 25, 114
 Стерн Л., 9, 49, 52, 160, 178
 Страннолюбский *Н*, 37
 Стратегии чтения, 6, 7, 11, 13,
 14, 20, 21, 23, 24, 27, 32, 33,
 38, 40, 41, 46, 48, 52, 54, 62,
 87, 110, 125, 145, 161, 162,
 166, 167
 Субъект, 8, 9, 10, 35, 42, 131,
 133, 134, 147
 Судьба, 103
 Сюжет, 13, 17, 26, 27, 29, 32, 33,
 40, 42-46, 48, 49, 51-54, 56,
 75, 77, 85, 89, 111, 117, 127,
 133, 136, 138, 141, 144, 145,
 158, 160, 165, 166, 172, 175
 Тамара, 62
 Тарановский К.Ф., 104, 174
 Тарас Бульба *Гоголь*, 63
 Тарзан, 24, 76
 Таро, 158, 159
 Татаринов *Н*, 122
 Татьяна *Пушкин*, 17, 108
 Текла, Фекла, 85
 Текст в тексте, вставной текст,
 интекст, 11, 12, 13, 14, 16,
 23, 43, 163, 165, 166
 Текст о тексте, 11
 Текст-пространство, 16, 24
 Текст-событие, 16
 Телегон, 57
 Тема, 8, 37, 40, 51, 93, 117, 129,
 132, 151
 Тептелкин *В*, 18, 19, 20, 22, 50,
 55-71, 76
 Тетя Ксения *Н*, 96
 Тигриевский *Ильф и Петров*,
 158
 Тименчик Р.Д., 174
 Тимофей Квасцов *Б*, 143
 Тип героя, 42, 44, 46, 48, 54,
 145, 165
 Толмачев *Н*, 31
 Толстой Л.Н., 75
 Томский *Пушкин*, 131
 Топоров В.Н., 77, 174
 Травиата, 85
 Тримальхион *Петроний*, 132
 Тристрам Шенди *Стерн*, 178

- Троицын В., 63, 80, 85
Труа К. де, 154
Тургенев И.С., 70, 96, 175
Тургенев Н., 33
Тюпа В.И., 175
Уайльд О., 89
Уитмен У., 22
Успенский Б.А., 172
Успенский П.Д., 175
Фабрицио дель Донго
 Стендаль, 115
Фагот *см. также* Коровьев Б.,
 43-45, 52, 48, 135, 141, 143-
 145, 159, 165
Фаина Блок, 92
Фауст *Гете*, 48, 58, 133, 165,
 177
Федот-стрелец, 138
Феникс, 56, 63, 85
Фет А.А., 68, 84, 96, 117
Филология, 5
Филострат, 59
Флобер Г., 117, 173
Флоренский П.А., 21, 84
Фонадь И., 104
Франк-Каменецкий И.Г., 175
Франциск Ассизский, 152, 154
Фрейд З., 32, 56, 108, 134
Фрейденберг О.М., 22, 175
Фрида Б., 139
Фрике *Буссенар*, 153
Фрэнк Д., 24, 175
Фурье Ф., 112
Хамекке Н., 92
Хансен-Леве О., 175
Харазов Г., 108
Хармс Д., 170
Хатасу *Крыжановская*, 70
Хейзинга Й., 175
Хлебников В., 31, 103, 104, 107,
 178
Ходасевич В.Ф., 65, 80, 81, 178
Холодковский Н.А., 177
Цветы, 50, 78, 87, 172
Цейтлин Б.М., 175
Церера, 62
Цивьян Т.В., 26, 175
Цирцея, 56, 69
Цицерон, 69
Чацкий *Грибоедов*, 61
Чаша жизни, чаша страданий,
 133
Черновик, 107
Чернышевская О.С. Н., 117, 123,
 124
Чернышевский Н.Г. Н., 25, 27,
 29, 32- 34, 36, 40, 102, 104,
 105, 107, 111-124, 165
Чехов А.П., 45, 72, 86, 129, 132,
 133, 156, 165, 170, 174, 176,
 178
Чеширский (Масленичный) Кот
 Кэрролл, 157
Чибирячкин В., 62, 70
Читатель, 13, 20, 36, 38, 39, 41,
 134, 150
Читательские стратегии, *см.*
 также Стратегии чтения, 6,
 24
Чичерин А.В., 177
Чичиков *Гоголь*, 130
Чудакова М.О., 47, 177-178
Чуковский К.И., 63, 108
Чуковский Н.К., 178
Шатин Ю.В., 24, 178
Шекспир В., 85
Шенье А., 20
Шерлок Холмс, 159

Шиндина О.В., 178
Ширин *H*, 121
Шкловский В., 52, 175
Шмелев И.С., 134
Шмид В., 178
Шубин Б.М., 178
Шугаев *B*, 159
Шукуров Д.Л., 18, 178
Шут, 45, 148-149, 151, 160
Щеголевы *H*, 92
Эвридика, 83, 84
Эйхенбаум Б.М., 178
Эко У., 12, 174
Элиза *Пушкин*, 50

Эмар Г., 153
Ягуар Семеныч *Ильф и Петров*,
158
Яновская Л.М., 10
audition coloree, 104
Couleur locale, 15
Davydov S., 176
Gardiner A.H., 176
Isener H., 176
Johnson D.B., 176
Künstlerroman, 8
Markov V., 176
Mise-enabime, 9
Sisson J., 176

Научное издание

Бологова Марина Александровна

ТЕКСТ И СМЫСЛ
СТРАТЕГИИ ЧТЕНИЯ

К.К. Вагинов «Козлиная песнь»
В.В. Набоков «Дар»
М.А. Булгаков «Мастер и Маргарита»

Подписано к печати 2.09.2004
Офсетная печать
Заказ № 389

Формат 60 x 84 / 16
Уч.-изд. л. 12
Тираж 280 экз.

Лицензия ЛП № 021285 от 6 мая 1998 г.
Редакционно-издательский центр НГУ
630090, Новосибирск-90, ул. Пирогова, 2