

Александр Жолковский
Университет Южной Калифорнии, Лос Анджелес
alik@usc.edu

Alexander Zholkovsky
University of Southern California, Los Angeles
alik@usc.edu

О ТЕКСТАХ — С УДОВОЛЬСТВИЕМ ABOUT TEXTS — WITH PLEASURE

В статье рассматриваются десять примеров художественных построений — прозаических, поэтических, драматических/театральных, балетных и кинематографических — в соответствии с широтой эстетических интересов профессора М. Б. Мейлаха, которому посвящена юбилейная подборка журнала. Внимание каждый раз сосредоточивается на некотором скрытом эффекте и приемах, обеспечивающих его реализацию. Анализ ведется с опорой на понятия: текст, тема, прием, эффект, мимесис, металитературность, обнажение приема, речевой акт, ролевая структура, подражательное желание, отказное движение, свободный vs. связанный мотив.

Ключевые слова: текст, тема, прием, эффект, мимесис.

The article discusses ten specimens of artistic text: prose, poetry, drama/theater, ballet, and cinema, — in accordance with the breadth of the aesthetic interests of Professor Mikhail Meilakh, to whom the celebratory issue of the journal is dedicated. In each case study, the focus is on a certain hidden effect and the devices/techniques that ensure its realization. The analyses are based on the concepts of text, theme, technique, effect, mimesis, metatextuality, device laid bare, speech act, role playing, mimetic desire, recoil movement, free vs. bound motif.

Key words: text, theme, device, effect, mimesis.

*Михаилу Мейлаху,
arbitro omnium elegantiarum*

Среди французских гедонистических мемов — всех этих *joie de vivre*, *savoir-faire*, *mourir d'amour*, *rire à ventre déboutonné* et cetera — есть теперь, милостью Ролана Барта, и специальный филологический: *plaisir du texte*. И если широкий читатель по-прежнему с порога отмечает ученые толко-

вания только что услышанного анекдота, то для нашего брата ролевой моделью остается меломан, вслушивающийся в исполнение почитаемого шедевра не иначе, как с партитурой и музыковедческим анализом в руках. Предлагаемое ниже — попытка, проложив компромиссный маршрут между Сциллой безотчетного наслаждения и Харибдой гелертерского занудства, порадовать юбиляра наблюдениями, — в меру макароническими, по возможности краткими, веселыми, *à la gaia scienza*, и не отягощенными академическим аппаратом¹, — над десятком литературных и иных текстов, в соответствии с разнообразием эстетических вкусов адресата².

1. «Для печати не годится»

В главе IX *Золотого теленка* («Снова кризис жанра») Корейко без труда разгадывает ребус, сочиненный стариком Синицким, у которого столуется.

В обстановке неслужебной Александр Иванович не казался человеком робким и приниженным. Но все же настороженное выражение ни на минуту не сходило с его лица. Сейчас он внимательно разглядывал новый ребус Синицкого <...>

— Этот ребус трудненько будет разгадать, — говорил Синицкий, похаживая вокруг столовника. — Придется вам посидеть над ним!

— Придется, придется <...> А-а-а! Есть! Готово! «В борьбе обрешь ты право свое»?

— Да, — разочарованно протянул старик, — как это вы так быстро угадали? Способности большие. Сразу видно счетовода первого разряда.

— Второго разряда, — поправил Корейко. — А для чего вы этот ребус приготовили? Для печати?

— Для печати.

— И совершенно напрасно, — сказал Корейко <...> «В борьбе обрешь ты право свое» — это эсеровский лозунг. Для печати не годится.

— Ах ты боже мой! — застонал старик. — Царица небесная! Опять маху дал. Слышишь, Зосенька? Маху дал. Что же теперь делать?

Тут вроде бы все ясно. Феномен «идеологической цензуры» постоянно занимал авторов, — вспомним хотя бы их фельетоны «Как создавался Робинзон» и «Когда уходят капитаны». Но там эта тема напрашивается, поскольку героями являются авторы и редакторы проблематичных текстов. В данном случае один из персонажей тоже «автор» — ребусник Синицкий. Но второй, — выступающий как раз в роли внутреннего редактора и цензора, — отнюдь не литработник, а рядовой совслуж и, по совместительству, подпольный миллионер.

Литература постоянно озабочена металитературными темами, и потому ее персонажами часто оказываются писатели, читатели, слушатели,

¹ В частности — списком моих работ, в которых высказывались некоторые из развиваемых здесь соображений.

² За замечания и подсказки автор признателен В. А. Мильчиной, Л. Г. Пановой и Н. Ю. Чалисовой.

переводчики, критики и другие работники института литературы. Но авантюрист и первый любовник, жених героини, берущий на себя роль добровольного домашнего цензора, — оригинальная находка Ильфа и Петрова, своего рода турдефорс жанрового кастинга³.

Забавно, что своего рода соперником двух великих соавторов по этой линии был все тот же Валентин Катаев, в свое время подсказавший тему их знаменитого романа. Ему принадлежит авторство одного, — тоже металитературного и очень дерзкого, — эпизода культурной жизни 1930-х годов.

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

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

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

Затем ведущий говорит:

— Среди нас присутствует Иван Семенович Козловский. Попросим его спеть! И так далее... Но вот <...> с места вскочил пьяный Катаев <...>:

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

Реплика вызвала <...> аплодисменты, обидчивый цензор демонстративно покинул зал⁴.

Вот такие истории на тему «цензор как законный участник литературного процесса».

2. «Его облачают»

Вступительная ремарка к 12-й сцене брехтовской *Жизни Галилея* («Папа») гласит:

Покой в Ватикане. Папа Урбан VIII (в прошлом — кардинал Барберини) принимает кардинала-инквизитора. Во время аудиенции его облачают.

Еще одна ремарка появляется перед двумя последними репликами этой сцены:

Пауза. Папа уже в полном облачении.

Папа. В самом крайнем случае пусть ему только покажут орудия пыток. Инквизитор. Этого будет достаточно, ваше святейшество. Господин Галилей ведь разбирается в орудиях⁵.

³ Пример эпатажного эффекта подобного рода — реплика Альфреда де Мюссе в фильме «Экспромт» («Impromptu», 1991; реж. James Lapine) по поводу лошади, обкакавшей рукописи Жорж Санд: «The horse, — a critic!» («Лошадь-то — критик!»).

⁴ Михаил Ардов. *Вокруг Ордынки*. М.: Инапресс, 2000 (<https://zotych7.livejournal.com/166831.html>).

⁵ См. Бертольт Брехт. *Жизнь Галилея*/Пер. с нем. Л. Копелева. М.: Искусство, 1957. С. 122–125 (http://lib.ru/INPROZ/BREHT/breht2_5.txt).

В спектакле Московского театра на Таганке, поставленном Ю. П. Любимовым, эти скупые ремарки были разыграны с незабываемой наглядностью. Премьера состоялась 17 мая 1966 г., и мне посчастливилось быть на одном из первых спектаклей. Видеозаписи я в Интернете не нашел, но нашел аудиозапись⁶, из которой явствует, что сцена играет очень близко к тексту, но ничего нельзя узнать о ее поразительном театральном решении, и мне приходится опереться на собственные воспоминания шестидесятилетней давности.

По ходу этой сцены новый Папа, математик и гуманист, сначала проявляет терпимость к учению великого физика, но постепенно соглашается с кардиналом-инквизитором, настаивающим на том, чтобы заставить Галилея отречься. И действие разворачивается по принципу контрастного перехода Папы к анти-галилеевской позиции, включающей одобрение пыток, от исходной про-галилеевской. «Отказный» (в смысле Мейерхольда и Эйзенштейна) характер начальных реплик Папы задается их подчеркнутой — отрицательной — категоричностью:

Папа (*очень громко*). Нет, нет и нет! <...> Я не позволю уничтожить расчетные таблицы. Нет!

Но главный фокус⁷ состоит не в самом этом контрастном ходе, а в том, как он положен на визуальный аккомпанемент происходящего параллельно облачения Папы. В начале сцены Папа предстает голым, что на языке театрального костюма выражает идею «просто человека, человека как такового» (ср. выражение *в костюме Адама*). По мере же пошагового обряджения в служебную униформу парадных папских одежд, — многоступенчатого процесса, максимально детализированного и растянутого в любимовской постановке, — наглядно овеществляется идея превращения «естественного человека, по идее, гуманиста» в «понтифика, должностное лицо, воплощение церковной власти».

И делается это специфическими средствами театральной техники, включающей декорации, костюмы, грим и т. п.. И, вполне в духе авангардного искусства XX в., эта костюмерная работа не скрывается от зрителя, а производится у него на глазах.

Вот такое обнажение приема одевания как дегуманизации.

3. «Сбежавший мальчуган»

В фильме Лукино Висконти «Смерть в Венеции» (1971) меня восхитила (более полувека назад!) игра исполнителя главной роли Дирка Богарда (Dirk Bogarde). Особенно сильное впечатление произвел эпизод, где герой,

⁶ См. <https://youtu.be/FNI7PU9TIOg>; 12-я сцена приходится на отрезок: 1 ч. 49 мин. — 1 ч. 59 мин.

⁷ Ради краткости изложения я отвлекаюсь от анализа ряда других режиссерских находок Любимова.

с неохотой решив уехать, отправляется на вокзал, но в последний момент слуга докладывает ему о какой-то транспортной неувязке, и он с тайным облегчением остается. В этом месте Богард соорудил мину, которую я тотчас осмыслил как «выражение лица школьника, узнавшего, что учитель заболел и урока не будет».

Придя домой, я открыл Томаса Манна (том 7-й советского десятичника, 1960; пер. Н. Ман) и, помнится, прочел у него почти слово в слово фразу, внушенную мне с экрана! Это был поразительный семиотический эксперимент, поставленный самой жизнью. Получалось, что язык актерской — а значит, и вообще человеческой — мимики настолько развит, что способен без потерь транслировать столь определенную информацию. Разумеется, какая-то часть кодировки приходится на контекст: мы понимаем настроение влюбленного героя, его нежелание уезжать и подспудные поиски предлога остаться, так что актеру достаточно сыграть, скажем, «облегчение» и «детскость», чтобы воображение зрителя принялось дорисовывать остальное. И все-таки, каким образом передаются «учитель», «школьник», «урок»?

Готовясь сейчас записать эту историю, я на всякий случай снова заглянул в текст — сначала в то же русское издание, а затем в английский перевод и в немецкий оригинал. И, конечно, оказалось, что память мне немного изменила, услужливо подретушировав факты. В русском переводе говорится всего лишь, что Ашенбах «прятал под личиной досадливых сожалений боязливое и радостное возбуждение *сбежавшего мальчугана*», — в точном соответствии с оригиналом: «...*Erregung eines entlaufenen Knaben*». Впрочем, в следующем предложении оригинала мотивы «детства» и «побега домой» дополнительно акцентированы выбором идиом, которыми описывается удача, выпадающая герою под видом неудачи: Томас Манн употребляет слова *Sonntagsskind*, счастливчик, *букв.* воскресный ребенок», и *heimsuchen*, «настигать, *букв.* находить дома». Но еще интереснее, что в английском переводе появляется и «школьно-прогульный» элемент: «...concealing under the mask of resigned annoyance the anxiously exuberant excitement of a *truant schoolboy*»!

Что же касается «заболевшего учителя», то его, видимо, целиком вчитал я сам, хотя тоже не без подсказки. Состоит она в том, что попросту «сбежавшему мальчугану» ни к чему «личина досадливых сожалений». В сюжете повести момент притворного огорчения мотивирован той «счастливой неудачей», той транспортной форсе *majeure*, которая извне подает Ашенбаху уважительный повод не покидать Венецию. Но в метафорическом микросюжете со «сбежавшим мальчиком / школьником» никакой неприятности, требующей притворных сожалений, нет. На ее роль и напрашивается вчитанная мной болезнь учителя.

Напрашивается уже в томасманновском тексте. И не исключено, что на его основании напрямую прописывается в сценарии (это историки кино

в принципе могут проверить), а затем сознательно или бессознательно разыгрывается Богардом и, наконец, прочитывается зрителем, заражающимся, согласно известной формуле Льва Толстого, этим точно переданным ощущением.

Вот такой случай загадочного, но совершенно неукоснительного мисеса — полноценной конкретизации детального тематического задания.

4. «I Wanna Be Like You!»

Уолт Дисней не дожил до выхода «Книги джунглей!» («The Jungle Book», 1967) на экраны, — умер годом раньше. Мультфильм во многом отходит как от кипплинговской канвы, так и от первоначального сценария, соченного чересчур мрачным. Я всегда наслаждался этим фильмом, особенно сценой с Маугли в плену у Короля обезьян, King Louie. А на днях задумался о ее структуре и впервые за долгие годы сообразил, что именно мне в ней так нравится и делает ее подлинным маленьким шедевром.

Обезьяний эпизод — парадоксальная квинтэссенция всего фильма. Когда обезьяны похищают Маугли и, перебрасываясь им в воздухе, как акробаты под куполом цирка, доставляют его к Королю Луи, тот предлагает ему сделку. Он поможет Маугли остаться в джунглях в обмен на секрет Красного Цветка, известный людям. Маугли отвечает, что тайной разведения огня он не владеет, но Луи продолжает настаивать — в форме вокально-танцевально-инструментального номера, к которому постепенно присоединяются остальные участники сцены, включая под конец медведя Баллу, а в какой-то мере и пантеру Багиру⁸.

Желание Маугли остаться в джунглях — основная сюжетная нить фильма. Его жизни угрожает могучий тигр Шер Хан, ненавидящий людей, и, так как в джунглях защитить его некому, его покровительница Багира решает отвести его к людям. Но Маугли в джунглях нравится, он ничего не боится и идти к людям отказывается; Багира, а затем и Баллу, пытаются то убедить, то заставить его.

Ряд эпизодов демонстрирует как грозящие Маугли опасности, так и его способность сопротивляться, а главное — подражать другим обитателям джунглей, причем это подражание направлено не столько на прагматическое приспособление к окружающему, сколько на эстетическое наслаждение им. В эпизоде со слонами, пародирующем британские военные нравы, Маугли подключается к параду слонов и радостно марширует на четвереньках. А в эпизоде с Баллу он учится у того боксу, а главное, подражает его походке и усваивает его хипповый образ жизни, напевая вслед за ним его сигнатурную песенку о том, что все, что нужно для счастья (the bare/bear necessities of life, в основном — бананы), без труда достается каждому медведю, каковым Маугли начинает себя чувствовать.

⁸ В фильме это примерно минуты с 27-й по 37-ю.

Фильм в целом строится на пародировании неких внешних образцов (джаза, армии, цирка, хиппи), и его главный герой все время занят имитацией окружающего. Таков конструктивный принцип фильма: «роману воспитания» героя найден идеальный зрительный и звуковой эквивалент — повторение (которое, как известно, мать учения), подражание, варьирование. Но не с экзистенциальным упором на жирановское *mimetic desire* и дарвинистские стратегии выживания, а с гедонистическим смакованием самого процесса копирования, так сказать *plaisir de mimesis*.

Естественное пристрастие создателей рисованного фильма к копированию проявляется и безотносительно к задачам воспитания Маугли. Таков, например, фрагмент, в котором Багира и Балу обсуждают итоги битвы с обезьянами, рассматривая зеркальные отражения своих побитых физиономий в воде. Таковы сходства между многочисленными мартышками, а в более позднем эпизоде — между четырьмя коршунами. Мультипликаторы явно наслаждаются варьированием единых схем.

Яркий пример творческой имитации, на этот раз в порядке военной хитрости, — маневр Багиры, вслед за Балу проникающей на территорию древнего храма, где Маугли находится в плену у обезьян. Для маскировки она принимает позу статуи пантеры, стоящей по другую сторону от входа, симметрично ей вторя.

Несколько отличный тип копирования являют два поединка Маугли с питоном Каа, который пытается загипнотизировать и усыпить его, чтобы тем вернее его съесть. Каа прикидывается другом Маугли, убеждая его довериться ему (речь Каа последовательно аллитерирована на [s]: *sssleerp, trussst* и т. п.) и делать то, что он ему велит. Тем самым создаются условия для включения механизма имитации, — на этот раз имитации, со стороны партнера Маугли не покровительственно-дружественной, а враждебной, и, соответственно, со стороны Маугли не радостной, игровой и добровольной, а вынужденной, губительной, но, увы, почти непреодолимой. На зрительном уровне это реализуется в виде навязчивого вращения цветных колец, передающегося из глаз Каа в глаза усыпляемого Маугли.

Не все столкновения Маугли с другими персонажами строятся на имитации/копировании. Так, он не подражает ни своей покровительнице Багире, ни своему главному врагу Шер Хану. В отношениях с ними на первый план выступает тема «власти». Багира пытается заставить Маугли ради его же блага покинуть джунгли, а Шер Хан, напротив, — унижить его, обратить в бегство, догнать и разорвать на части, но оба, каждый по-своему, терпят поражение.

Маугли смело вступает в бой с Шер Ханом, на помощь ему приходит самоотверженный Балу и даже сама природа. От удара молнии загорается дерево, и дружественные коршуны подсказывают Маугли, что тигр боится огня. Тогда Маугли хватает горящую ветку и привязывает ее к хвосту Шер Хана, тем самым, наконец, проявляя свою человеческую власть над Крас-

ным Цветком. Тигр в страхе бежит, оставляя Маугли победителем и хозяином джунглей, в которых он теперь может оставаться, сколько хочет.

Тут наступает последний и решительный поворот сюжета, выдержанный одновременно в обоих ключах — «подражания» и «власти», но на этот раз власти не враждебной, а дружественной. Маугли уже готов вернуться в джунгли, когда его внимание привлекает девочка с кувшином, пришедшая за водой. Он вслушивается в ее песенку, начинает невольно ей подпевать, повторяет ее мимику и движения глаз (доброкачественный вариант подчинения гипнозу Каа!), следует за ней, наполняет, по ее примеру, нарочно уроненный ею кувшин — и уходит из джунглей к людям.

Но обратимся, наконец, к месту, которое занимает в сюжете фильма мой любимый эпизод с обезьянами⁹.

По линии дружественности / враждебности это золотая середина, причем типично американского образца. Хотя Маугли доставляют к Королю Луи насильно, далее ему предлагается *deal*, взаимовыгодная сделка, — пародия на еще одну типовую житейскую реалию. А по имитационной линии обезьяний эпизод выделяется своей максимально четкой программностью: стимул сделки и тема «арии» Короля Луи — его подражательное желание уподобиться человеку. Он желает ходить, как его двоюродный брат (*cuz*, то есть *cousin*) Маугли, говорить, как он, прогуливаться по городу, как люди, и т. д. и т. п.

Напрашивающейся натурализацией (выражаясь по-формалистски, мотивировкой) этого желания становится proverbialная склонность обезьян к подражанию — «обезьянничанию» (англ. *aping*), не говоря уже о генетической близости и сходстве двух видов. А соль эпизода — в карнавальном подрыве этой «сделки», который состоит в том, что секретом огня Маугли (еще) не владеет и вся сцена строится не на подражании обезьяны (Короля Луи) — человеку (Маугли), а наоборот, на подражании Маугли и других персонажей (обезьян и медведя) — Королю Луи. Таким образом заявленная Луи практическая цель подражания наглядно подменяется эстетической — слиянием всех участников сцены в коллективном творческом экстазе.

Бескорыстно артистический характер этого совместного действия подчеркивается противоположностью практических интересов его участников:

— Маугли нужно освободиться из обезьяньего плена;

— маленькая мартышка соперничает с Королем Луи в искусстве танца, пародирует его, а он пытается усмирить ее;

— Балу пляшет и поет, прикинувшись обезьяной (вспомним притворство Каа), — с целью спасти Маугли, но и в ответ на магнетический вызов ритма (*beat*);

— остальные обезьяны попросту самозабвенно предаются общему танцу;

⁹ Главный фрагмент эпизода см. <https://youtu.be/ud5J7Ye332I>.

— и в результате все вместе танцуют и поют: *I wanna be like you!* («Я хочу быть, как ты»).

За этим последует свирепая битва за Маугли между обезьянами, с одной стороны, и Багирой, Балу и самим Маугли, с другой. Но пока что все дружно исполняют единый номер — этаким гимн мимесису, то есть, в сущности искусству как таковому.

5. «А я шел на шесть двадцать пять»

Хороша ли эта строчка (из «На ранних поездках» Пастернака, 1941)? Наверно, хороша, — если запомнилась когда-то раз и навсегда. А чем запомнилась? Ну, может, своей естественностью и прозаической деловитостью? И «ломоносовской» полноударностью (так наз. I формой 4-ст. ямба) и четырьмя ударениями на *А*? Да еще и двумя внетрихетически ударными *шел* и *шесть* (к тому же, аллитерирующими друг с другом)? Может быть. А, может, все это ничего не доказывает, и та же строчка, прочитанная у другого поэта, осталась бы незамеченной.

Сам Пастернак считал, что «плохих и хороших строчек не существует, а бывают плохие и хорошие поэты, то есть целые системы мышления, производительные или крутящиеся вхолостую»¹⁰. Сколь же успешно наша строчка функционирует в рамках поэтической системы данного стихотворения и пастернаковской поэтики в целом?

Вот ведущие к ней четыре начальные строфы:

Я под Москвою эту зиму, Но в стужу, снег и буревал Всегда, когда необходимо, По делу в городе бывал.

Я выходил в такое время, Когда на улице ни зги, И рассыпал лесною темью Свои скрипучие шаги.

Навстречу мне на переезде Вставали ветлы пустыря. Надмирно высились созвездья В холодной яме января.

Обыкновенно у задворок Меня старался перегнать Почтовый или номер сорок, А я шел на шесть двадцать пять.

Конструктивный принцип этого фрагмента — последовательное со-
вмещение всего малого, здешнего, обыденного, затрапезного с большим, далеким, исключительным, вплоть до космического. С одной стороны, жизнь *под Москвою*, будничная поездка (*всегда, когда необходимо, по делу*), ходьба пешком, через деревенские *пустыри* и *задворки*, к пригородной электричке, с другой — *снег, стужа, буревал, лесная темь*, не видать *ни зги*, поезда дальнего следования, *надмирные созвездья*... Поистине, *Кто заблудился в двух шагах от дома, Где снег по пояс и всему конец?* (Ахматова, «Борис Пастернак», 1936).

И все это не просто соположено, а сплетено воедино: элементарная пространственно-временная смежность (пешехода, электрички, дальних

¹⁰ Речь на III пленуме Правления Союза советских писателей СССР в Минске (1936).

поездов) метафорически возгоняется до напряженного соперничества (*старался перегнать*), заметим, повторяющегося и каждый раз с непредсказуемым результатом (*обыкновенно... старался*). Более того, дело подано так, будто дальние поезда пыжаты из всех сил, а человек идет себе своей скромной дорогой, как бы и не реагируя на их потуги: *А я шел...* Заодно на словесном уровне производится своеобразное их «одомашнение»: сами поезда систематически опускаются, и даются три разговорно-эллиптических — но построенных шикарно по-разному — наименования: *почтовый, номер сорок, шесть двадцать пять!*

Вот так, — весь Пастернак, как в капле воды, и проблемная строчка в порядке.

6. Каблучки Кармен Мауры

В фильме Педро Альмодовара «*Mujeres al borde de un ataque de nervios*» («Женщины на грани нервного срыва», 1988) героиня Кармен Мауры все время ждет звонка бросающего ее возлюбленного. Она то лежит без движения, то смотрит на телефон и проверяет сообщения на автоответчике, а то встает и нервно ходит взад-вперед по комнате. Крупный план черных туфель на каблучках, делающих несколько шагов вправо, разворачивающихся,двигающихся влево, и так много раз, стал одной из сигнатурных сцен фильма. Чем же он так хорош?

Дело в том, что перед нами серия классических кадров на тему «ожидания», с продолжительным пребыванием на месте, преимущественно неподвижным, но иногда включающим и некоторые перемещения — в ограниченных пределах. Почему ограниченных? Потому что суть ожидания (= лексикографическое толкование глагола *ждать*) — «сохранение субъектом готовности к предполагаемому наступлению важного для него события». Шевелиться, двигаться и даже перемещаться можно, но ни в коем случае нельзя удаляться настолько, чтобы потерять способность отреагировать на ожидаемое событие.

Отсюда «хождение взад и вперед», но не «отлучка» в какое-либо существенно другое место. Плюс такое «хождение» позволяет совместить необходимое «пребывание на месте» с «интенсивным движением», передающим идею «эмоционального напряжения, нетерпения», а крупным планом туфель на каблучках — наглядно показать, что эти па исполняются женщиной.

Вот такой эмблематический образ «нетерпеливого женского ожидания».

7. «Образ мира неподвижный и летящий»

«Песня о преждевременном семяизвержении» Марка Фрейдкина (альбом *Король мудаков*; 2005)¹¹ состоит из трех восьмистрочных куплетов,

¹¹ См. Фрейдкин, Марк. 2012. *Собр. соч. В 3 т.* М.: Водолей. Т. 1. *Стихи и песни.* С. 333–334; <https://www.markfreidkin.com/verses-and-songs/songs/king>; послушать песню можно, например, здесь: <https://youtu.be/i4b2WkDkIZ4>.

посвященных трем эпизодам *ejaculationis praecocis*, и заключительного восьмистишия, философски обобщающего этот солено-сладкий опыт лирического «я». Куплеты построены на параллелизме: каждый вводится обрамляющим *Помню*, и в каждом фигурируют: подчеркнуто «временное» место действия (*мишистая полянка* под Москвой; *двухместное купе* поезда в российской глубинке; *трехзвездочный отель* в Париже), элементарная физическая неадекватность героя (*непослушными руками* он раздевает партнершу, раздевается сам, разбирает постель) и огорчительный хронометраж событий:

Все случилось так внезапно и так быстро, Что мы толком ничего и не успели <...> Жаль, что это продолжалось так недолго, И закончилось, едва успев начаться <...> Жаль, что все произошло почти мгновенно — До того я был неловок и неистов.

Все это прочерчено вполне четко, и, однако, на протяжении многих лет я не осознавал одной тонкости, эффектной, но сюжетно не заостренной, — намеченной легким формальным пунктиром. События разворачиваются каждый раз по соседству с рекой (*Истрой, Волгой, Сеной*), которая вроде бы никак не влияет на ход событий (является, по Томашевскому, «свободным», а не «связанным» мотивом), но каждый раз ведет себя очень эротично (*Истра — колыхалась, Волга — качалась, да еще и под стук колес, а Сена* даже и подвергалась, как дается понять, излияниям *дождя*) и каждый раз рифмуется с ключевыми временными показателями:

За кустами колыхалась речка Истра <...> Все случилось так внезапно и так быстро; За окном под стук колес качалась Волга <...> Жаль, что это продолжалось так недолго; Мелкий дождь блуждал вдоль набережных Сены <...> Жаль, что все произошло почти мгновенно...

Упоминание об *Истре* сопровождается отсылкой к Блоку (*И на лодочках уключины скрипели* — ср.: *Над озером скрипят уключины*), упоминание о *Волге* — отсылкой к Льву Ошанину, Марку Фрадкину и Людмиле Зыкиной (ср.: *Издалека долго Течет река Волга*), насчет пары *Сена/мгновенно* не знаю, но о гераклитовском подтексте этих зарифмованных гидронимов (*πάντα ρεῖ καὶ οὐδὲν μένει καὶ δις ἐς τὸν αὐτὸν ποταμὸν οὐκ ἄν ἐμβαίης*) я догадался лишь недавно, когда соотнес это, наконец, с *быстротечностью* в заключительном восьмистишии:

Я избрал для описанья столь двусмысленный предмет, Не затем чтобы морально разлагаться, А затем чтоб целомудренно явить на свет Наше жалкое богатство — Образ мира неподвижный летящий, Безусловный, но всегда неуловимый, В бесконечности своей непреходящей, В быстротечности своей непоправимой.

Вот такой, типа водный символизм¹².

¹² Что касается подтекста к *Сене*, то, как мгновенно подсказала моя любимая читательница-франкофонка, это, скорее всего, стихотворение Аполлинера: «Le pont Mirabeau» («Мост Мирабо»; 1912). Оно прямо так и начинается: *Sous le pont Mirabeau coule la*

8. «Вы арестованы»

Фильм «Полночный бег» Мартина Бреста («Midnight Run», 1988) — остросюжетная криминальная драма. Одной из пружинок сюжета служит давний счет протагониста, которого играет Роберт Де Ниро, к антагонисту, опасному мафиозо. В свое время герой Де Ниро, честный полицейский, пытался разоблачить гангстера, но так как вся полиция города была у того в кармане, герой потерял всё — работу, дом, жену, дочь — и вынужден промышлять отловом беглых преступников (bounty hunting). После сложных перипетий сюжета наступает развязка. Попав в подстроенную героем ловушку и пойманный с поличным, гангстер оказывается в руках ФБР, и Де Ниро получает возможность произнести роскошную фразу, которая венчает эту сюжетную линию. Обращаясь к гангстеру, он говорит:

- И еще кое-что, что я вот уже десять лет хочу вам сказать...
- Что?
- Вы арестованы.

Смысл его слов понятен: он годами лелеял мечту об аресте гангстера, и вот она сбывается. Но за этой простой, вроде бы, развязкой скрывается изящный словесный контрапункт.

Оборот «Вы арестованы» потенциально двузначен. В буквальном смысле это констатация того факта, что собеседник находится под арестом. И герой Де Ниро, конечно, рад объявить, что его заклятый враг, безнаказанный доселе нарушитель закона, наконец, схвачен. Но он претендует и на еще «кое-что».

«Вы арестованы» — стандартная формула, произносимая полицейским в момент ареста и имеющая перформативную силу: произнося эти слова, он, в сущности, и производит арест, наручники же являются лишь необязательным внешним аксессуаром. Именно в таком перформативном режиме герой Де Ниро давно хотел озвучить заветную формулу — его мечтой было арестовать гангстера.

Это ему и удастся, и нет — опять проклятая амбивалентность! С одной стороны, гангстер таки да арестован, Де Ниро таки да сыграл в этом ключевую роль и он таки да подает желанную реплику, мстя таким образом своему противнику за прошлые обиды. С другой стороны, арестовы-

Seine Et nos amours Faut-il qu'il m'en souvienne La joie venait toujours après la peine, и через пару куплетов тот же мотив проходит еще раз: *L'amour s'en va comme cette eau courante Comme la vie est lente Et comme l'Espérance est violente*. В переводе М. Кудинова (1967): *Под мостом Мирабо тихо Сена течет И уносит нашу любовь... Я должен помнить: печаль пройдет И снова радость придет <...> Любовь, как река, плывет и плывет Уходит от нас любовь. О как медлительно жизнь идет, Неистов Надежды взлет!*

У Фрейдкина, знатока и переводчика французской поэзии, Аполлинер был, конечно, на слуху; заметим, кстати, четырехкратный повтор в его песне слова *помню* и появление слова *неистов* как раз во французском ее куплете; об Аполлинере Фрейдкину мог напомнить и Б. Г., у которого в песне «Мастер Бо» (1984) ... *А вода продолжает течь Под мостом Мирабо*.

вает гангстера все-таки не он, — ибо в должности полицейского он не восстановлен, так что перформативной силы его слова не имеют, и ему приходится удовольствоваться их констативной истинностью. Вот такой каламбур — игра не просто слов, а речевых актов.

9. «Псарям выдал!»

В «Иване Грозном» Эйзенштейна хронологически первым проведением центрального мотива — «насильственного воцарения» Ивана — является один из эпизодов его детства. Сцена разворачивается во внутренних хоромах непосредственно вслед за произошедшей в приемной палате публичной демонстрацией сугубой номинальности власти маленького Ивана: вопрос, кому платить за доступ к европейским рынкам, был решен не сидящим на престоле «Великим князем Московским», не дотягивающимся ножками до пола, а — от его имени — громадного роста боярином Шуйским.

Гигант Шуйский и миниатюрный Бельский продолжают доругиваться между собой, когда Иван подает свою первую анти-боярскую заявку на власть:

— Никому платить не обязаны!.. Добром не отдадут — силой отберем!.. Сила русская вами расторгована... По боярским карманам разошлась!

Шуйский нагло, с ногами, разваливается на постели: Уморил еси!

Иван: Убери ноги с постели! Убери, говорю, Убери с постели матери... матери, вами, псами, изведенной.

Шуйский: Я — пёс?! — Подымаясь: — Сама она сукою была!.. Хватая Ивана за грудки, а затем отбрасывая: С Телепневым-кобелем путалась, неизвестно, от кого она тобою ошенилась!.. Замахиваясь на Ивана жезлом: У, сучье племя!

Иван, закрываясь от удара: Взять его!.. Взять!

Вбегают царевы слуги, уволокивают Шуйского. Маленький боярин Бельский в ужасе: — Старшего боярина — псарям выдал!

Иван: Сам властвовать стану, без бояр. Царем буду!

Драматический смысл сцены очевиден: зарвавшись в своем упоении властью, Шуйский совершает трагическую ошибку — унижает Ивана и в официальном, и в личном плане. Иван принимает вызов, повышает ставку, мстит за мать и за все прошлые и нынешние обиды и, привлекая к борьбе с боярами низшее сословие, делает первый шаг к воцарению.

Сцена строится на последовательном проведении «собачьего» мотива: ее, выражаясь по-станиславски, сверхзадачей, а по-риффатерровски — матрицей, становится фраза «они собачатся», и юный Иван «пересобачивает» бояр.

В плане поэзии грамматики примечательна опора Эйзенштейна на властные аспекты словоупотребления. Иллокутивная сила речевых актов — естественное воплощение темы «власти». Помножив Якобсона на Остина, обратимся к перформативной динамике сцены.

Первый осторожный шаг делает Иван, обзывая Шуйского *псом*. Красноречивая сценарная ремарка гласит: «Сквозь зубы добавляет: *матери, вами, псами, изведенной*». Это *сквозь зубы* поддержано синтаксической структурой всей реплики Ивана, начинающейся с повелительного *Убери*. Иван трижды повторяет этот приказ, постепенно уснащая его зависимыми членами предложения: косвенным дополнением (*с постели*), вводным словом (*говоря*), несогласованным определением (*матери*) и, наконец, приложением (*псами*) к творительному деятеля (*вами*) при пассивном причастии, определяющем несогласованное определение (*матери, вами, псами, изведенной*). Осуществляется как неуклонное нарастание, так и одновременное приглушение вырывающегося *сквозь зубы* оскорбления: собачья кличка появляется задвинутой в дальний грамматический угол троекратного приказа. На приглушение работает и форма мн. ч.: формально *псами* отнесено к «боярам вообще», и его применение лично к Шуйскому еще требует обработки смысла.

С этой операции и начинается ответная реплика Шуйского, которого не обманывает грамматическая завуалированность оскорбления. Он — сначала в вопросительной форме! — принимает оскорбительных *псов* на свой счет, переводя их в ед. ч. и им. пад. именного сказуемого. В сценарной ремарке он при этом символически превращается в животное: «— Я — *пес*?! — заревел Шуйский, зверем с кресел подымаясь», а в фильме это реализовано зверским видом Шуйского, облаченного в меха.

Затем Шуйский начинает языковую работу по обращению «собачьей» лексики против Ивана. Начинает издалека: в самом констативном — изъявительном — наклонении, в прошедшем времени, с 3-го лица и в косвенных падежах (*она сукою была, с Теплевым-кобелем путалась*). Однако ед. ч. и переход на личности сохраняются, а градус оскорбления возрастает, поскольку к простой унизительности отождествления с животным добавляются моральные инсинуации по адресу матери Ивана.

Подготовив таким образом почву, Шуйский, опять-таки сначала в косвенном падеже и грамматически трансформированной — глагольной — форме (*оценилась*), возвращает «собачью» лексему Ивану, а затем в еще более прямой форме — в им. пад. ед. ч. (хотя и собирательного существительного) — обзывает Ивана не только *псом*, но, по сути, и *сукиным сыном*, заодно ставя под сомнение легитимность его притязаний на власть: «— У, *сучье племя!*» На это предельное повышение политических ставок Иван отвечает еще более решительным иллокутивным насилием. Дважды повторенный императив *Взять (его)!* замыкает рамку, открытую сравнительно скромным требованием *убрать ноги*.

«Собачья» сема в этом акте, на первый взгляд, отсутствует. Правда, в сценарии говорится, что приказ *взять* отдается *псарям*, однако визуально, в фильме, статус слуг, хватающих Шуйского, остается неопределенным. То есть, в развитии «собачьего» мотива наступает ретардация. Лишь последующий комментарий Бельского поясняет зрителю, что это именно

псари, причем реплика Бельского (в прошедшем времени и изъявительном наклонении) уже сугубо констативна: она лишь резюмирует развязку. Однако свет, бросаемый ею на происшедшее, крайне существенен в плане речевых актов.

Согласно Остину, необходимым условием актуализации перформатива является соответствующий социальный/властный статус говорящего и других участников: слова *Объявляю вас мужем и женой* действительны лишь в устах священника, мэра и т. п. и лишь по отношению к холостым лицам соответствующего пола, возраста и т. д. Но именно борьба за власть составляет драматический нерв этой сцены (и всего фильма). Иван станет царем (о чем и заявляет в заключительной реплике) именно благодаря тому, что он решается и оказывается способен на деле «переперформативить» своих противников. В чисто фабульном плане он побеждает Шуйского уже тем, что слуги выполняют его приказ *взять* боярина. Но его символическое торжество наступает лишь тогда, когда выясняется, что эти слуги — *псари*, т. е. лица, уполномоченные работать с собаками. Тем самым достигается соблюдение необходимых ролевых пресуппозиций: схваченный именно псарами, Шуйский как бы на деле оказывается превращенным в того *пса*, с чисто словесного приравнивания к которому начался словесный поединок, вернее, даже не в *пса*, а в *зверя*, которого псари травят собаками.

Вот такой перформативный фокус.

10. «Во-первых, почему ура?!»

Ввиду своего постыдного равнодушия к балету я совершенно упустил из виду необходимость уделить внимание этому любимому виду искусства нашего юбиляра. Лучшее, что могу сделать, — обратиться к винтажному, еще советских времен анекдоту.

Пациент жалуется на потерю интереса к женщинам. Врач прописывает ему одно за другим различные лекарства, но они не помогают. Тогда доктор говорит:

— Давайте попробуем испытанное дедовское средство.

— Какое?

— Балет. И, знаете, не скупитесь, возьмите билеты в первый ряд, чтобы все было хорошо видно. Должно помочь.

Мужчина покупает билет, садится первый ряд, смотрит на балерин. Первое действие — ничего, второе — ничего, а в третьем сует руку в карман и кричит:

— Ура!!!

К нему поворачивается сосед и говорит:

— Во-первых, почему ура?! А во-вторых, выньте руку из моего кармана!

Вот такой случай поэтической амбивалентности: балет вроде и действует, и вроде нет, — хум, как говорится в фильме «Касабланка» (1942; реж. Michael Curtiz), *хау*, или, по слову философа, *yo soy yo y mi circunstancia*.

ЛИТЕРАТУРА

- Ардов Михаил. *Вокруг Ордынки*. Москва: Инапресс, 2000 <<https://zotych7.livejournal.com/166831.html>> 05.02.2025.
- Брехт Бертольт. *Жизнь Галилея* / Пер. с нем. Л. Копелева. Москва: Искусство, 1957. С. 122–125 <http://lib.ru/INPROZ/BREHT/breht2_5.txt> 01.02.2025.
- «Жизнь Галилея». Аудиозапись спектакля в Театре на Таганке, реж. Юрий Любимов, 1966 <<https://youtu.be/FN17PU9TIOg>> 05.02.2025.
- «Книга джунглей». Фрагмент мультфильма Уолта Диснея, 1967 <<https://youtu.be/ud5J7Ye332I>> 05.02.2025.
- Фрейдкин Марк. 2012. *Собрание сочинений*. В 3 т. Т. 1. Стихи и песни. Москва: Водолей, 2012: 333–334. <<https://www.markfreidkin.com/verses-and-songs/songs/king>> 01.02.2025.

REFERENCES

- Ar dov Mi hail. *Vokrug Ordynki*. Moskva: Inapress, 2000 <<https://zotych7.livejournal.com/166831.html>> 05.02.2025.
- Brekht Bertol't. *Zhizn' Galileya* / Per. s nem. L. Kopeleva. Moskva: Iskustvo, 1957. S. 122–125 <http://lib.ru/INPROZ/BREHT/breht2_5.txt> 01.02.2025.
- Frejdkin Mark. 2012. *Sobranie sochinenij*. V 3 t. T. 1. Stihi i pesni. Moskva: Vodolej, 2012: 333–334. <<https://www.markfreidkin.com/verses-and-songs/songs/king>> 01.02.2025.
- «Kniga dzhunglej». Fragment mul'tfil'ma Uolta Disneya, 1967 <<https://youtu.be/ud5J7Ye332I>> 05.02.2025.
- «Zhizn' Galileya». Audiozapis' spektaklya v Teatre na Taganke, rezh. Yuriy Lyubimov, 1966 <<https://youtu.be/FN17PU9TIOg>> 05.02.2025.

Александр Жолковский

О ТЕКСТОВИМА — СА ЗАДОВОЉСТВОМ

Резиме

У раду се анализира десет примера уметничких конструкција — прозних, песничких, драмских/позоришних, балетских и кинематографских (у складу са ширином естетских интересовања професора М. Б. Мејлаха, коме је посвећено јубиларно издање часописа). Пажња је сваки пут усмерена на неки скривени ефекат и поступке, који омогућавају његову реализацију. Анализа је заснована на појмовима: текст, тема, поступак, ефекат, мимезис, метакњижевност, разоткривање поступка, говорни чин, структура улоге, имитативна жеља, покрет одбијања, слободни мотив *vs.* везани мотив.

Кључне речи: текст, тема, поступак, ефекат, мимезис.