

«МУЗЕЙ» С. М. ДАНИЭЛЯ: ТЕКСТ И СТРУКТУРА АУДИТОРИИ¹

Александр Данилевский
(Таллин)

Название предлагаемого опуса напрямую отсылает к методике анализа, предложенной Ю. М. Лотманом в статье 1977 г. (см.: Лотман 1977: 55–61) и исходящей из представления о том, «что каждое сообщение ориентировано на некоторую определенную аудиторию и только в ее сознании может полностью реализоваться» (Лотман 1992: 161).

Напомним далее: по мысли Лотмана, «сообщение воздействует на адресата, трансформируя его облик. Явление это связано с тем, что всякий текст (в особенности художественный) содержит в себе то, что мы предпочли бы назвать *образом аудитории*, и что этот образ активно воздействует на реальную аудиторию, становясь для нее некоторым нормирующим кодом. Этот последний навязывается сознанию аудитории и становится нормой ее собственного представления о себе, переносясь из области текста в сферу реального поведения культурного коллектива» (Лотман 1992: 161). Иными словами, текст «отбирает» себе аудиторию, создавая «ее по образу и подобию своему» (Лотман 1992: 161).

Данные выводы Лотман проиллюстрировал в статье примерами из русской поэзии XVIII – нач. XIX вв. (см.: Лотман 1992: 163–166), т. е. текстами эпохи, его особо занимавшей и наиболее им изученной. Замечательно, однако, что указанная методика сохраняет свою актуальность и применительно к автобиографическому повествованию С. М. Даниэля «Музей», изданному недавно

¹ Предлагаемая статья подготовлена в рамках и при финансовой поддержке проекта «Eesti Ida ja Lääne vahel: „oma“, „teise“, „võõra“, „vaenlase“ kujundite paradigma XX sajandi Eesti kultuurides» (IUT18–4).

(см.: Даниэль 2012)², но, если верить самому автору (см.: Даниэль 2012: 8), задуманному и большей частью написанному еще три десятилетия назад.

При подходе к анализу и интерпретации этого текста опорным для нас оказалось положение Лотмана из той же статьи, согласно которому «любой текст характеризуется не только кодом и сообщением, но и ориентацией на определенный тип памяти и характер ее заполнения» (Лотман 1992: 161). Соответственно и общение с собеседником «возможно лишь при наличии некоторой общей с ним памяти. Однако <...> существуют принципиальные различия между текстом, обращенным к л ю б о м у адресату, и тем, который имеет в виду некоторое конкретное и л и ч н о и з в е с т н о е говорящему лицу. В первом случае объем памяти адресата конструируется как обязательный для л ю б о г о говорящего на данном языке» (Лотман 1992: 162). «Иначе строится текст, обращенный к лично знакомому адресату <...> Объем его памяти и характер ее заполнения нам знаком и интимно близок. В этом случае нет никакой надобности загромождать текст ненужными подробностями, уже имеющимися в памяти адресата. Для актуализации их достаточно намека. <...> Текст будет цениться не только мерой понятности для данного адресата, но и степенью непонятности для других. Таким образом, ориентация на тот или иной тип памяти адресата заставляет прибегать то “к языку для других”, то к “языку для себя” <...>. Владея некоторым <...> набором языковых и культурных кодов, можно на основании анализа данного текста выяснить, ориентирован ли он на “свою” или на “чужую” аудиторию. Реконструируя характер “общей памяти”, необходимой для его понимания, мы получаем “образ аудитории”, скрытый в тексте» (Лотман 1992: 163).

Напомним еще одно принципиальное положение Лотмана из той же статьи: «В художественном тексте ориентация на некоторый

² В данной связи отметим особо: в 2013 г. доктор искусствоведения С. М. Даниэль стал стипендиатом Лотмановской стипендии Таллинского университета и мэрии г. Таллина.

тип коллективной памяти и, следовательно, на структуру аудитории приобретает принципиально иной характер. Она перестает быть автоматически имплицированной в тексте и становится значимым (т. е. свободным) художественным элементом, который может вступать с текстом в игровые отношения» (Лотман 1992: 163). Утверждение это особенно релевантно для текста Даниэля. Но вначале вкратце напомним его содержание, т. е. то, что внятно практически любому, даже «профанному» читателю.

Это автобиографическое повествование (разумеется, с элементами вымысла) о «стремительном духовном росте» (Даниэль 2012: 28)³ нарратора – молодого человека, на наших глазах превращающегося в художника, искусствоведа и педагога, рассказ о его становлении – интеллектуальном, эстетическом, гражданском. Повествование строится как череда типологически схожих коллизий: встреч ребенка, юноши, а затем молодого мужчины с различными яркими личностями, каждая из которых «открывает <ему> глаза» на различные аспекты бытия⁴. «Бабуся» и сосед Михаил Петрович помогают ему обрести представление об онтологической ценности свободы и приучают его «жить не по лжи» в несвободном государстве; старший брат приохочивает нашего героя к самообразованию и к рисованию; соученик по детской художественной школе помогает ему осознать непреходящую ценность дружбы, приобщает к музыке и способствует возникновению у него интереса и любви к родному городу: к реке, в которую как в зеркало этот город смотрится в течение нескольких столетий (68) и которая регулярно заливает его своими октябрьскими наводнениями, к многочисленным каналам и мостам над ними, к старинным зданиям, к «огромному» (12) «древнему саду» (14) – «ровестнику города» (12) и к расположенному поблизости от него Музею (так: с прописной буквы). Уже закончивший художественное училище, но неудовлетворенный учебой в нем, повествователь именно в Музее встретил Старика (тоже с про-

³ Далее все цитаты из текста «Музея» и ссылки на него даются по этому изданию с указанием страницы непосредственно в основном тексте – в круглых скобках.

⁴ Неслучайно текст вышел с посвящением «Моим учителям» (5).

писной), со временем приучившего его по-новому смотреть на мир и, соответственно, по-новому его живописать, а заодно и привившего ему склонность к художественной авторефлексии; в Музее же рассказчик познакомился и сдружился с другими учениками Старики – своими сверстниками, обретая в их лице сходно мыслящих и сходно смотрящих на мир друзей-коллег. Наконец, встреча с соученицей – обладательницей «очень больших и очень круглых глаз» (46) – приобщила повествователя к таинству любви. В финале обретший новые знание и видение и, в свою очередь, пожелавший «открыть глаза» другим нарратор устраивается учителем в детскую художественную школу; параллельно он все более увлекается проблемами теоретического осмысления живописи и искусства как такового. Повествование *логично* завершается рассказом о том, как к любимому делу и к друзьям – этим 2-м из 3-х оснований, на которых, как принято считать, зиждется удачная человеческая судьба, наш герой присовокупил недостающее, а именно: семейное счастье с уже упомянутой «круглоглазой» (47).

Проникнутый пафосом приобщения к высокому знанию, текст Даниэля уникален по интенсивности отбора им «своей» аудитории, аудитории «по образу и подобию своему». Так, для сколь-нибудь *адекватного* его *восприятия* потенциальный читатель должен:

- а) быть жителем Ленинграда / Санкт-Петербурга или хотя бы неплохо знать этот город – в противном случае он рискует не понять, что многократно упомянутые в «Музее» река («голубая кровь города» – 14), «древний сад» (14) и Музей суть Нева, Летний сад и Эрмитаж, тогда как единожды упомянутый «истукан», который «подался вперед и энергичным жестом указывал за реку», на «гигантский дом», «день и ночь» «охраняющий» «гражданскую девственность» горожан и которому повествователь адресует восклицание «Добро, строитель чудотворный, <...> ужо тебе!..» (157) – это отнюдь не Медный всадник⁵, но очевидно соотнесенный

⁵ Этот последний в другом месте именуется С. М. Даниэлем «прославленным Всадником» (233). В этой же связи см. пространную цитату из пушкинского «Медного всадника» в финале «Музея» (262).

с ним памятник Ленину возле Финляндского вокзала, стоящий насупротив (через реку) «Большого дома» (270; бывшее здание КГБ);

- b)** этот «свой» читатель должен быть основательно осведомлен во всемирной и отечественной истории – знать, в частности, кто такие, где и приблизительно когда жили упомянутые Даниэлем Аристотель (см.: 10), Плиний Старший (см.: 111) и Пифагор (см.: 136–138), Аттал II и Митридат VI (44), императоры Юстиниан (83) и Август (113), Козимо Медичи (45) и «усатый Буденный» (84), а также иметь представление о том, например, что такое «послевоенная охота на космополитов» (189);
- c)** он должен хорошо знать древнегреческую мифологию и, соответственно, иметь представление о встречающихся в тексте всевидящем Аргусе-Паноптесе и охраняемой им (под обликом коровы) Ио, жрице Геры и возлюбленной Зевса (см.: 52), о «двуликом Янусе» (который одновременно и «незримый Янус, скрытый в арках, вратах и дверях, бог входов, проходов, проникновений, начал и завершений, управитель времени, примиряющий прошлое и будущее» – 68), о пьяном Силене, «мудром учителе Диониса, способном предсказывать будущее» (77, см. также: 71, 74, 108, 110, 114, 116, 121), о рекомом Дионисе, о любимце Луны Эндимионе (108), о богине легкого ветра Ауре (см.: 108), о «богине формы», «дочери или жене» Протея Эйдотее (162, см. также: 159, 161, 163), о Дедале (см.: 198) и иных прочих; равным образом этот же читатель должен отличать Менелая (см.: 19, 161), Патрокла (см.: 19) и «Пелеева сына» (45) как персонажей Гомеровой «Илиады» и именно в переводе Н. Гнедича (см.: 43) – от героев Вергилиевых «Георгик» пастуха Аристея и его матери, нимфы Кирены (см.: 162);
- d)** этот взыскуемый Даниэлем читатель должен худо-бедно ориентироваться в философии: не только различать Пифагора (см.: 136), Сократа (см.: 190) и Аристотеля (см.: 10), «мудрых стоиков» (62), пифагорейцев (вариант:

- «пифагорейское ученое братство» – 138) и конфуцианцев (см.: 278), не только догадываться о происхождении словосочетания «категорический императив» из этики Иммануила Канта (см.: 42), но и о генетической связи эмпиризма Фрэнсиса Бэкона – с античным стоицизмом⁶, иметь представление о ритуальной, мимикрической и даже магической функциях цитирования в советское время в научной статье «письма Маркса Энгельсу» (160), а также усмотреть формальное (парадокс) и профетическое сходство заклинаний даниэлевского Старика («И понятен его настойчивый призыв: “Не торопитесь! У нас мало времени, чтобы торопиться”» – 135) с поучениями ницшевского Заратустры;
- e) «адекватный» читатель «Музея» должен иметь хотя бы мало-мальское представление о специфике ремесла художника – дабы не встать в тупик перед такими словами и словосочетаниями, как «краплак» (42), «киноварь» (60), «вражда кадмия с охрами» (42), «сфумато» (164), «писать “по-мокрому”» (40), «подрамник с гармоничным отношением сторон», «принцип “золотого сечения”» (55), «аэрограф и темпера ПВА <поливинилацетатная>» (61), пленэр (235, 236 и др.), «итальянская перспектива» (215, 216), «обратная перспектива» (217), «кракелюр» (279) и т. п.;
- f) этот же мыслимый читатель должен основательно знать историю мировой живописи – от древнегреческих художников Зевксиса, Протогена и Апеллеса, занимающих важное место в образной структуре даниэлевского «Музея» (см.: 112–113⁷; упоминание последнего, разумеется, служит еще и отсылкой

⁶ В этой связи см.: «Надо полагать, стоикам немало обязан Фрэнсис Бэкон, трактовавший мифологию как свод глубокомысленных парабол (“О мудрости древних”). Смысл мифа, говорит он, касается глубочайших тайн природы, в лице Протея представлена материя, древнейшее из всего сущего после Создателя, и отсюда своим порядком выводятся ее удивительные свойства» (162).

⁷ См. также след.: «А легендарный Полигнот, мастер многолюдных сцен; Агафарх, театальный декоратор и отец античной перспективы; Аполлодор, он же “Скиаграф”, что значит “живописец теней”; а Паррасий, Зевксис, Тиманф, Никий и другие славные имена?» (198–199).

к новелле 1914 г. Б. Л. Пастернака), и до отнюдь не случайно возникающих здесь же Л. М. Лисицкого, А. М. Родченко (см.: 60, 93), В. В. Маяковского (с его «Мистерией-буфф» – см.: 59–60), К. С. Малевича, Я. Г. Чернихова (60), П. Н. Филонова (см.: 120), Пита Мондриана (112), Джорджо Моранди (146), Джорджо де Кирико (280), а равно и до питерской группы художников «Эрмитаж» (некогда сплотившиеся вокруг художника и педагога Г. Я. Длугача начинающие живописцы А. Зайцев, Ю. Гусев, В. Кагарлицкий, Б. Головачев, М. Тумин, сам С. Даниэль и др., – см.: Даниэль 1988; Даниэль 1989; Даниэль 1995: 7–9 и след.; Daniel 1993) – художественному отображению процесса возникновения и становления этой группы и посвящен в значительной своей части анализируемый нами текст (см., соответственно, образы Старика, Циркуля, Усова, Каргера, Лобачевского, Киры и самого повествователя); так же обстоит и с историей мировой архитектуры: необходимо знать не только различия между видами античных колонн: коринфских, ионических, дорических (см.: 93), но и иметь представление о «динамической симметрии» «по Хэмбиджу» (57);

- g) «адекватный» читатель «Музея» непременно должен быть сведущим в искусствоведении: при этом мало уметь отличать «хвойную готику» от «лиственного барокко» (238, ср.: 43) и классицизма (см.: 275), реализм (см.: 275) от натурализма (см.: 18) и от импрессионизма (см.: 166, 167, 235), а равно и от поп-арта (94), кубизма (181, 241, 268), абстракционизма (см.: 267, 275), супрематизма (см.: 278) и авангарда в целом (а здесь упомянута еще и «молитва авангарда» – 175), – требуется хотя бы общее представление об эстетических концепциях упомянутых повествователем Аристотеля (см.: 10), Леонардо (164), Вазари (199), Хогарта (210–212), Бальзака (см.: 153, 159–167, 206–207 – подразумевается его рассказ 1831 г. «Неведомый шедевр»), того же К. Малевича (см.: 48–49, 276), Альфреда Месселя (57), Матилы Гика (57), Джино Северини – с его книгой «<От кубизма к классицизму.> Эстетика цир-

куля и числа», 1921 (57), В. В. Кандинского – с его «Ступенями» (269–270, 277), Альбера Глэза (57), Л. Ф. Жегина (57, 210), П. А. Флоренского (176, 217), М. В. Алпатова (227), Джона Леннона (58) и др.; нелишним также представляется знакомство с марксистско-ленинской «теорией эстетического отражения»;

- h) этот же чаемый читатель должен легко атрибутировать цитируемые в повествовании стихотворные строки «Служенье муз не терпит суеты» (117), «печной горшок тебе дороже» (55), «Добро, строитель чудотворный, <...> ужо тебе!..» (157) и «Затем, что ветру и орлу и сердцу девы нет закона <...>» (250) как пушкинские, «Молчи, скрывайся и таи...» (33) как тютчевские, «самоубийственные строчки» «Мы живем, под собою не чуя страны...» (154) – как мандельштамовские, «...Поспорим. Вот моя рука, / И скоро будем мы в расчете» – как переведенные Б. Пастернаком стихи Гете (из «Фауста»), каковой Пастернак непосредственно в тексте не назван, но аттестован как тот, кто «сказал, что весной воздух синь, как узелок с бельем у выписавшегося из больницы» (46), наконец, даже атрибутировать стихотворные строчки «Вот выпал снег, и тут же глуше стал...» (131), как принадлежащие другу Даниэля художнику-«эрмитажнику» В. К. Кагарлицкому (в произведении он фигурирует как Каргер; ср.: Кагарлицкий 1995: 25)⁸, – иными словами, этот

⁸ Здесь же, в книге стихов В. К. Кагарлицкого, см. во вступительной статье С. М. Даниэля: «Вообще говоря, вертикальная доминанта определяет строй многих стихов Кагарлицкого: именно движением по вертикали организуется смысловое пространство текста – вверх и вниз, взлётom и падением как вдохом и выдохом.

Вот выпал снег,
 и тут же глуше стал
 Событий вой
 и улиц гул.
 Утратив высоту,
 как мужество,
 Лист истлевает
 на снегу» (Даниэль 1995: 11–12).

ожидаемый читатель должен свободно ориентироваться в русской поэзии, русской прозе, а равно и в мировой литературе в целом, – настолько, чтобы, например, сходу опознать Уильяма Фолкнера в даниэлевском упоминании «одного великого писателя, читая которого я всегда думал, что конец предложения у него – нечто вроде вынужденной посадки, крайнее средство, чтобы, едва переведя дыхание, стремиться дальше в надежде достигнуть своей цели без остановок, без приземлений, ибо единственной его целью на самом-то деле и было это непрекращающееся движение смысла. Правда, он с большим напряжением сил вырабатывал этот навык беспосадочного словесного перелета <...>» (79–80);

- i) все тот же адекватный даниэлевскому замыслу имярек должен иметь представление о литературоведении, прежде всего отечественном, – достаточное, в частности, для того, чтобы в полной мере воспринять и оценить иронию Ю. Н. Тынянова в его, воспроизводимой Даниэлем, фразе «форма + содержание = стакан + вино» (148), или не понаслышке знать о вычленяемом З. Г. Минц, В. Н. Топоровым и иными исследователями «Петербургском тексте русской литературы»; разбираться в вопросах поэтики и архитектоники словесного текста (неслучайно повествование обрамлено Даниэлем одной и той же – но в 1-ом случае *усеченной* – цитатой из «Поэтики» Аристотеля)⁹, а равно и в проблемах чрезвычайно актуальной для «Музея» мета-¹⁰,

⁹ См.: «Хорошо составленные фабулы не должны начинаться откуда попало, ни где попало оканчиваться...» (284); ср.: 10.

¹⁰ Подразумеваем отчетливо и сразу заявленное повествователем *намерение наладить диалог с читателем* (см. обращения вроде: «Не заблуждайся, читатель, относительно иронии автора: она не метит в учительницу истории искусства <...>» – 19; «Здесь я должен сделать одно признание <...> читателю» – 173; «Знаешь ли ты, читатель, что такое итальянская перспектива? Если нет, боюсь, тебе не оценить смехотворного трагизма ситуации» – 216); затем – многочисленные случаи проявления *творческой авторефлексии и автокомментария* (см., напр.: «Такое начало истории имеет ряд очевидных преимуществ. Именно так – как бы сверху, большими кругами – должен приближаться к цели мой рассказ» – 11; «Может быть, мою фабулу следует

интра¹¹ и интертекстуальности: в последнем случае наиболее репрезентативной оказывается заявленная уже в самом начале повествования ориентированность даниэлевской манеры изображения на «кривозеркальную» поэтику В. Набокова-Сирина¹² (в этом же плане знамена-

погонять сильнее, чтобы она не слишком уклонялась от прямого пути и не лезла в придорожные кусты, – может быть, но пусть читатель потерпит: историю эту нельзя одолеть маршем» – 21; «Пожалуй, предыстория несколько растянута, и пора бы перейти к самой истории. Пора бы, но <...>» – 65; см. также: 20, 116, 121, 131, 160 и мн. др.).

Сюда же – многочисленные случаи возникновения «*текста в тексте*»: повествователь «Музея» инкорпорирует в свой рассказ собственные дневниковые записи, выписки из своих юношеских тетрадей, записных книжек (см., напр.: 110) и «Музейного блокнота», пространные цитаты из научных трактатов, эстетических манифестов и чужих художественных текстов; в обилии представлены стихотворные вставки, порой весьма пространные: автор-повествователь – еще и поэт, воспроизводящий собственные стихи (см., напр.: 52), в том числе – и астрофические, оформленные как проза (см.: 248, 255), много рассуждающий о поэзии и цитирующий самых разных поэтов (см.: 20, 45, 131, 137 и мн. др.); наконец, уже в авторском предисловии, в самом начале книги, находим такую ее репрезентацию: «Итак, вместо одной книги – две: одна в другой, наподобие отражения в стекле, куда соскальзывает взгляд, когда строчка добегает до края листа...» (8).

¹¹ Речь о сюжетно-композиционных перекличках-«рифмах» в «Музее» (см. сказанное выше о сугубой ориентированности его на поэзию), уже затронутых вскользь в кратком изложении произведения (см. выше): сюжетные коллизии в даниэлевском повествовании коррелируют друг с другом, взаимообуславливая друг друга. Так, например, очевидно, что многочисленные, продолжительные и проходящие в молчании посещения Эрмитажа недорослем-повествователем в паре со столь же юным Акимовым (см.: «Мы провели в Музее целый день, не сказав друг другу почти ни слова» – 30) подготавливают, «предсказывают» – вкупе с ангажированностью Акимова проблемами педагогики – последующее интенсивное общение рассказчика там же, в музее, со своим бессловесным (по причине косноязычия) *учителем* – Стариком. Точно так же в ситуации общения повзрослевшего повествователя – под водку и «хорошую музыку», в разговорах об искусстве – с его новыми друзьями-художниками в живописной мастерской ретранслируется ситуация юношеского общения, когда именно Акимов первым приобщил повествователя и к винопитию, и к «старой хорошей музыке» (33; а потом и к творчеству «Битлз»), и к сопряжению «даров Аполлона» с «дарам Вакха» (30). Эту последнюю «рифму» автор даже акцентирует: «В наступившем расслаблении память снова обнаружила давнюю аналогию, хотя ситуация, в которой мы с Акимовым когда-то приобщались к Вакху, внешне мало походила на теперешнюю. “Ну и что, – плыло в мозгу, – тогда так, сейчас этак, а повод один – вон этот повод, на стенке... <живопись>” И было бы смешно счесть это оправданием; я скрыто наслаждался родством времен, а до всего прочего мне не было дела» (128).

¹² Ср. с изображением поразившего Годунова-Чердынцева зеркального отражения (о котором сам С. М. Даниэль некогда писал: «<...> речь идет не только о Петербурге как

тельным представляется и возникновение в «Музее» малоупотребимого ныне слова «соглядатай» – см.: 17, отсылающего к набокковской же повести 1930 г.);

предмете воспоминания и изображения, но и о специфическом “петербургском” *способе зрения*, проливающим свет на литературную родословную героя.

И способ включения петербургской темы – специфически-оптический: “Переходя на угол в аптекарскую, он невольно повернул голову (блеснуло рикошетом с виска) и увидел – с той быстрой улыбкой, которой мы приветствуем радугу или розу – как теперь из фургона выгружали параллелепипед белого ослепительного неба, зеркальный шкаф, по которому, как по экрану, прошло безупречно-ясное отражение ветвей, скользя и качаясь не по-древесному, а с человеческим колебанием, обусловленным природой тех, кто нес это небо, эти ветви, этот скользящий фасад”. Это мгновенное видение немедленно обращает мысль героя к его книге, только что вышедшему сборнику стихов, а вместе с тем – к потерянному раю детства, к России, к Петербургу” – Даниэль 1996: 200) – самое начало даниэлевского «Музея»: «Мой письменный стол покрыт темно-зеленым, холодного тона сукном, поверх – толстое стекло. Стоит чуть косить глаза, чтобы взгляд соскользнул с поверхности листа (на котором я сейчас пишу), – и окунаешься в прохладную, насквозь пронизаемую глубину опрокинутого пространства. На чистом каменном дне различимы трещины. Из розетки, похожей на морскую звезду, тянется навстречу диковинный цветок о четырех головах: большая средняя на длинном стебле и три поменьше на коротких. Слева, в сквозном проеме, над светлой бездной – полузатонувший кроною вниз тополь. Справа уходит вглубь стена, испещренная мелким узором; на ней силуэт античного божества, окунувшегося по пояс. На поверхности плавают две открытки – “Райские врата” Гиберти и натюрморт Пикассо...

Вынырнув, глаз вновь обретает привычку называть вещи своими именами: потолок – потолком, люстру – люстрой и так далее.

Однако – к делу. Передо мной рукопись, начатая много лет тому назад, когда автор еще не располагал ни упомянутым столом <...>» (7).

К набокковскому же «Дару», а равно и к каверинским «Скандалисту» и «Художник неизвестен», к леоновскому «Вору», наконец, к булгаковскому «Мастеру» отсылают и освещенные выше метатекстуальность «Музея», и его особая диалогичность: как не вспомнить знаменитое булгаковское «За мной, читатель!», ознакомившись с даниэлевским «Однако это еще впереди, а пока мы вновь у того места <повествования>, где <...> На сей раз пройдем это место без промедления и двинемся по течению времени?» (15)

С другой стороны, очевидно, что Даниэлево подробное изображение зоосада (см.: 238–239), завершающееся восклицанием «О Господи! Зоосад – самое грустное место на земле» (240), сложным образом коррелирует с хлебниковским «Зверинцем» (1909), сигнализируя читателю об особой актуальности раннего творчества Председателя Земного шара для художественного замысла «Музея». В свою очередь, «астрофическая» экспликация авторских стихов в этом последнем очевидно перекликается с подобным же образом представленными стихотворными строками в том же «Даре» и, конечно же, в «Святом колодце» и «Траве забвения» В. П. Катаева.

- ж) все тот же воображаемый читатель обязан основательно ориентироваться как в музыкальной, так и в словесной составляющих творчества группы «Битлз», чаще выступающей у Даниэля то в виде перечня имен ее участников: Джон, Пол, Джордж, Ринго (46, ср.: 181, 184) – то под определением «обожаемый квартет» (51; вообще, заметим в скобках, для обозначения наиболее дорогих автору личностей и явлений он, как правило, прибегает к иносказаниям¹³, – это же релевантно и для случаев употребления *самим* повествователем обценной лексики¹⁴); с другой стороны, для адекватного восприятия некоторых эпизодов «Музея» (см.: 144, 145–148) читатель должен также иметь представление об истории и специфике битломании в СССР в 1960-е – 1970-е годы.

Но и это еще не все. Список обязательств, которые накладывает на «своего» читателя Даниэль, в свое время увлеченный «Игрой в бисер» Германа Гессе и внимательно проштудировавший «Homo ludens» Йохана Хейзинги, должен быть дополнен нарочитой

¹³ См., напр., об А. А. Блоке и К. С. Петрове-Водкине в рассуждениях о «башне» Вяч. Иванова: «А дом был знаменит, и главным образом, своей угловой башней. Некоторые имена из числа тех, кто навещался сюда, мне уже были известны: кое-какие строки, строфы, страницы, ими сочиненные, жили в памяти, но я и предположить не мог, что все они знали друг друга в лицо и собирались в тех же стенах, где ныне детская художественная школа соседствовала с училищем. Из круглой башни выходил временный ее жилец, предводитель символистов, слышал уханье пушек, возвещавших наводнение; здесь любимый мною поэт, забравшись на раму для телефонных проводов, читал стихи, которыми бредило не одно поколение; здесь же открылась частная живописная студия одной славной меценатки, с которой были связаны мои тогдашние герои Серов и Коровин, а затем их ученик, ставший не менее знаменитым (позднее у него будет учиться мой будущий учитель – вот как связались времена)» (39; ср.: 167; в этой же связи см.: Даниэль 1975: 79–80; Даниэль 1977; Даниэль 2011). Ср. с аналогичным умолчанием имен Б. Л. Пастернака (см.: 45) и В. В. Набокова: «Нет, здесь нужен писатель, равно владеющий русским и английским, притом великий писатель, как тот, кто дважды исколесил пространство скандальнейшего романа в погоне за развратно-прелестной девчонкой, но в каждой строке сохранял верность своей гибкой, странно-двойственной, двуязычной и как бы двуполой Музе» (46).

¹⁴ См., напр.: «На густо запыленной стенке молочной цистерны кто-то пальцем вывел: “Пива нет и не будет”. Естественно. Тут же крупными знаками начертано любимое русское слово с восклицательным знаком» (82, ср.: 85, 99, 103, 143 и др.).

склонностью к эстетической игре – в самых разнообразных ее проявлениях.

Этот чаемый «игролюб» должен, например, с интересом воспринять и по достоинству оценить многочисленные словесные эквилибры, наполняющие текст «Музея» (см., напр.: «<...> профиль рок-вождя, боготворимого Джона (очень похожий), и его имя, скомбинированное из русского ЛЕН и английского NON» – 181, см. в др. месте: «<...> в одном из тех домов прошлого века, владельцы которых не жалели средств на декоративные излишества. <...> И хотя знатоки высокомерно именуют сооружения такого рода упадочными, дом падать явно не собирался, стоически вынося тяготы новейшего общежития <...>»¹⁵ – 171); он же должен осознать и одобрить стилизованность под «народную этимологию» следующего (на деле – подлинно лингвистического) изыска: «Вот тебе детский пример, читатель. Думал ли ты о том, на чем покоится твое ухо во сне? Разве смыслом наполнен этот податливый предмет? – нет, пухом и перышками, мягкими, как само слово, заменившее грубое “ухо” на нежное “ушко”. А простыни, на которых простираются сонные тела, а одеяло? Разумеется, дело не в постельных принадлежностях, это уж так, для примера... Да, в быту язык торопится действовать и, рассылая своих бесчисленных агентов, не озабочен мыслью о них самих. Ушам куда привычнее подушки, нежели смыслы» (44), – а равно и потешить себя даниэлевской игрой с «чужим словом»: Гераклитовым («Вернувшись к рукописи, я <...> убедился, что нельзя дважды войти в одну и ту же книгу» – 8) или, например, с гоголевским (об украинской ночи, – ср.: «Знаешь ли ты, читатель, что такое итальянская перспектива?» – 216; см. также выше о перекличках с Булгаковым).

¹⁵ См. также языковые эксперименты «словесника» Лобачевского (прототип – закончивший филологический факультет Б. Головачев): «<...> Старик <...> ни о каких лингвистических учениях слухом не слыхивал (или, по выражению Лобачевского, слухом не слухивал) <...>» (135); «Старик, которого неутомимый в словотворчестве Лобачевский назвал “человеком повышенной возбудимости и сильной выбитости почвы из-под ног”...» (262).

Однако наиболее интересные игровые кунштюки порождены сочетанием основных предпочтений автора «Музея» – живописных, литературных и проч. Именно на стыке первых двух выстроена следующая ситуация в «Музее», описывающая якобы ничем не мотивированное возникновение поистине метафизической тревоги, охватившей повествователя в один из вечеров рубежа 1960-х – 1970-х: «<...> “Господи! – вдруг ахнул кто-то во мне. – Да зачем все это?”

Я подошел к окну, уперся лбом в стекло. Глубоко внизу фонарь выкраивал из влажной тьмы кусок земли с обломками бетонных труб. Фрагмент квартиры вечного строительства. Строительства – чего?

И снова будто кто-то шепнул на ухо: “Зачем все это?”

Да нет же, нет никого, один я в этой высоко занесенной клетке. За тонкой стеной спит мама, спит бабушка, и братец Ванька спит. Спят в сотнях таких же ячеек бедные мои сограждане, счастливые обладатели новых квартир, обитатели района, по справедливости называемого “спальным”. Ни одно окно не светится, и нет никого внизу. <...> И в комнате, кроме меня, никого.

Я вдруг увидел себя извне, как бы сзади, себя, прижавшегося к окну, напряженную спину, руки на темном стекле, всю комнату, населенную тревогой. Картина осветилась и погасла, но мгновенная вспышка успела отозваться столь же острым чувством: это было.

Было, было... Со мной? Нет, мне еще не пришлось испытывать это более чем странное ощущение: тихо выскользнуть из себя и тут же, не дав себе опомниться, скользнуть на место.

Признаться, я был напуган. Всё. На сей раз хватит ночного сочинительства. И в самом деле, этак далеко можно зайти» (168).

Адекватно воспринято и интерпретировано это *дежавю* может быть лишь в том случае, если «даниэлевский» читатель соотнесет его с располагающейся в тексте непосредственно перед ним авторской «подсказкой»: «А весной того года, осень которого стала для Сезанна последней, в Париж приехал молодой художник, выходец из русского захолустья, студент Петербурга и Москвы, впоследствии знаменитый мастер и учитель, слишком оригинальный (не без черт “мансардного мыслителя”), чтобы образовать свою школу, – и вот

он-то, положивший столько сил на возрождение “науки видеть”, и заронил зерно этой идеи в душу моего Старика...” (167). Данная «подсказка» призвана актуализировать в сознании «адекватного» читателя-игролюбца личность и творчество одного из самых любимых и изучаемых Даниэлем отечественных художников – К. С. Петрова-Водкина – и одновременно послужить кодом-дешифратором к последующей сцене: метафизическая глубина пережитого повествователем потрясения моделируется с опорой на схожий опыт Маэстро-предшественника, зафиксированный в его картине «1919 год. Тревога» (1934).

Однако отбирающему и формирующему *свою* аудиторию автору «Музея» и этого мало: затеянную им селекцию призваны интенсифицировать образы и ситуации, выстраиваемые на стыке трех и более вторичных моделирующих систем. Вот пример возникновения активного взаимодействия живописного, литературного и музыкального рядов: «<...> в <художественном> училище появились два молодых педагога, недавние выпускники Академии <художеств>; рослые и неотразимо-ироничные, они мгновенно покорили молодежь, а в сердцах наших девиц на равных соперничали с Ленноном и Маккартни. Совпадение их отчеств (несмотря на различие фамилий) стало причиной ложного слуха, что они родные братья. Нет, Петр Александрович и Павел Александрович – Петр и Павел, как звали их студенты (имел место остроумный монтаж: “Апостолы” Эль Греко с лицами наших кумиров, новым языком проповедовавших школу старых мастеров) – они не были братьями, хотя впечатление родства все-таки возникало, продолжая питать легенду» (52–53; понятно, что здесь же в наличии и ироническая отсылка к гоголевскому дуплету – к образам Петров Ивановичей Бобчинского и Добчинского).

А вот – еще более «продвинутый» синтез: литературы, истории (отечественной и литературной), живописи, архитектуры (конструктивизм) и театра (в том числе – и с элементами авангардного «театра для себя» в духе русских футуристов и близкого им Н. Н. Евреинова): «Дипломной темой <в художественном училище> я избрал оформление праздника Революции; точнее,

речь шла о представлении “Мистерии-буфф” Маяковского на одной из городских площадей. Проект включал в себя конструкцию, символически изображавшую ковчег и одновременно служившую театральным помостом, плакат и программку с иллюстрациями. На плакате красный молот дробил земной шар, причем падение молота было обозначено диагональным пунктиром слова “Мистерия”, от заглавного “М” вертикальной и горизонтальной стрелами разбегалось: “Маяковский” и “Мейерхольд”, а из трещины расколотого шара несло “БУФФ”, составленное из букв, подобных деталям паровоза. Необычайно проникнутый пафосом техники, я действительно использовал формы всевозможных механизмов – от станка до паровоза. Конструкция оказалась еще более механизированной, в нее были вмонтированы фрагменты “Окон РОСТА” и рупор для оглашения “Мистерии”.

<...> Весь проект сиял киноварью. Сам автор не снимал алого свитера и на защите полностью вписался в ряд красно-бело-черных планшетов. Революционный пафос диплома воодушевил комиссию. Все прошло прекрасно» (59–60).

Какова же прагматика подобного рода синтетических образов и ситуаций – или, по-другому: какой «бонус» получает избранная, точнее – «отобранная» *самим* даниэлевским текстом аудитория? А она и есть те пресловутые и весьма немногочисленные *sapientī*, которым, как известно, *sat*¹⁶, и которые способны получить и получают дополнительное интеллектуальное и эстетическое наслаждение от художественного текста как текста с особой спецификой: мало того, что усложненного, но, вдобавок, имеющего, вновь напомним Ю. М. Лотмана, игровой характер (в том числе и в плане ориентации на «некоторый тип коллективной памяти»).

Иллюстрацией к сказанному – разбор всего двух «музейных» эпизодов. Первый – в котором повествователь сообщает: «Всерьез <в художественном училище> заинтересовал меня лишь преподаватель литературы Григорий Маркович Ауслендер, неизменно

¹⁶ В частной беседе С. М. Даниэль оценил читательскую аудиторию своего «Музея» в полторы – две тысячи человек.

вносящий в аудиторию дух игры. Еще на вступительных экзаменах, продиктовав предложение (“Мы пришли на кладбище, голое место, ничем не огражденное, усеянное деревянными крестами, не осененными ни единым деревцом”), он вдруг спросил аудиторию: “Может быть, угадаете автора?” “Подумаешь, бином Ньютона!”, – сказал я про себя словами еще не прочитанного тогда романа. И вслух: “Пушкин”. Григорий Маркович посмотрел на меня с веселым любопытством: “А откуда?” “Стационарный смотритель”, – сказал я с нарочитой небрежностью. Он обрадовался так, будто встретил самого автора. Мы подружились» (43).

В приведенном отрывке внимание «несвоего» читателя, привлекло бы, скорее всего, то пикантное обстоятельство, что в училище, призванном подготавливать профессиональных художников, мастеров живописи, интересным для учащегося оказался «лишь преподаватель литературы». Вероятно также, что этого же «профанного» читателя позабавил бы имеющийся в тексте анахронизм – реализованная возможность цитировать еще неопубликованный в изображаемое здесь время, но чрезвычайно растиражированный позднее роман «Мастер и Маргарита». «Посвященный» же (отобранный!) испытает *дополнительные* позитивные эмоции от многоуровневой игры автора повествования с прототипической его основой: такому читателю очевидно, что прототипом преподавателя Ауслендера (в переводе с немецкого – иностранец) послужил известный литературовед, впоследствии профессор-пушкинист Марк Григорьевич Альтшуллер (дословно с немецкого же – *старый ученик*, возможно, однако, и *старый шулер*), в 1978 г. вынужденный эмигрировать из СССР и тем самым ставший *иностранцем*, каковое обстоятельство и обусловило – отчасти – выбор фамилии для персонажа. В свою очередь, *внимательный* «посвященный» наверняка соотнесет трижды упомянутое в тексте домашнее прозвище повествователя – Сверчок (см.: 33, 92, 141) – с последними двумя предложениями процитированного отрывка («Он <Ауслендер-Альтшуллер> обрадовался так, будто встретил самого автора. Мы подружились»), что принесет ему еще больше положительных эстетических переживаний, поскольку «Сверчок» –

это прозвище А. С. Пушкина в литературном обществе «Арзамас» (1815–1818).

А вот – еще более «закрученный» и семантически нагруженный сюжет: «<...> брат и его приятели – догоняли и перегоняли время. Желанной их пищей было новое и сверхновое. У нас же с Акимовым это не вызывало ни малейшей симпатии.

Напротив, все ветхое, заброшенное, покосившееся <...> – все это было отмечено для нас особыми эстетическими знаками, более всего – старые здания, дождавшиеся капитального ремонта, а если уж совсем везло – церкви. Убежден, что мы гораздо пристальнее следили за состоянием города, нежели соответствующие организации.

В вертикальном измерении эстетические свойства приписывались либо чердакам, либо подвалам; “средний мир” как бы не существовал, а если и обретал черты, достойные внимания, то во всяком случае не днем, но лишь к ночи. Хромых собак мы безоговорочно предпочитали здоровым, не говоря уже о тех избалованных тварях с капризными мордочками, которых зимой выводили гулять в специальных собачьих жилетках. Привилегированное положение занимали черные дворовые кошки, и, уж конечно, их охота на отупевших от жратвы голубей заслуживала всяческого одобрения.

В тайно соперяживаемой жизни города едва ли не главная роль отводилась реке – и понятно, без нее город стал бы мертвым телом, каменным трупом. В сущности, она была его матерью, и город не уставал вглядываться в ее чистое, нестареющее лицо, узнавая в нем самого себя. Они жили неразлучно, но город всегда помнил о суровом нраве матери и был настороже.

Каждый год в октябре в город врвался ветер, летел по проспектам, приступом брал переулки и дворы. <...> Разметав все, что плохо держалось, он мчался на соединение с рекой, и тогда они шли на приступ вместе. Серые шеренги волн вырастали на глазах, город сдавал одну позицию за другой. Легко овладев спусками набережных, река взбиралась по ступеням и готова была ринуться на мостовые. Вода лезла вверх по каналам, канавкам и люкам, кипела у ног, корней и колес.

<...> Когда река упорствовала слишком долго, приходилось всерьез беспокоиться о Музее – ведь он в первых рядах встречал водяной приступ. Впрочем, в его истории бывали испытания и похуже <...> Мы никогда не расставались с блокнотами, составившими целую иконографию города. Каналы, мосты, мостики, подворотни, арки, кариатиды, двери, лестницы, чердаки, крыши, колодезные проемы старых дворов, решетки, фонари и тени, всевозможные виды теней, от желтых, влитых в асфальт, несдвигаемых теней домов и резких теневых узоров оград до живых и пугливых двойников листвы – всего не перечислить... <...> не вникая в эзотерический смысл городских композиций, <нас> обоих критиковали <в художественной школе> за преждевременное и неумелое подражание “старикам” (то есть старым мастерам), за неясность цветовых отношений и другие погрешности» (34–36).

Сюжет, на уровне внешней (эксплицитно выраженной) информации повествующий об эстетических предпочтениях повествователя и его друга в начале 1960-х годов, на деле оборачивается завуалированной (см.: «эзотерический смысл»!) историей русского модернизма (конец XIX – нач. XX вв.) – в живописном и словесном его выражениях. Прежде всего в этом плане обращают на себя внимание архаизм живописных приоритетов двух юношей и непосредственно сами объекты, облюбленные ими для отображения-увечковечения: они на деле отсылают к художественной практике сложившегося к 1898 г. петербургского объединения молодых художников-эстетов (декадентов) «Мир искусства» (прежде всего здесь вспоминается М. В. Добужинский). В свою очередь, интерес юношей к разливам Невы отсылает к графике другого «мирискусника» – А. Н. Бенуа, в 1924 г. представившего на суд публики конгениальное графическое оформление пушкинского «Медного всадника». Тем самым автор «Музея» актуализирует для своего повествования контекст этого базового для «Петербургского текста русской литературы» (и шире: русской культуры в целом) произведения, – напомним, что именно «мирискусники» и русские символисты первыми и осознали сам Петербург и его отображение в искусстве как эстетическое целое и сделали его предметом

общественной и научной рефлексии. 1924-ый возникает здесь и вот еще почему: осенью этого года, спустя 100 лет после знаменитого наводнения, инспирировавшего написание Пушкиным «Медного всадника», волны Невы вновь достигли критических отметок, составив угрозу для Эрмитажа, что и осталось зафиксированным на его стенах (возле Министерского подъезда).

В свою очередь, эстетизация влюбленными в старый Петербург юнцами городской вертикали и сугубое упоминание в рассказе об этом питерских чердаков и подвалов (даже сама эта последовательность) завуалированно отражают эволюцию русского (петербургского) модернизма, выразившуюся в том числе и в смене пространственных предпочтений: на смену *символистским* поэтическим «башням из слоновой кости» и реальной «башне» Вячеслава Иванова (а она, напоминаем, специально упомянута Даниэлем в повествовании¹⁷, и не далее как через пару страниц – одна из них пустая, на другой помещен рисунок – после разбираемого здесь эпизода, – см.: 39) на рубеже 1900-х – 1910-х годов пришли разместившиеся в питерских подвалах *акмеистские* кабаре, первым из коих оказалась «Бродячая собака» – именно на него и намекает даниэлевское противопоставление «хромых» (т. е. неухоженных, дворовых, бродячих) собак «избалованным тварям с капризными мордочками», да еще «в специальных собачьих жилетках». На авторские предпочтения внутри русского модернизма указывает фраза «Привилегированное положение занимали черные дворовые кошки <...>», долженствующая актуализировать в сознании культивируемого Даниэлем читателя знаменитый скандал излета символистской эпохи (конец 1900-х): тогда второстепенные авторы-символисты (читай: декаденты!) устроили в ресторанном номере травлю диких кошек фокстерьерами, за что и получили от прессы и обывателей презрительно-осуждающее прозвище «кошкодавы». Отсюда вытекает, что чтущий *символиста* Блока автор «Музея» отнюдь не благоволит к его собратьям по направлению: этим «небожителям» и декадентам одновременно он предпо-

¹⁷ См. начало сноски 13.

читает «приземленных», жизнелюбивых и искренних акмеистов (знаменательно, что симпатии художников-«мирискутников» распределились в свое время сходным образом: последовательно сотрудничая и с символистами, и с акмеистами, они все же гораздо более благоволили к последним – и пользовались взаимностью).

Возникает любопытнейший вопрос: кто же является идеальным читателем «Музея»? Чье восприятие наиболее адекватно его замыслу – помимо, разумеется, ближайшего даниэлевского окружения, его «круглоглазой» подруги-жены и, наконец, самого автора? Думается, что ответ на него также содержится в самом тексте произведения: это Некто неназванный (но чье имя проговаривается как бы случайно), выступающий в ипостаси «неизвестного живописца, творящего тайно, без свидетелей», хозяина «необъятной мастерской», которому «не нужны ни краски, ни кисти, чтоб сделать радугу, лес или такую вот чудо-рыбу – *да боже мой* <выделено нами. – А. Д.>, все что угодно!..» (21) В этой вере в сотворившего мир Верховного Живописца (Писателя, Архитектора, Тетрарха и т. д., и т. п.) автор «Музея» кардинально расходится со своим вдохновителем Набоковым, узурпировавшим место и функцию Демиурга в собственной эстетической модели действительности.

Возвращаясь же к лотмановской статье «Текст и структура аудитории», позволим себе заключить: аналитическая методология, могущая – при поверхностном взгляде на нее – показаться несколько спекулятивной и устаревшей, на деле сохраняет свою актуальность и эффективность, поскольку базируется на обширной фактографии и на знании закономерностей развития литературы. Вместе с тем, вслед за Лотманом утверждать *ныне*, что написанные в XX и, тем более, в XXI в. художественные тексты отбирают и моделируют «свою» аудиторию – значит не сказать ничего: очевидно, что, скажем, роман М. Горького «Жизнь Клима Самгина», «Суд над русской эмиграцией» сатирика-эмигранта Дона Аминадо (в связи с этим см: Данилевский 2012: 85–109) и «Музей» Даниэля в этом плане кардинально отличаются друг от друга. В связи с этим рискнем дополнить вышеозначенный концепт Лотмана предложенным

еще его учителями-«формалистами» понятием «установки»: имеет смысл различать тексты с более («роман с ключом» Даниэля, «Суд» Аминадо) и менее («Самгин» Горького) выявленной установкой на эстетическую игру с читателем и, соответственно, воздействием на него.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Данилевский А. А. 2012. Размышления по поводу «Суда над русской эмиграцией» Дон-Аминадо. – Культура русской диаспоры: Эмиграция и мифы. Сборник статей / Ред.-сост. А. Данилевский, С. Доценко. Таллинн: [Tallinna Ülikooli Kirjastus]. С. 85–109.
- Даниэль С. М. 1975. Замечания к одной статье Александра Блока. – Тезисы I Всесоюзной (III) конференции «Творчество А. А. Блока и русская культура XX века». Тарту: [Tartu Riiklik Ülikool]. С. 79–80.
- Даниэль С. 1977. «Сферическая перспектива» Петрова-Водкина и некоторые вопросы структурно-семиотического анализа иконописного текста Блока. – Сборник трудов СНО Филологического факультета: Русская филология. [Вып.] V. Тарту: [Tartu Riiklik Ülikool]. С. 119–132.
- Даниэль С. М. <Сост.> 1988. Традиции и поиски: Выставка живописи, графики, скульптуры. <Буклет> / Сост. С. М. Даниэль. Л.: [Издание друзей автора].
- Даниэль С. 1989. Сети для Протея (Памяти Григория Яковлевича Длугача). – Даугава. № 7. С. 113–121.
- Даниэль С. 1995. О творчестве Кагарлицкого. – Кагарлицкий В. Стихи и наброски / Сост. и вступительная ст. С. Даниэля. СПб.: [Б. и.].
- Даниэль С. 1996. Петербургская тема в романе Набокова «Дар». – Блоковский сборник. [Вып.] XIII. Русская культура XX века: Метрополия и диаспора / Ред. А. Данилевский. Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus. С. 197–205.
- Даниэль С. М. 2011. Петров-Водкин: Жизнь и творчество. Суждения об искусстве. Современники о художнике: Альбом / Текст, сост. С. М. Даниэля. СПб.: Искусство.
- Даниэль С. 2012. Музей. СПб.: Аврора.
- Кагарлицкий В. 1995. Стихи и наброски / Сост. и вступительная ст. С. Даниэля. СПб.: [Издание друзей автора].

- Лотман Ю. М. 1977. Текст и структура аудитории. – Труды по знаковым системам. [Вып.] IX. Тарту: [Tartu Riiklik Ülikool]. С. 55–61. (Ученые записки Тартуского государственного университета. [Вып.] 422).
- Лотман Ю. М. 1992. Текст и структура аудитории. – Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3-х тт. Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллинн: Александра. С. 161–166.
- Daniel, S. 1993. Grigory Dlugach. – The Hermitage Group of St. Petersburg: Painting from the Russian Soul / Introduction by Peter Frank. St. Petersburg: Aquilon. [P. 6–9].