

Российский государственный педагогический университет
имени А. И. Герцена

Женевский университет

Петербургский институт иудаики

при поддержке Международного благотворительного фонда
Д. С. Лихачева

Седьмая

**международная летняя школа
по русской литературе**

Статьи и материалы

2-е издание , исправленное и дополненное

Санкт-Петербург
Свое издательство
2012

Александр ЖОЛКОВСКИЙ

О КРЮЧКАХ, ПОРТКАХ, КОЛЕСАХ И ДРУГИХ ТЕМНЫХ МЕСТАХ

К проблеме реального комментирования

I

На первый взгляд, стихотворение Даниила Хармса «Что это было?», в комментариях не нуждается.

Я шел зимою вдоль болота	Я побежал скорее к речке,
В галошах,	А он бегом пустился в лес,
В шляпе	К ногам приделал две дощечки,
и в очках.	Присел,
Вдруг по реке пронёсся кто-то	Подпрыгнул
На металлических	И исчез.
Крючках.	

И долго я стоял у речки,
И долго думал, сняв очки:
«Какие странные
Дощечки
И непонятные
Крючки!»

1940

Написанное в характерном для обэриутов жанре квази-детского стишка с двойным дном, стихотворение открыто строится на приеме остранения, усвоенном из классической статьи Шкловского и обнаженном в последней строфе: *Какие странные дощечки...!* Для мотивировки основного тропеического хода («Загадка: крючки, дощечки — Разгадка: коньки, лыжи») привлечена маска наивного горожанина, далекого от спортивной реальности. Ею же натурализуется финальное переключение à la Козьма Прутков из пейзажно-описательного модуса в медитативный.

Все это более или менее прозрачно, но выполнено, в пределах трех четверостиший 4-стопного ямба, мастерски, с не ослабевающим

от строфы к строфе обновлением эффектов и даже точки зрения на вещи, а также редким у Хармса соблюдением поверхностного правдоподобия. Нас структура этого стихотворения будет интересовать как сама по себе, так и в связи с теоретическими вопросами анализа текста, в частности проблемой реального комментария.

Основополагающим для всякого тропа является соотношение между двумя рядами: предъявляемым описанием и прочитываемым за ним смыслом. Особенность загадки состоит в контрасте между кажущейся бедностью данных (крючки, дощечки) и восстановлением по ним полной картины. В «Что это было?» замечательно отсутствие упоминаний не только о коньках и лыжах, но и о какой-либо обуви (спортивной или иной), о льде (наледи, замерзшей воде, катке), снеге (насте, сугробах), рельефе местности (горках, гладкой поверхности). Тем не менее, все это угадывается благодаря суггестивности иносказаний; так, фраза *Присел, подпрыгнул и исчез* наглядно очерчивает движения лыжника, преодолевающего небольшой трамплин.

В первой строфе происходит первая встреча двух героев: лирического «я» с персонажем, загадочность которого задается неопределенностью местоимения *кто-то* и быстротой движения на непонятных *крючках*. Непонятных, разумеется, не для нормального читателя, в том числе ребенка, а для оторванного от жизни горожанина в *галошах* (подразумевающих чрезмерную защищенность от мира, как у чеховского человека в футляре или у пай-мальчика, укутанного заботливой мамой), *шляпе* (с коннотациями склонности все *прошляпать*, но одновременно и неадекватности зимней погоде, — нужна бы меховая ушанка) и *очках* (атрибуте близорукого интеллигента не от мира сего).

Контрастные и соотносенные с персонажами части пейзажа (стоячее и вообще презренное *болото*/ традиционно позитивная *речка*) и глаголы движения (вялое *шел вдоль*/ энергичное *пронесся*, да еще и *по реке*, яко по суху, возможность чего, впрочем, подсказывается хрестоматийным пассажем из «Евгения Онегина»: *...Блестает речка, льдом одета. Мальчишек радостный народ Коньками звучно режет лед*; 4: XLII). Одновременно с контрастом намечается сюжетная связь между героями, закрепляемая рифменным сцеплением их синекдохических атрибутов (*очках — крючках*).

Но уже тут появляются признаки нестыковки деталей, предвещающие ее мощный всплеск во второй строфе. Это и *шляпа* не по сезону, зато идущая нелепому горожанину; и сочетание слов *шел... в очках*, нескладность которого отчасти скрадывается инерцией однородной серии (*в галошах, в шляпе и в очках*);¹ и *болото*, зимой не очень за-

¹ Сочетание *шел... в очках...* звучит особенно странно в речи 1-го лица, для

метное — мало отличающееся от покрытых льдом поляны, поля, пруда. Упоминание о болоте мотивируется не столько его пейзажной реальностью, сколько уместностью в качестве фона к портрету лирического субъекта. А главное — подтекстом из Некрасова, в котором, впрочем, болото и зима фигурируют порознь, так что Хармсу приходится их контаминировать.

*Опять я в деревне. Хожу на охоту Пишу мои вирши —
живется легко. Вчера, утомленный ходьбой по болоту,
Забрел я в сарай и заснул глубоко <...> Ух, жарко!.. До пол-
дня грибы собирали. Вот из лесу вышли — навстречу как
раз Синеватой лентой, извилистой, длинной, Река луговая;
спрыгнули гурьбой <...> Однажды, в студеную зимнюю
пору, Я из лесу вышел; был сильный мороз. Гляжу, под-
нимается медленно в гору Лошадка, везущая хворосту воз
(«Крестьянские дети»; 1861).¹*

В общем, легкие возмущения поверхностной глади в первой стро-
фе налицо, но пока что именно легкие, почти не заметные и более или

которого очки являются не столько частью одежды, надеваемой по погоде,
сколько составной частью его личности; зато в описании внешности челове-
ка от 3-го лица упоминание очков совершенно естественно. Так в первых же
строках стихотворения намечается эффект иронического отчуждения автора
от лирического «я».

¹ Кстати, в некрасовском стихотворении последовательно проводится
родственная Хармсу тема визита чужака-барина в деревню, его отличия от
крестьянских ребятишек, обоюдного интереса к атрибутам друг друга и по-
пыток взаимопонимания. Ср.

*Летит и другая какая-то птица — По тени узнал я ворону как раз; Чу!
шепот какой-то... а вот вереница Вдоль щели внимательных глаз! <...> Я
детского глаза люблю выраженье, Его я узнаю всегда <...>*

*Первый голос: Борода! Второй: А барин, сказали!.. <...> Вто-
рой: У бар борода не бывает — усы <...> Первый: А ноги-то длинные,
словно как жерди. Четвертый: А вона на шапке, гляди-тко, — часы!
<...> Шестой: И цепь золотая... Седьмой: Чай, дорого стоит? Вось-
мой: Как солнце горит! Девятый: А вона собака — большая, большая!
Вода с языка-то бежит. Пятый: Ружье! погляди-тко: стволина двойная,
Замочки резные... <...>*

*Испугались шпионы мои И кинулись прочь: человека слышши <...> Затих
я, прищурился — снова явились, Глазенки мелькают в щели. Что было со
мною — всему подивились И мой приговор изрекли: — Такому-то гусю уж что
за охота! Лежал бы себе на печи! И видно не барин: как ехал с болота, Так
рядом с Гаврилой... — «Услышит, молчи!»*

менее замотивированные.

Во второй строфе взаимодействие героев получает развитие. По примеру незнакомца, «я» приходит в движение, даже пытается преследовать его (*я побегжал — а он бегом пустился*), но тот вроде бы меняет направление, а в действительности скрывается из виду, и погоня кончается неудачей. Сильнейшим эффектом этой строфы является само собой разумеющееся отождествление конькобежца из сценки на реке с мчащимся по лесу лыжником (*а он... пустился в лес... приделал... и т. д.*). При этом очевидное противоречие — на ногах у «него» уже не *крючки*, а *дощечки* — не замалчивается, а уверенно снимается ссылкой на приделывание.

Таким образом, продолжение серии загадок-разгадок (к крючкам-конькам добавляются дощечки-лыжи) сопровождается резким повышением переносности дискурса. Конькобежец «превращается» в лыжника, а наивное, добросовестно протокольное описание наблюдаемого сменяется выдумкой, не столько вытекающей из фактов, сколько фабрикующей их (= очередным проявлением ненадежности лирического субъекта-рассказчика). Пространственные соотношения «я», двух спортсменов, болота, речки и леса не прочитываются однозначно (да некоторая топографическая неопределенность и допустима в подобном тексте), но более или менее ясно, что конькобежец скрылся из поля зрения «я» (за поросшим деревьями мысом?), а в следующий момент в нем появился лыжник. Ясно и то, что быстрота бега спортсменов и движения глаз «я» просто не оставляла времени для того, чтобы произошло — и было увидено — надевание лыж (тем же конькобежцем или кем-либо другим), не говоря уже об их «приделывании», предполагающей более основательную деятельность (типа привинчивания креплений). Наконец, очевидно, что по игровой логике текста соль именно в том, что близорукий наблюдатель принимает одного спортсмена за другого. В результате, у подставленного Хармсом вместо себя наивного лирического субъекта элементарное острание сменяется вольным полетом обэриутской фантазии.¹

Завершается строфа не просто динамичным пробегом и прыжком с трамплина, а полным и экзистенциально многозначительным исчезновением лыжника. «Кто-то», появившийся в первой строфе, а во второй претерпевший поразительную метаморфозу в «он», бесповоротно исчезает в преддверии третьей, оставляя «я» наедине с собственными мыслями и готовя смену дискурсивной тональности.

В третьей строфе «я» прекращает движение и погружается в раз-

¹ Соображения о типологии лирических субъектов Хармса см. в *Герасимова 1995*.

думье, что в терминах его атрибутов выражается в снятии очков, знаменующем переход к забвению слепым мудрецом реального мира. Разгадка описанного в предыдущих строфах отнюдь не дается (как это могло бы быть в рядовом стихотворении для детского журнала). Напротив, синекдохические аксессуары спортсменов одеваются тайной и окончательно отделяются от своих владельцев, приобретая характер загадок мироздания, — превращаются в некие таинственные знаки, иероглифы, черты и резы подлежащего расшифровке алфавита. Этому способствуют вторичные лексические значения слов *дощечки* (ср. грифельную доску Державина, воцаные дощечки шекспировских времен и т. п.) и *крючки* (естественного описания букв неизвестной письменности; ср., кстати, музыкальные *крюки* — условные знаки древнерусского нотного письма). Фонетическое и морфологическое сходство всех трех атрибутов, образующих костяк суммирующей третьей строфы (*очки — дощечки — крючки*), объединяет их в некую тройственную эмблему мировых тайн.¹

Этот перескок текста в новый, медитативный, модус совершается с опорой на литературную традицию. Как внезапные переходы от чудесного события к замороженному размышлению о нем, так и соответствующие обороты типа *И долго... стоял...* богато представлены в русской прозе, в частности у любимого Хармсом Гоголя. Ср. хрестоматийные пассажи:

«...он произносил: «Оставьте меня, зачем вы меня обижаете?» **И что-то странное** заключалось в словах и в голосе <...> В нем слышалось **что-то** такое преклоняющее на жалость, что один молодой человек <...> который <...> позволил было себе посмеяться над ним, **вдруг остановился, как будто пронзенный**, и с тех пор как будто все переменялось перед ним и показалось в другом виде <...> **И долго потом**, среди самых веселых минут, представлялся ему низенький чиновник с лысинкою на лбу <...> **И закрывал себя рукою** бедный молодой человек...» («Шинель»).

«... весело **промчится** блистающая радость, как иногда **блестящий экипаж** с золотой упряжью, картинными конями и сверкающим блеском стекол **вдруг неожиданно пронесется** мимо <...> **и долго мужики стоят, зевая,**

¹ Что касается четвертого члена финальной рифменной схемы — *речки*, то от размышлений о ее эмблематичности в духе Гераклита и Державина я пока воздержусь; ср., впрочем, ниже соображения о «неподвижной воде» по *Ямпольский 1998*: 165-168.

с открытыми ртами, не надевая шапок, хотя давно уже унесся и пропал из виду дивный экипаж. Так и блондинка тоже вдруг совершенно неожиданным образом показалась в нашей повести и так же скрылась. Попадись на ту пору вместо Чичикова какой-нибудь двадцатилетний юноша <...> Долго бы стоял он бесчувственно на одном месте, вперивши бессмысленно очи в даль, позабыв и дорогу <...> позабыв и себя, и службу, и мир, и всё, что ни есть в мире» («Мертвые души»).

«И долго еще определено мне чудной властью идти об руку с моими странными героями, озирать всю громадно-несущуюся жизнь, озирать ее сквозь видный миру смех и незримые, неведомые ему слезы!»

«Не так ли и ты, Русь, что бойкая необгонимая тройка, несешься? Дымом дымится под тобою дорога, гремят мосты, все отстает и остается позади. Остановился пораженный Божьим чудом созерцатель: не молния ли это, сброшенная с неба? Что значит это наводящее ужас движение? и что за неведомая сила заключена в сих неведомых светом конях?..»

Последний пример, самый знаменитый и эмблематичный, не содержит зачина *И долго...*, но явно родствен предыдущим; а кончается он вопросами, подобными вынесенному в заглавие хармсовской миниатюры.

Нет недостатка и в стихотворных претекстах финальной строфы, серьезных и иронических. Ср.

*Я долго стоял неподвижно, В далёкие звёзды глядясь,
— Меж теми звездами и мною Какая-то связь родилась. Я
думал... не помню, что думал; Я слушал таинственный
хор, И звёзды тихонько дрожали, И звёзды люблю я с тех
пор... (Фет, «Я долго стоял неподвижно...»; 1843).*

*Понять моего каламбура Из них ни единый не мог, И долго
стояли в раздумье Студьозусы Вагнер и Кох (Козьма Прутков,
«Доблестные студьозусы (Как будто из Гейне)»; 1854).*

*Я долго стоял неподвижно И странные строки читал,
И очень мне дики казались Те строки, что Фет написал.
Читал... что читал, я не помню, Какой-то таинственный
вздор; Из рук моих выпала книга, Не трогал ее я с тех
пор (Тургенев, «Я долго стоял неподвижно...» [пародия на
Фета]; 1863).*

*По приказанью старца моего Поехал я рубить дрова с рас- светом В сосновый бор <...> Теперь блеснул он мне красюю не- бывалой. **И долго я стоял без мыслей и без слов...***(Апухтин, «Год в монастыре (Отрывки из дневника)»; 1883).

Естественное место в этом ряду находит себе одна из поздних вещей Хармса, написанная незадолго до «Что это было?» (15 марта 1939):

***Я долго думал** об орлах/ **и понял многое:**/ орлы лета- ют в облаках./ летают никого не трогая./ **Я понял**, что живут орлы/ на скалах и в горах/ и дружат с водяными духами./ **Я долго думал** об орлах, но **спутал**, кажется, их с мухами («Я долго думал об орлах...»).*

Наличие у поэта очень сходных текстов неудивительно — в силу единства авторской картины мира,¹ что у Хармса проявляется в почти навязчивой заикливости на крайне ограниченном круге тем. Если до сих пор мы разбирали «Что это было?» как совершенно автономный, чуть ли не анонимный, художественный объект, то теперь пришло время посмотреть на него через призму хармсовских инвариантов, для чего мы воспользуемся их описанием в **Ямпольский 1998, 2005**. Как оказывается, «Что это было?» — во всех отношениях типичный текст Хармса, хотя и воплощающий его абсурдистское мироощущение в законченных формах «нормального» стишка для детей.²

Начну с цитаты из Ямпольского и приведу несколько цитируемых им хармсовских пассажей, вторящих сюжету «Что это было?»:

«Хармс любит описывать исчезновение предметов, и, как правило, в таких описаниях речь идет о негативном явлении чего-то неназываемого. Исчезновение предметов означает по- степенное явление истинного мира» (**Ямпольский 1998: 173**).

«И вот я впереди кончаюсь там, где кончается моя **рука**, а сзади кончаюсь тоже там, где кончается моя другая **рука**. Сверху я кончаюсь **затылком**, снизу **пятками**, сбоку **плечами** <...> Теперь, когда мы стали совсем обособленными, почистим

¹ О понятии поэтического мира как системы инвариантных мотивов см. **Жолковский и Щеглов 1975, Жолковский 2005**.

² Именно четкость формы лежит «в основе игры со здравым смыслом и логикой» (**Гроб:** 76, см. **Буренина:** 46).

наши грани, чтобы лучше видать было, где начинаемся уже не мы. Почистим нижний пункт — **сапоги**, верхний пункт — **затылок** — обозначим **шапочкой**: на руки наденем блестящие **манжеты**, а на плечи **эполеты**. Вот теперь уже сразу видать, где **кончились мы** и началось всё остальное» («Сабля»; 1929).

Шел Петров однажды в лес. Шел и шел и вдруг исчез. «Ну и ну, — сказал Бергсон, — Сон ли это? Нет, не сон». Посмотрел и видит ров, А во рву сидит Петров. И Бергсон туда полез. Лез и лез и вдруг исчез. Удивляется Петров: «Я, должно быть, нездоров. Видел я: исчез Бергсон. Сон ли это? Нет, не сон» («Шел Петров однажды в лес...»; 1936-1937).

«Семен Семенович, **надев очки, смотрит** на сосну и **видит**: на сосне **сидит** мужик и показывает ему кулак. Семен Семенович, **сняв очки, смотрит** на сосну и **видит**, что на сосне **никто не сидит**. Семен Семенович, **надев очки, смотрит** на сосну и **опять видит**, что на сосне **сидит** мужик и показывает ему кулак. <...> Семен Семенович не желает верить в это явление и **считает это явление оптическим обманом**» («Оптический обман»; 1934).

«Переводы разных книг меня смущают, в них разные дела описаны и подчас даже очень **интересные** <...> Но бывает так, что иногда прочтешь и **не поймешь** о чем прочитал <...> А то такие переводы попадают, что и **прочитать их невозможно**. Какие-то буквы **странные**: некоторые ничего, а другие такие, что не поймешь чего они значат. Однажды я видел перевод, в котором ни одной буквы не было знакомой. Какие-то **крючки**. **Я** долгу **вертел** в руках этот перевод. Очень **странный** перевод!» («Дневниковые записи», 11 марта 1940 г.).

А теперь кратко резюмирую, тоже по Ямпольскому, систему взглядов Хармса.

Его установка на остранение лишь отчасти сходна с формалистской, поскольку имеет целью не столько дать видение вещи, сколько перейти от вещного мира к миру невоспринимаемых ноуменальных предметов. Существенна неназываемость реальных объектов, иллюзорность и неправильность миметически развертывающегося во времени цепляния од-

ного предмета за другой, которое неизбежно завершается их полным исчезновением. Ложной темпоральности противостоит сущностная неподвижность, в частности неподвижность воды. Мнимая и идентичность предметов, связанная с их восприятием во времени. Проблематична автономность предметов и даже человеческого тела, границы которого обозначены концами его рук, шапкой, обувью. Реальный мир — оптический обман, зависящий от того, смотрим ли мы на него в очках или голыми, а еще лучше закрытыми, глазами. Характерна парность, но неполная симметричность видимых предметов и их атрибутов, освобождающая от ложного миметизма. Главной истиной является отсутствие, исчезновение, распад, превращение всего наблюдаемого в непрочитываемые крючки, поскольку все предметы — лишь означающие, означаемым которых является трансцендентное ничто. Вещи производятся говорением, сочинением текстов о них, а потому художественная форма в принципе не имеет конца и открыта к небытию (см. **Ямпольский 1998; 12-13, 161-195; 2005**).

Проекция этих тезисов на текст «Что это было?», подробно рассмотренный выше, задача настолько простая, что может быть представлена читателю.

II

По ходу разбора мы пользовались разнообразным литературоведческим инструментарием: теоретическими представлениями о структуре текста (композиции, приемах, тропах); лингвистической информацией (о значениях слов и их сочетаемости); энциклопедическими сведениями о реальном мире (ландшафте, временах года) и, прежде всего, об артефактах (одежде, очках, коньках, лыжах); цитатным репертуаром русской поэзии и прозы; и, наконец, знакомством с излюбленными идеями и поэтикой Хармса. Ниже мы сосредоточимся на энциклопедическом разделе этой воображаемой базы данных, дающем материал для реальных комментариев.

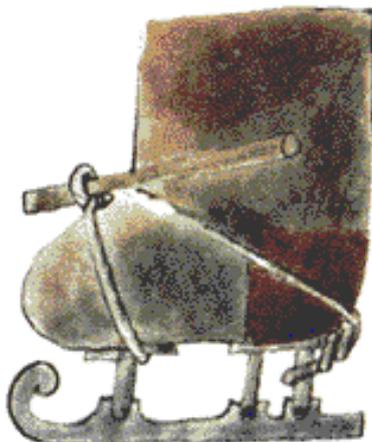
В изданиях Хармса «Что это было?», как правило, не комментируется или комментируется минимально. По-видимому, считается, что стихотворение для детей, написанное относительно недавно (при жизни некоторых из комментаторов), в жанре загадки с очевидной разгадкой, понятно и так. Это не совсем верно.

Уже сегодняшнему читателю среднего, а тем более юного, воз-

раста, может быть неизвестен тип коньков, причем именно детских, вырисовывающихся за столь важным для Хармса контуром *крючков*. Эти коньки, лезвия которых кончались спереди изящным завитком, назывались «снегурками» или «снегурочками», и именно на них дети впервые выходили на лед. Снегурки могли крепиться на специальных ботинках, а в более дешевом, дворовом варианте, прикручиваться к ботинкам и даже валенкам кожаными ремешками или веревками и деревянными защипками (вплоть до подобранных с земли щепок).



http://sovietchest.ucoz.ru/_pu/1/19765.jpg



<http://vivovoco.rsl.ru/VV/GRANIN/PAGE04/ART048.GIF>

У нынешних коньков ничего в точности отвечающего смыслу слова «крючок», насколько мне известно, нет: у беговых лезвия не загнуты, а у остальных передний изгиб не открыт, а полностью примкнут к подошве ботинка. Без реального комментария (здесь набросанного по памяти) конкретность одного из центральных образов стихотворения размывается, а с ней — и контраст с его метаморфозой в абстрактный иероглиф.

Еще важнее ясность в вопросе о лыжных креплениях. Наиболее простым, в частности деревенским, типом были состоявшие из одной кожаной петли, в которую просовывался носок ботинка или валенка, к чему могла добавляться петля, охватывавшая задник.

Более профессиональные *жесткие крепления* могли состоять из металлической части, привинченной к лыжам, и металлических набоек с отверстиями на подошвах обычных или специальных лыжных ботинок (вспоминается магическое слово *рототеллы*).¹ Какой имен-

¹ В контексте стихотворения не возникает вопроса о различии между

но тип креплений имел в виду Хармс, существенно для исторически адекватного осмысления самого острого тропеического хода стихотворения — приделывания дощечек и вероятности его опоры то ли на изготовление жестких креплений, то ли на прикручивание снегурок, то ли на обе процедуры сразу.

Определенность информации об этих артефактах тем важнее, что для поэтики Хармса характерно постоянное напряжение между представлением о ноуменальном «ничто» и его нарочитыми, часто ироническими, проекциями в мир обыденных, вещных феноменов. Тем нужнее реальный комментарий для такого текста, как «Что это было?», с его мета-когнитивной игрой в понимание/ непонимание/ цисфинитную медитацию. И особенно — для ключевой 7-й строки, где неясность фактической картины усугубляет абсурдность ее восприятия лирическим «я», а с ней и ту «неправильность» текста, которая вызывает к его переносному прочтению. Иными словами, реальный комментарий нужен здесь как раз в точке «грамматической неправильности», знаменующей (согласно **Риффатерр 1978**) прорыв скрытого глубинного смысла поэтической структуры на ее поверхность, сигнализируя о необходимости доискиваться этого смысла. Вопрос о решающей интерпретационной роли реального комментария ставится таким образом в теоретическом плане.

Чтобы подчеркнуть актуальность комментирования, представим себе, что, Хармс — действительно, как полагают многие, великий поэт и будет читаться во всем мире столетия спустя, как Шекспир, и даже тысячелетия, как Гораций. На этот случай комментировать придется почти все. Читателям недалекого будущего надо будет объяснить, что такое очки, каковые (возникнув всего 700 лет назад) могут вскоре полностью уступить место сначала вставным линзам, затем лазерной коррекции зрения, а там и какой-нибудь совершенно безболезненной генной инженерии. Коньки и лыжи (которым в странах севера около 5000 лет) и сегодня мало знакомы жителям жарких пустынь, как, кстати, болота, реки и леса. А справка о том, что во времена Хармса не существовало особого вида зимнего двоеборья с переключением с коньков на лыжи, может потребоваться любым читателям в самое ближайшее время.¹

беговыми и горными лыжами. Об истории и типах лыжных креплений см. например, опубликованную в Сети статью К. Бекетова http://www.skitalets.ru/equipment/ski/krep_beketov/

¹ Разумеется, читатели будущего смогут рассчитывать на мощные интернетные базы данных, но энциклопедии и справочники есть и сегодня; задача комментаторов в том, чтобы собрать и предоставить в распоряжение читателя именно ту информацию, которая нужна для понимания данного текста.

Без подобных реальных комментариев рухнет весь замысел стихотворения, держащегося сначала на нелепости непонимания, что речь идет о коньках, затем на парадоксальности отождествления конькобежца с лыжником, и, наконец, на отказе от очков и на полной неразрешимости тайны крючков и дощечек. Вернее, загадочность останется и даже многократно увеличится, но примет тотальный, совершенно бесструктурный и лишенный тени юмора характер. Станет возможной пресловутая бесконечная игра означающих, порождая самые фантастические прочтения, скажем, образ незнакомца, пронесимого по реке на спущенных с неба неведомых крюках. Не так ли иногда читаются темные места древних текстов, — например, видение Иезекииля о загадочных пришельцах с руками, крыльями и колесами внутри колес (*Иез.* 1, 4-28), — как свидетельство о посещении земли инопланетянами?!

Проблемы темных мест коснулся в своей хрестоматийной статье о «Макбете» один из представителей американской Новой критики Клинт Брукс, предложивший поучительное решение (**Брукс 1975 [1947]**). Он обратился к двум пассажирам, своей нелогичностью настолько озадачивавшим шекспироведов, что неоднократно делались попытки исправить (*emend*) сомнительный текст. Вот эти места — в оригинале и в переводе М. Лозинского:

...And pity, like a naked new-born babe, Striding the blast, or heaven's cherubim, horsed Upon the sightless couriers of the air, (I, 7) — И жалость, как младенец обнаженный Верховом на вихре или херувим, Несущийся на скакуне воздушно...

...Here lay Duncan, His silver skin laced with his golden blood; And his gash'd stabs look'd like a breach in nature For ruin's wasteful entrance: there, the murderers, Steep'd in the colours of their trade, their daggers Unmannerly breech'd with gore... (II, 3) — ...Здесь лежал Дункан; Кровь золотом расшила стан сребристый; Зияли раны, как пролом в природе, Куда ворвалась смерть. А там — убийцы; Их цвет являл их ремесло; кинжалы — В срамных портках из крови...

В первом случае противоречие между образом сострадания-младенца и его способностью оседлать вихрь казалось неразрешимым, а во втором сравнение крови на кинжалах убийц Дункана с бриджами отвергалось как слишком натянутое и непоэтичное. Брукс, однако,

решил поверить тексту и продемонстрировал системное соответствие между двумя загадочными тропами и образностью трагедии в целом. Нагота и нежный возраст ребенка, противоположные облаченности и кровавой жестокости кинжалов, воплощают беззащитность, но парадоксальным образом и силу всего подлинного, органичного, растущего, которому принадлежит будущее, — в противовес расчетливой, убийственной, но тем не менее бесперспективной искусственности злодея, по ходу действия все время примеряющего несвойственные ему наряды, позы и роли, но не имеющего наследников и гибнущего от рук могучего ребенка, не рожденного женщиной. Кульминационным совмещением мотивов поразительного противоречия, органичного роста и чудесной одежды становится напророченное ведьмами наступление на замок Макбета воинов Макдуфа, замаскированных под деревья.

Таким образом, странные младенцы и непонятные портки (типичные случаи риффатерровской «аграмматичности») находят себе законное место в системе тропов «Макбета», и темные места полностью проясняются. Но для их экспликации Брукс предпринимает не реальный комментарий (выяснение того, как выглядели тогдашние кони, кинжалы и бриджи, каковы были представления о херувимах и т. п.), а исключительно поиск поэтических соответствий между спорными местами и остальными составляющими трагедии. Каково же в принципе соотношение между традиционно занимающими филологов темными местами текста, аграмматичными сигналами из его глубин и непонятными деталями, требующими реального комментария?

В увлекательной недавней статье двух соавторов (**Кляти-Сергеева и Лекманов 2010**) именно реальный комментарий предлагается считать главным инструментом при анализе пастернаковской поэзии. Особенно убедителен пример, рассматриваемый ими последним, — из «Вакханалии» (1957).

В первой же строфе первого фрагмента фигурирует церковь Бориса и Глеба:

Город. Зимнее небо.
Тьма. Пролеты ворот.
У Бориса и Глеба
Свет, и служба идет.

В комментариях к стихотворению обычно отмечается значимое для поэта местоположение церкви Бориса и Глеба (недалеко от гимназии, где он учился), но, как добавляют соавторы, не говорится о том, что эта цер-

ковь была снесена в 1931 г. и, следовательно, ее включение в городской пейзаж 1950-х гг. представляет собой поэтический ход, оставшийся до сих пор скрытым от читателя. Между тем, этот временной парадокс включается в целую систему анахронических наложений «Вакханалии»: современная артистка, играющая королеву шотландцев, сливается со своей ролью; свет, снизу льющийся на ее подол, напоминает о пламени свечек, тоже снизу озаряющем старух шушуны в церковном приделе; зрители проходят в театр, как сквозь строй алебард; упомянутая среди современных городских зданий тюрьма предвещает тюремные своды, не словившие героиню пьесы; и т. д. Таким образом:

«Мотивы неминуемой гибели, приговоренности, смерти почти как театрального зрелища и одновременно бессмертия и посмертной славы <...> относятся и к образу Марии Стюарт, и к церкви Бориса и Глеба, которая, как град Китеж, десятилетия спустя после ее сноса просвечивает сквозь городскую застройку. Выход на улицу после спектакля вовсе не означает возвращение в реальность современности, потому что эта реальность столь же многослойна, как и театральное действо <...>

Составляющее главную тему “Вакханалии” смещение времен, начинающееся в заснеженной Москве и заканчивающееся на подмостках театра, заявлено уже в первых строках стихотворения Пастернака, правильное истолкование которых дает читателю ключ к пониманию всего текста <...>

[И]менно соотношение пастернаковских текстов с фактами часто помогает их прояснить, выявление же подтекстов к этим текстам [как в случае Мандельштама и Ахматовой, для контраста упомянутых в начале статьи соавторов — А. Ж.] чаще всего спасительной объяснительной силой не обладает» (**Клятис-Сергеева и Лекманов: 162**).

Пример и рассуждения соавторов (не говоря об их реальной находке — датировке сноса церкви) убедительны, а в теоретическом плане представляют собой еще одну точку зрения на рассматриваемый здесь круг вопросов. Правда, соавторы оговариваются, что их утверждение относится только к Пастернаку (а не, скажем, к акмеистам), что оно может быть верно не всегда, а «чаще всего» и т. п. Оставляя в стороне эти оговорки и некоторые другие возможные возражения (о важности для Мандельштама реального комментария, а для Пастернака — интертекстуального),¹ посмотрим к их страте-

¹ Очень коротко:

Во-первых, многие из реалий, приводимых соавторами, — это не чисто

житейские, а в значительной мере текстовые, литературные факты: пассаж из Библии (о египетских казнях), политическая статья Горького («О русском крестьянстве») и его малоизвестный рассказ («Как я учился») и, наконец, сама *кощунственная телеграмма* Агитпрофсожа (обнаруженная соавторами в «Гудке» от 5 сентября 1923 г.), что, не умаляя эвристической ценности находок, напоминает о преимущественной текстуальности описываемого опыта.

Ценный материал для размышлений на эту тему содержит статья **Литвина и Успенский 2011**, где показано, что словосочетание «чепчик счастья» — это «калька немецкого Glückshaube (das Glück ‘счастье’ + die Haube ‘чепчик’), обозначающего те фрагменты околоплодной оболочки, которые могут оставаться на головке, лице и верхней части туловища новорожденного и, согласно многочисленным поверьям, приносят счастье своему обладателю», то есть — заимствование иноязычного оборота, в русском отсутствующего (а по смыслу соответствующего фразеологизму «родиться в сорочке»). Комментарий, предлагаемый Литвиной и Успенским, является отчасти реальным — проясняющим, какой элемент действительности имеется виду, отчасти лингвистическим — устанавливающим языковую (в данном случае, заимствованную) структуру фрагмента и его смысла, отчасти — культурологическим, отсылающим к целому полю фольклорных и культурных коннотаций реального объекта, а отчасти и интертекстуальным, соотносящим мандельштамовскую строку с литературными прецедентами обыгрывания этого объекта/оборота.

Во-вторых, легко привести примеры релевантности для понимания стихов Мандельштама материальных фактов; так, запоминающаяся, но не кажущаяся загадочной строка *Да гривенник серебряный в кармане* (из «Еще далеко мне до патриарха», 1931) оказывается, среди прочего, реакцией на перемену в дизайне, материале и цвете (с серебристого на медно-никелевый) советского гривенника, произошедшую в 1931 г. (см. **Жолковский 2010**).

В-третьих, многие места в стихах Пастернака требуют, прежде всего, литературного, а не фактического, комментария; например, строка *Откуда же эта печаль, Диотима* (в так восхищавшем Мандельштама финале ирпеньского «Лета»), по-видимому, содержит, помимо очевидной отсылки к платоновскому «Пиру», скрытую отсылку к целому гёльдерлиновскому слою самовосприятия Пастернака (**Жолковский 2006**); а загадочный пассаж: *Он чешуи не знает на сиренах, И может ли поверить в рыбий хвост Тот, кто хоть раз с их чашечек коленных Пил бившийся как об лед отблеск звезд* (из «Темы», открывающей цикл «Тема с вариациями») проясняется лишь после соотнесения с пушкинским «русалочьим» отрывком «Как счастлив я, когда могу покинуть...»: *Как сладостно явление ее Из тихих волн, при свете ночи лунной! <...> У стройных ног, как пена белых, волны Ласкаются, сливаясь и журча. Ее глаза то меркнут, то блистают, Как на небе мерцающие звезды <...> Пронзительно сих влажных синих уст Прохладное лобзанье без дыханья. Томительно и сладко — в летний зной Холодный мед не столько сладок жажде <...> И в этот миг я рад оставить*

гии и интерпретации обнаруженного анахронизма.

Сразу же отметим, что соавторы не ограничиваются фактической находкой и демонстрируют ее органичную встроенность в структуру целого (и в этом их сходство с подходом Брукса). Но на фоне очевидных переключек между артисткой и ролью (прямо прописанных в тексте) и между двумя озарениями снизу (на которые поэт сам обращал внимание первых читателей) призрачность современного существования церкви Бориса и Глеба (установленная соавторами) имеет, на мой взгляд, несколько иной поэтический статус. Она не только никак не акцентирована в тексте, но и не попала ни в неформальные авторские пояснения к нему, ни в профессиональные комментарии, составлявшиеся наследниками поэта и лицами, близкими к его кругу, — иными словами, не вошла в канонический контекст стихотворения. Это отнюдь не подрывает самого открытия, но заставляет внимательнее задуматься о его смысле.

Очевидно, что Пастернак сознательно включил в свое стихотворение образ церкви, существующей лишь виртуально. С другой стороны, лукаво-аллюзивное замалчивание такого факта вряд ли в духе его поэтики. И трудно поверить, чтобы он просто не нашел удачного способа ввести нужную информацию в текст. Примиримы ли эти противоречия?

Даже без упоминания о сносе церкви уже само описание церковной службы, в печатном советском обиходе не принятое (как и появление тюрьмы в том же фрагменте), сразу придает сюжету некоторую культурно-историческую перспективу, углубляющуюся по ходу следующего развертывания сцен из времен Марии Стюарт. Потому находка соавторов охотно принимается дотоле не информированным читателем. Ведь она не столько меняет общий смысл стихотворения, с самого начала доступный и людям, не принадлежавшим к числу московских старожилов и знатоков советской истории, сколько дополнительно его подкрепляет.¹ Как известно, Пастернак эпохи «Доктора Живаго» ценил свою понятность именно широкому читателю (а не только узкому кругу интеллектуальной элиты), и возможно, не случайно не снабдил свой текст недостающими такому читателю пояснениями.

жизнь, Хочу стонать и пить ее лобзанье... (Жолковский 1976).

¹ Аналогичным образом, в «Высокой болезни» (тоже комментируемой соавторами) сарказмы о «кошунственной телеграмме» и «агитпрофсожеском лубке» не являются в строгом смысле темными местами, ибо построены так, что воспринимаются неосведомленным читателем вполне адекватно, и реальный комментарий лишь документирует правильность такого прочтения.

Дело в том, что наряду с открытым слоем смысла в «Вакханалии» чувствуется и более сокровенный. Наиболее четко он проступает (оставаясь не проговоренным впрямую) в трех её кульминационных, собственно «вакхических» эпизодах, где на фоне *именинного кутежа* разворачивается самый горячий и реальный виток сюжета: страстный роман между *в третий раз разведенцем* и его *королевой*, напоминающей шотландскую. Кто эти двое *бесстыжих*? «Вакханалия» в целом написана в жанре документальной зарисовки по следам театральной премьеры, но эта пара персонажей фактической привязки вроде бы не получила. До какой-то степени за ней очень приблизительно угадываются фигуры самого Пастернака и его тогдашней возлюбленной Ольги Ивинской; к тому же, на автора, вроде бы указывает его сигнатурный «сестринский» мотив (*И теперь они оба Точно брат и сестра*), а на Ивинскую (отбывшую в 1949-1953 гг. заключение) — упомянутые выше тюремные мотивы. Однако догадки вынуждены оставаться догадками, дальше порога текст нас не пускает.

Эта любовная линия, в одном месте впрямую соотнесенная с историей Марии Стюарт, развивается в современности, но у нее есть и еще один скрытый хронологический аспект: над образом шотландской королевы, в частности над соответствующим переводом из Суинберна, Пастернак размышлял с давних пор; более того, о чудесном напластовании времен он писал в этой связи в ранней заметке «Несколько положений» (**Пастернак: 368-369**). Этот историко-биографический факт (отмечаемый и в комментариях к изданиям Пастернака), бесспорно, релевантен для понимания «Вакханалии», с её установкой на временной палимпсест, но, как представляется, относится не к общедоступному, публичному её фасаду, а к некому интимному интерьеру.

Аналогичный статус «домашней семантики» может иметь и богатая подоплека образа церкви Бориса и Глеба: ее включенность в юношеский опыт Пастернака; виртуальность ее присутствия; сопряженная с двумя именами тема мученичества, уходящая (в *pendant* к шотландской) в далекое прошлое; наконец, проходящее незамеченным совпадение первого из двух имен с именем автора.

В теоретическом плане подобное прочтение, будь оно принято, означало бы более сложную стратификацию как реальных комментариев, так и модусов их включения в художественную структуру целого. Находка соавторов в высшей степени релевантна, но ее роль оказалась бы в таком случае не столько решением какой-то главной загадки текста, сколько одной из реализаций центральной темы на одном из его полускрытых — если угодно, загадочных — уровней. А

обращение к этим действительно темным местам «Вакханалии» добавило бы к числу объектов, подлежащих дальнейшему комментированию, конкретные обстоятельства и человеческие фигуры, как это характерно для текстов «с ключом» (à clef).

III

В первой главе рассказа Кузмина «Шелковый дождь» (1918) дело происходит на Финском заливе — упоминаются расположенные по соседству Териоки и Райвола (ныне соответственно Зеленогорск и Рощино). Позволю себе длинную цитату:

«**Повозка** стоит, как цыганская арба без лошадей, скаречно и вовсе не по-эллиниски. Небо и море стараются: синеют, теплеют, греют, и твердеет песок, который, только отбежав на три сажени, с удовольствием и злорадством сбрасывает с себя ненавистное прозвище "пляжа", рассыпается, холмится, разваливается и засыпает открытые ботинки гуляющих дам <...>

Взбрызнув золотой фейерверк, дама вдруг ступила словно в теплую, **хорошо укрытую ванну**, грациозно, пожалуй, но совсем неуместно. Вишневый костюм, почти черный от воды, плотно прижимался к неполным и красивым, но слегка тряским животу, грудям и заду. Черные брови супились, глядя, как кавалер ловко, но тоже словно нарочно, **отплыл саженками** (такие белые, вялые руки) на полверсты. Когда он крикнул, самодовольно, на весь простор: «Алло, Аня», та даже вздрогнула, так некстати ей показались и этот веселый крик, и белые руки, и самое купание. Нарочно делая мелкие шаги, будто в узком платье, она **побрела в повозку**, расшлепывая теплую, мелкую воду <...>

Пестрая куча мягкого тряпья вернула несколько Анну Павловну к более спокойным мыслям. Надев желтые сквозные чулки и **перестав как бы быть участницей пейзажа**, она с удовольствием посмотрела **через узкую дверь** на синее небо с белыми облачками, узкую желтую полоску берега, придавленную черною хвойною зеленью, воду, где рассыпались издали розовые купальщики, и легкий дымок неизвестно откуда. Близко плескались и ликовали дети попросту, как зверьки. Николай Михайлович, отдуваясь и встряхиваясь, влез, опять напомнив Тритона и то, как он мало похож на морское божество <...>

Когда она подняла голову, Николай Михайлович **был уже почти одет** и похож не на Тритона, не на Эллина, а на Николая Михайловича Лугова, которого она любила. <...> Анна Павловна молча его обняла и крепко прижалась (**причем повозка заколебалась**), а Лугов удивленно **опустился на узкую скамейку**. Анна <...> все крепче и крепче целовала его чуть толстые, как кусочки помидора, губы, не обращая внимания, что **кабинка уже забурлила по воде и куда-то взобравшийся возница чмокает на лошадь (вероятно, рыжая кляча), которая дрябло ржет и дергает колеса с мели на мель**.

Николай Михайлович благодарно и весело спросил, глядя, как горизонт то опускался, то подымался **в дверном отверстии**:

- Теперь обедать, не правда ли? Я голоден, как полубог.

- <...> Я тебя сегодня очень люблю, только **вылезай скорее**» (**Кузмин 1990: 145-148**).

Глубинный смысл рассказов Кузмина, несмотря на их программную «прекрасную ясность», остается интригующе неуловимым. Удачные разгадки металитературных ребусов «Высокого искусства», «Лекции Достоевского», «Кушетки тети Сони» и «Портрета с последствиями» (**Морев 1990, Панова 2010, 2011**) ставят вопрос об инвариантной структуре, общей для этих и ряда других маленьких шедевров — таких, как «Набег на Барсуковку», «Прогоулки, которых не было», «Снежное озеро», «Охотничий завтрак», «Решение Анны Мейер». К ним относится и «Шелковый дождь» — возможно, еще одно упражнение с литературным ключом на гомосексуальную тему невозможности союза мужчины и женщины. Но четкого понимания, как именно построена эта вариация, в чем ее систематическое сходство с другими, а в чем систематическое же отличие, пока что нет, во всяком случае, у меня.

Загадки «Шелкового дождя» начинаются с самого начала. Что за странная повозка на пляже, да еще со скамейками и дверью? Герои в ней передеваются и даже как будто въезжают в воду, причем имеется возница, который временами отсутствует. Возникает догадка, что они специально наняли такой экипаж, но в дальнейшем непонятная повозка полностью исчезает из повествования. Комментариев в единственном известном мне издании **Кузмин 1990** нет, и это место оставалось для меня непроницаемо темным, пока недавно в мемуарах младшего современника Кузмина я не наткнулся на следующий фрагмент:

«Нас привлекало взморье с его бесконечным песчаным пляжем, поросшими соснами дюнами. Протяженность этого курортного берега, теперешней Юрмалы, уже тогда достигала двадцати километров <...> Одна беда: море здесь у берега очень мелкое. Приходится долго брести, прежде чем можно будет плыть. Когда-то с этим справлялись, **арендуя за грошовую плату домик на колесах, с тентом над балкончиком, со ступенями, ведущими прямо к воде; они бывали самых разных цветов: синие, зеленые, голубые, красные. Лошадь с сидящим на ней возницей завозили такой домик на глубокое место, потом возница выпрягал лошадь и возвращался обратно. А на этом своеобразном “островке” могла загорать целая семья: здесь люди ели, пили, без конца купались. Когда же приходило время и желание возвращаться домой, опять вызывали, криком или жестом, возницу, и лошадь вывозила домик на берег. Жаль, что сейчас все это забыто и купальщики печально бредут по мелководью сами» (Мандельштам: 126).**



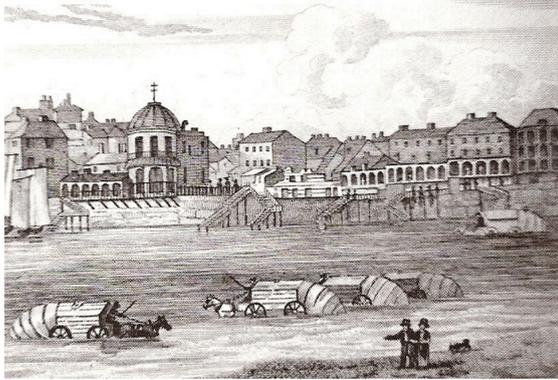
Здесь речь идет о Рижском взморье и функция домиков на колесах связывается исключительно с неудобствами мелководья (характерного и для пляжей под Петербургом), но, как видно из посвященных им глав в книгах **Ленчек и Боскер 1998** и **Грей 2006** (рус. пер. **Грей 2009**), купальни на колесах (bathing machines), были обязательной составляющей благоустроенных курортов Англии, а затем и других стран Европы, начиная с середины XVIII в. Они отражены в художественной литературе, в частности в романе Смоллета «Путешествие

Хамфри Клинкера» (1771),¹ и пережили длинную историю развития, расцвета и упадка. Основные связанные с ними культурные оппозиции касались приличий при контакте полов (степени обнажения, организации переодевания, раздельности купания) и медицинской целесообразности купания (окунания, плавания, морских и солнечных ванн) (Ленчек и Боскер: 70-72, 82-86; Грей 2006: 147-162).



Как можно видеть, именно эта проблематика затронута в начальном эпизоде «Шелкового дождя». Николай Михайлович рад заплыть далеко, а Анна Павловна противится «эллинской» открытости и наслаждается погружением «словно в теплую, хорошо укрытую ванну», что напоминает о кабинках, снабжавшихся раздвижными парусиновыми «тентами скромности» (*modesty hoods*), под которыми — а не в открытом море — могли плескаться, как в мини-бассейне, особо стеснительные дамы (Грей 2006: 149; Ленчек и Боскер: 116).

¹ Купальни на колесах появляются в «Охоте на Снарка» Льюиса Кэрролла («*The Hunting of the Snark*», 1876) — среди признаков, позволяющих опознать Снарка: *The fourth is its fondness for bathing-machines, Which it constantly carries about, And believes that they add to the beauty of scenes — A sentiment open to doubt* [букв.: Четвертый — его любовь к купальным машинам, Которые он постоянно таскает за собой, Полагая, что они украшают пейзаж, — Мысль, вызывающая сомнение].



Это явно работает на центральный конфликт рассказа с характерным «водным» заглавием,¹ но к решающей формулировке его темы, если и ведет, то лишь издали. Можно ожидать, что, в соответствии с давним прозрением Б. М. Эйхенбаума (**Эйхенбаум 1987 [1920]**), скрытую часть айсберга образует биографическая привязка рассказа, и за фигурами композитора и его любовницы скрываются какие-то реальные лица, скорее всего, деятели культуры (так, в уже проанализированных рассказах, по-видимому, подразумеваются Достоевский, Толстой, Дягилев, З. Гиппиус, Ахматова).

Кстати, купальня на колесах отсылает не только к житейским реалиям, но и к литературным фактам. Примерно тот же пляжный пейзаж, что у Кузмина, был описан Блоком в стихотворении «В северном море» (с пометой *Сестрорецкий курорт, 1907*), причем специальное внимание было уделено кабинкам, возницам, тентам скромности, передеванию и дряблости обнажаемых телес:

Что сделали из берега морского
Гуляющие модницы и франты?
Наставили столов, дымят, жуют,
Пьют лимонад. Потом бредут по пляжу,
Угрюмо хохоча и заражая
Соленый воздух сплетнями. **Потом
Погонщики вывозят их в кибитках,
Кокетливо закрытых парусиной,
На мелководье. Там, переменив
Забавные тальеры и мундиры
На легкие купальные костюмы,
И дряблость мускулов и грудей обнажив,**

¹ О водном мотиве, в частности в заглавиях Кузмина, см. *Шварц* : 187-190.

**Они, визжа, влезают в воду. Шарят
Неловкими ногами дно. Кричат,
Стараясь показать, что веселятся <...>**

В примечаниях к «Северному морю» в авторитетных изданиях Блока приводятся разнообразные сведения — о смысле слова *тальеры*, об обстоятельствах посещения поэтом Сестрорецкого курорта и многом другом, — однако *кибитки, кокетливо закрытые парусиной*, остаются не прокомментированными. Но так или иначе, сам этот реальный комментарий мало что дает для дешифровки кузминского рассказа, а переключка с Блоком лишь направляет мысль в сторону дальнейших интертекстуальных ребусов à clef...¹

* * *

Вывод? Предположение, что темные места текста, его ключевые точки, риффатерровские ungrammaticalities и, наконец, места, требующие реального комментария, всегда совпадают, слишком заманчиво. Часто они выступают в сочетании друг с другом, но в принципе взаимонезависимы. Пассаж может казаться совершенно ясным, но скрывать фактическую неясность; ее раскрытие и реальное комментирование может быть полезным, но не вести к тайным глубинам авторского замысла; неясность может не быть связана с грамматическими (или иными структурными) отклонениями, и не всякая неграмматичность обязательно так симптоматична, как того хочет Риффатерр; а разгадываемая глубинная организация текста часто многослойна, так что любые реальные и текстовые комментарии должны включать указание, что именно в этой сложной структуре они проясняют. Наконец, при всей соблазнительности и кажущейся очевидности категорических общих утверждений (типа: «Мандельштам — это преимущественно о культуре, а Пастернак — преимущественно о жизни»), они, в сущности, не могут делаться, пока критическое количество соответствующих текстов не подверглось всестороннему монографическому анализу как в реальном, так и в текстуальном плане. Любая, казалось бы, прозрачная строка Мандельштама может скрывать не-

¹ Купальня на колесах появляется в дальнейшем и в стихах Кузмина — в «Купанье» («Конским потом...», 1921): *Песок змеится плоско, А море далеко. Купальня повозка Маячит высоко. На сереньком трико Лиловая полоска*, а затем в «Поездке» («Произнести твое названье./ О Сестрорецк...», 1923), изготовленной отчасти из того же материала: *Здесь тихо, море дремлет плоско, И ветерок не долетел. Вдали купальная повозка И розоватых пена тел* (см. **Кузмин 1977**: 492). О текстологических проблемах, связанных с «Поездкой», в частности, с вариантами «повозка/полоска», см. **Кузмин 1977**: 722-723, а тж. недавнюю дискуссию в блоге: <http://barbarussa.livejournal.com/168713.html#cutid1>.

известную житейскую подоплеку, а строка Пастернака — литературную.¹ Обнаружение подобных секретов во многом зависит от исследовательской удачи, но их легитимация в составе комментария неотделима от целостного анализа произведения на всех релевантных уровнях.

Ради удобства рассуждений о проблематике комментирования, я начал с того, что предложил для хармсовского стишка учебный макет более или менее полного целостного анализа. Затем, в разговоре о «Вакханалии», я попытался наметить контуры аналогичного подхода к одному из аспектов структуры. А рассказ Кузмина привлек, чтобы продемонстрировать трудность этого проекта даже в случае удачи с комментированием отдельных реалий.

ЛИТЕРАТУРА

Брукс 1975 [1947] — Brooks Cleanth. *The Naked Babe and the Cloak of Manliness* // Он же. *The Well Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry*. NY and London: HBJ.

Буренина О. 2004. Что такое абсурд, или по следам Мартина Эсслина // *Абсурд и вокруг*. Сб. статей / Отв. ред. О. Буренина. М.: Языки славянской культуры, 2004. С 7-72.

Герасимова А. 1995. Даниил Хармс как сочинитель. Проблема чуда. // *Новое литературное обозрение* 16: 129-139.

Грей 2006 — Gray Fred. *Designing The Seaside: Architecture, Society and Nature*. London: Reaktion Books.

Грей Фред 2009. История курортов. Архитектура, общество, природа. М.: Новое литературное обозрение.

Гроб 1994 — Grob Thomas. *Daniil Charms' unkindliche Kindlichkeit: Ein literarisches Paradigma der Spätavangarde im Kontext der russischen Moderne*. Bern: LangVerlag.

Жолковский А. К. 1976. Заметки о тексте, подтексте и цитации у Пастернака (К различению структурных и генетических связей) // Boris Pasternak. *Essays*. / N. A. Nilsson ed. Stockholm: Almqvist & Wicksell. P.67-84.

Жолковский А. К. 2005. Избранные статьи о русской поэзии. Инварианты, структуры, стратегии, интертексты М.: РГГУ.

Жолковский А. К. 2006. Откуда эта Диотима? (Заметки о «Лете» Пастернака) // *Eternity's Hostage. Selected Papers from the Stanford*

¹ Да вот хотя бы: *И привиденьем искажен Природный жребий лучших жен* («Стихи мои, бегом, бегом...»; 1932) — ср.: *И ревом скрыток заглушен Ревнивый шепот модных жен* («Евгений Онегин», 1, XXVIII).

International Conference on Boris Pasternak, May, 2004. In Honor of Evgeny Pasternak and Elena Pasternak Ed. by Lazar Fleishman. Part I (Stanford Slavic Studies. Vol. 31). Stanford, 2006. P. 239-261.

Жолковский А. К. 2010. «Гривенник серебряный в кармане...» // *Лесная школа: Труды VI Международной летней школы на Карельском перешейке по русской литературе* / Под ред. А. Кобринского и др. Поселок Поляны (Уусикирко) Ленинградской области, 2010: 125-142.

Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. 1975. К понятиям 'тема' и 'поэтический мир' // *Труды по знаковым системам*. 7. Тарту: ТГУ. С. 143–167.

Клятис-Сергеева Анна, Лекманов Олег. 2010. «Агитпроф-сожеский лубок». Из реального комментария к Пастернаку // *Новый мир*, 2010, 6: 155-162. (http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2010/6/k112.html)

Кузмин Михаил 1977. *Собрание стихов. Hgb. und komm. von John Malmstad und Vladimir Markov. Bd. III. Несобранное и неопубликованное.* München: Wilhelm Fink Verlag, 1977.

Кузмин Михаил 1990. *Шелковый дождь. Повесть* // Он же. *Проза* / Ред. и прим. В. Маркова и Ф. Штольца. Berkeley: Berkeley Slavic Specialties. Т. IX. Несобранная проза. С. 145-193.

Ленчек и Боскер 1998. *Lenček Lena and Bosker Gideon. The Beach. The History of Paradise on Earth.* New York: Viking.

Литвина А. Ф., Успенский Ф. Б. 2011. Чепчик счастья: К интерпретации одного образа в «Стихах о неизвестном солдате» Осипа Мандельштама // *Toronto Slavic Quarterly* 35 (Spring 2011; с. 69–89).

Мандельштам Е. Э. 1995. *Воспоминания* // Публ. Е. П. Зенкевич; предисл. А. Г. Меца // *Новый Мир* 1995, 10: 119-178.

Морев Г. А. 1990. *Полемический контекст рассказа М.А. Кузмина «Высокое искусство»* // *А. Блок и русский символизм: проблемы текста и жанра. Блоковский сборник X.* Тарту С. 92-116.

Панова Л. Г. 2010. *Портрет с последствиями* Михаила Кузмина: ребус с ключом // *Русская литература*, 2010, 4: 218-234.

Панова 2011— *Panova Lada. A Literary Lion Hidden in Plain View: Clues to Mikhail Kuzmin's «Aunt Sonya's Sofa» and «A Lecture by Dostoevsky»* // *The Many Facets of Mikhail Kuzmin/ Кузмин многогранный.* Bloomington, IN: Slavica, 2011. С. 89–139.

Пастернак Борис 1991 [1918, 1922]. *Несколько положений* // Он же. *Собрание сочинений: В 5 т. / Сост. и коммент. Е.В. Пастернак, К.М. Поливанов.* М.: Худ. лит. Т. 4. С. 366-370.

Риффатерр 1978 — *Riffaterre Michael. Semiotics of Poetry.*

Bloomington: Indiana UP.

Шварц Елена 2001. Заметки о русской поэзии // Вопросы литературы 2001, 1: 187-196.

Эйхенбаум Б. М. 1987 [1920]. О прозе М. Кузмина // Он же. О литературе. М.: Сов. пис., 1987. С. 348-351.

Ямпольский Михаил 1998. Беспмятство как исток (Читая Хармса). М.: Новое литературное обозрение.

Ямпольский Михаил 2005 — Iampolski Mikhaïl. L'émergence de l'objet non-existant. Notes sur la poétique de Daniil Harms // Daniil Harms. Œuvres en prose et en vers. / Trad. et annot. par Yvan Mignot. Préf. de Mikhaïl Iampolski. Paris: Verdier. P. 8-44.