

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАРОДНОГО ХОЗЯЙСТВА
И ГОСУДАРСТВЕННОЙ СЛУЖБЫ ПРИ ПРЕЗИДЕНТЕ РФ
ИНСТИТУТ ОБЩЕСТВЕННЫХ НАУК

ШАГИ

/STEPS

Т.5. №2 2019

Журнал Школы актуальных гуманитарных исследований

Основан в мае 2015 г.

Издается четыре раза в год



РАНХиГС
РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАРОДНОГО ХОЗЯЙСТВА
И ГОСУДАРСТВЕННОЙ СЛУЖБЫ
ПРИ ПРЕЗИДЕНТЕ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Москва
2019

ШАГИ
ШКОЛА АКТУАЛЬНЫХ
ГУМАНИТАРНЫХ
ИССЛЕДОВАНИЙ

THE RUSSIAN PRESIDENTIAL ACADEMY
OF NATIONAL ECONOMY AND PUBLIC ADMINISTRATION
SCHOOL OF PUBLIC POLICY

SHAGI

/STEPS

Vol. 5. No. 2 2019

The Journal of the School of Advanced Studies in the Humanities

Established in May 2015
Issued quarterly



РАНХиГС
РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАРОДНОГО ХОЗЯЙСТВА
И ГОСУДАРСТВЕННОЙ СЛУЖБЫ
ПРИ ПРЕЗИДЕНТЕ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Moscow
2019

ШАГИ
ШКОЛА АКТУАЛЬНЫХ
ГУМАНИТАРНЫХ
ИССЛЕДОВАНИЙ

Главный редактор

С. Ю. Неклюдов (д-р филол. наук, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ, Москва, Россия; куратор направления «Теоретическая фольклористика»)

Редакция

М. В. Ахметова (канд. филол. наук, зам. главного редактора), *М. И. Байдуж* (зав. редакцией), *Н. П. Гринцер* (д-р филол. наук, куратор направления «Античная культура»), *И. В. Ершова* (д-р филол. наук, куратор направления «Историко-литературные исследования»), *И. А. Женин* (канд. ист. наук, куратор направления «История»), *М. С. Неклюдова* (PhD, куратор направления «Культурология»), *Д. С. Николаев* (канд. филол. наук, координатор редакции), *В. Ф. Спиридонов* (д-р психол. наук, куратор направления «Когнитивные исследования»), *Д. А. Худяков* (канд. филол. наук, куратор направления «Востоковедение. Сравнительно-историческое языкознание») (Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ, Москва, Россия)

Редакционная коллегия

Х. Баран (PhD, Университет Олбани, США), *Н. Б. Вахтин* (д-р филол. наук, Европейский университет в Санкт-Петербурге, Россия), *Л. М. Ермакова* (д-р филол. наук, Университет иностранных языков города Кобе, Япония), *А. Л. Зорин* (д-р филол. наук, Оксфордский университет, Великобритания; Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ, Россия), *С. Э. Зуев* (канд. искусствоведения, Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ, Россия), *С. А. Иванов* (д-р ист. наук, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Россия), *К. Келли* (PhD, Оксфордский университет, Великобритания), *А. А. Кибрик* (д-р филол. наук, Институт языкознания РАН, Россия), *М. А. Кронгауз* (д-р филол. наук, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Россия), *С. Ловелл* (PhD, Лондонский университет, Кингс Колледж, Великобритания), *В. А. Мау* (д-р эконом. наук, Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ, Россия), *Ю. Л. Слѣзкин* (PhD, Калифорнийский университет в Беркли, США), *Т. В. Черниговская* (д-р филол. наук, д-р биол. наук, Санкт-Петербургский государственный университет, Россия), *А. Шѐнле* (PhD, Лондонский университет королевы Марии, Великобритания)

Кураторы номера: *М. В. Ахметова, С. Ю. Неклюдов*

Научный редактор: *М. В. Ахметова*

Редактор английского текста: *Х. Баран*

Корректор: *Н. В. Сайкина*

Верстка, дизайн: *В. Ф. Лурье*

Веб-сайт: <http://shagi.ranepa.ru/steps>

E-mail: shagisteps-ion@ranepa.ru

Адрес редакции: Россия, 119606, г. Москва, пр-т Вернадского, д. 82, корп. 9, ауд. 2405

Тел.: +7 (499) 956-96-47

Журнал включен в следующие базы данных и электронные библиотечные системы: Научная электронная библиотека (Elibrary.ru), Ulrich's Periodicals Directory, Cyberleninka, ЭБС «Лань».

Публикуемые материалы прошли процедуру рецензирования и экспертного отбора.

© Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации

© Авторы

ISSN 2412-9410

Shagi / Steps. Vol. 5. No. 2. 2019

Editor-in-Chief

Sergei Yu. Nekliudov (Dr. Sci. (Philology), Responsible for Theoretical Folklore Studies Section; Russian State University for the Humanities, The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Moscow, Russia)

Editorial Team

Maria V. Akhmetova (Cand. Sci. (Philology), Deputy Editor-in-Chief), *Marina I. Baiduzh* (Editorial Staff Manager), *Irina V. Ershova* (Dr. Sci. (Philology), Responsible for Historical-Literary Section), *Nikolai P. Grintser* (Dr. Sci. (Philology), Responsible for Classical Studies Section), *Dmitry A. Khudiakov* (Cand. Sci. (Philology), Responsible for Oriental Studies and Comparative Linguistic Section), *Maria S. Neklyudova* (PhD, Responsible for Cultural Studies Section), *Dmitry S. Nikolaev* (Cand. Sci. (Philology), Editorial Coordinator), *Vladimir F. Spiridonov* (Dr. Sci. (Psychology), Responsible for Cognitive Studies Section), *Ilya A. Zhenin* (Cand. Sci. (History), Responsible for Historical Section)

(The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Moscow, Russia)

Editorial Board

Henryk Baran (PhD, University at Albany, State University of New York, USA), *Tatiana V. Chernigovskaya* (Dr. Sci. (Philology, Biology), Saint Petersburg State University, Russia), *Liudmila M. Ermakova* (Dr. Sci. (Philology), Kobe City University of Foreign Studies, Japan), *Sergei A. Ivanov* (Dr. Sci. (History), National Research University Higher School of Economy, Russia), *Catriona Kelly* (PhD, University of Oxford (Great Britain), *Andrei A. Kibrik* (Dr. Sci. (Philology), The Institute of Linguistics, Russian Academy of Sciences, Russia), *Maxim A. Krongauz* (Dr. Sci. (Philology), National Research University Higher School of Economy, Russia), *Stephen Lovell* (PhD, University of London, King's College, Great Britain), *Vladimir A. Mau* (Dr. Sci. (Economy), The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Russia), *Andreas Schönle* (PhD, Queen Mary University of London, Great Britain), *Yuri Slezkine* (PhD, The University of California, Berkeley, USA), *Nikolai B. Vakhtin* (Dr. Sci. (Philology), European University at St. Petersburg, Russia), *Andrei L. Zorin* (Dr. Sci. (Philology), University of Oxford, Great Britain; The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Russia), *Sergei E. Zuev* (Cand. Sci. (Art History), The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Russia)

Responsible for the issue: *Maria V. Akhmetova, Sergei Yu. Nekliudov*

Academic Editor: *Maria V. Akhmetova*

English Language Editor: *Henryk Baran*

Copy Editor: *Natalia V. Saikina*

Layout Editor, Designer: *Vadim F. Lurie*

Website: <http://shagi.ranepa.ru/steps>

E-mail: shagisteps-ion@ranepa.ru

Postal address: Russia, 119606, Moscow, Prospect Vernadskogo, 82, корпус 9, room 2405

Tel.: +7 (499) 956-96-47

The journal is indexed in Elibrary.ru, Ulrich's Periodicals Directory, Cyberleninka, E.lanbook.com.

All articles published in the journal have been peer-reviewed.

© The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration

© Authors

СОДЕРЖАНИЕ

АНАЛИЗ ТЕКСТА

От редакции 7

СТАТЬИ

Вопросы методологии

- А. Е. Ефименко. От *sujet* к *сюжету* и далее к *syuzhet* 10
- В. А. Черванёва. Дейкис мифологических нарративов:
о чем говорят формы первого лица? 36

Анализ художественного текста

- С. Н. Зенкин. Образ и остров (наррация и визуальность
в «Изобретении Мореля» Адольфо Бьой Касареса) 53
- А. Л. Зорин. Улыбка Наташи Ростовской: «Война и мир»
в интертекстуальной и биографической перспективе 86
- Е. Ю. Михайлик. «Не бойтесь, королева»:
долгая Гражданская война Михаила Булгакова 110
- А. Г. Степанов. Осторожно, парад!
Стихотворение Олега Чухонцева «Репетиция парада» 136
- В. А. Мильчина. При чем тут Кондильяк?
(комментарий к одной фразе из романа Тургенева «Отцы и дети») 149

Анализ исторических документов

- Н. А. Кочеконская. «Западные» и «восточные» дискурсы
в дипломатической переписке Ивана Грозного: роль компаративного
метода для концептуализации понятия и для определения
границ корпуса посланий 157
- Е. В. Александрова. «Подземные карлики» в Египте:
между историей и мифом 175

Топосы дневниковых записей

- И. Л. Савкина. «А старость вот она, рядом»:
репрезентация старости и старения в дневниках советского времени 188

Между текстом вербальным и визуальным

- А. А. Бобринин, Н. Б. Граматчикова.
Вербальные и визуальные нарративы наивных художников 211

CONTENTS

ANALYSIS OF TEXT

Editorial note.....7

ARTICLES

PROBLEMS OF METHODOLOGY

A. E. EFIMENKO. From 'sujet' to 'plot' and then to 'syuzhet'10

V. A. CHERVANEVA. Deixis of oral mythological narratives:
What are first person forms talking about?36

Analysis of artistic text

S. N. ZENKIN. The image and the island (Narrative and visuality
in Adolfo Bioy Casares' *The Invention of Morel*)53

A. L. ZORIN. Natasha Rostova's smile:
War and Peace in intertextual and biographical perspectives.....86

E. MIKHAILIK. "Don't be afraid, o Queen":
The long Civil War of Mikhail Bulgakov110

A. G. STEPANOV. Watch out — the parade! Oleg Chukhontsev's poem
"A Parade Rehearsal"136

V. A. MILCHINA. Why Condillac?
(commentary on a phrase in Turgenev's *Fathers and Sons*).....149

Analysis of historical documents

N. A. KOCHKOVSKAYA. "Western" and "Eastern" discourses in the diplomatic
correspondence of Ivan the Terrible: The role of the comparative method in con-
ceptualizing the phenomenon and in defining the missives' corpus157

E. V. ALEKSANDROVA. "Underworld dwarfs" in Egypt:
Between history and myth.....175

Topoi of diary text

I. L. SAVKINA. "And old age is here, nearby":
Representations of old age and aging in diaries of the Soviet era188

Between verbal and visual text

A. A. BOBRIKHIN, N. B. GRAMATCHIKOVA. Verbal and visual narratives
of naive artists211

ОТ РЕДАКЦИИ

С определенной точки зрения всякая культурная традиция может рассматриваться как «библиотека текстов» — если использовать этот последний термин в широком, семиотическом смысле слова, имея в виду разные способы кодирования «культурного сообщения»: вербальные (письменные и устные), акциональные (обряд, обычай, церемониал), предметные (артефакты и нерукотворные объекты внешнего мира в их символических значениях), изобразительные и т. д. Текст есть единственно возможная форма сохранения и передачи знаний, а за его содержательным наполнением стоят представления религиозно-мифологического, исторического, аксиологического, бытового характера, которые в своей совокупности составляют картину мира того или иного сообщества (этнического, территориального, социального), причем главным носителем культурной информации несомненно является текст словесный.

Процесс продуцирования текста связан с жанровой моделью, т. е. с ограниченным набором правил текстопорождения, относящимся именно к данной группе текстов, и с обусловленной этим жанром моделью мира. Подобные правила могут быть прямо прописаны в некоторых профессионализованных традициях, однако в остальных случаях они обычно не эксплицируются, будучи «защиты» — вместе с прочими элементами «программного обеспечения» традиции — в структуры самих текстов. Отсюда следует и специфический статус организующих их моделей («суперструктур») и рекомбинируемых в акте текстуализации элементов (содержательного и формального планов). Возможность же понимания текста обусловлена языковой и культурной компетенцией слушающего, его фоновыми знаниями, что предполагает извлечение из памяти уместных ментальных репрезентаций, как и набора представлений, соотнесенных с тем «возможным миром», в рамках которого производится расшифровка текста.

Таким образом, «текст» в вышеописанном значении можно считать первичной данностью культуры, а акт его трансмиссии — основным звеном коммуникативных цепочек, составляющих культурную традицию. Соответственно, анализ текста является базовой исследовательской процедурой во многих гуманитарных науках. Именно с анализа текста начинается изучение своего предмета бóльшая часть гуманитарных наук — филологических, культурологических, фольклорно-антропологических и др.

Многообразие «культурных текстов» предполагает наличие широкого спектра приемов, сознательно или неосознанно используемых для анализа текстов в разных научных областях, хотя должны существовать и некие общие принципы, лежащие в основе процедур подобного рода. В той или иной степени исследователь сталкивается с такими теоретическими и практическими проблемами, как определение границ текста, соотношение текста и контекста; сегментация текста на смысловые фрагменты; посегментное извлечение из этих фрагментов содержательной информации, установление получаемой при этом «иерархии смыслов», определение доминантных и факультативных «единиц сообщения»; учет семантической многослойности анализируемого

материала — культурно-специфической и исторической; сочетание техники анализа и практики интерпретации; переход от синтагматического уровня анализа к парадигматическому.

Предлагаемый вниманию читателей номер журнала «Шаги/Steps» посвящен анализу культурного текста — литературного, исторического, дневникового, а также проблеме соотношения текстов вербального и визуального.

Номер открывают статьи, которые затрагивают вопросы методологии. **А. Е. Ефименко** обращается к вопросу о разграничении фабулы и сюжета художественного текста, анализируя использование этих категорий в литературоведении (от наследия формалистов, исключительную ценность которого для осмысления данной проблематики подчеркивает автор, до современной нарратологии) и предлагая новое понимание сюжетологии. Иной тип текста — устный — рассматривает **В. А. Черванёва**, предметом внимания которой становится дейктическая организация фольклорного мифологического нарратива: как показывает автор, употребление форм 1-го и 3-го лица в рассказах о встрече с мифологическими персонажами обусловлено прежде всего особенностями коммуникативной ситуации.

Отдельную рубрику составили статьи, авторы которых предпринимают анализ художественного текста — от отдельных фрагментов литературных произведений до различных аспектов творчества того или иного автора. **С. Н. Зенкин** подробно рассматривает повествовательные механизмы, обеспечивающие функционирование в романе Адольфо Бьей Касареса «Изобретение Мореля» иллюзорных «образов» (подобий людей), в аспекте заданной в романе перцептивной рамки. **А. Л. Зорин** обращается к известному эпизоду «Войны и мира» Л. Н. Толстого — встрече Пьера и Наташи, рассматривая его через призму концепции «переживания», разработанной в немецкой герменевтике; в статье демонстрируется важная роль в построении этого эпизода, с одной стороны, литературной традиции в целом (конкретно — мотива узнавания), а с другой — биографического опыта самого Толстого, его представлений о жизни, любви, человеческой психологии. Статья **Е. Ю. Михайлик** посвящена различным реализациям темы гибели мира в творчестве М. А. Булгакова («Мастер и Маргарита», «Собачье сердце», «Роковые яйца») — темы, в которой преломился личный и исторический опыт Гражданской войны. **А. Г. Степанов** предпринимает комплексный разбор «оттепельного» стихотворения О. Г. Чухонцева «Репетиция парада», анализируя его ритмическую структуру и выявляя его историко-культурные аллюзии. **В. А. Мильчина** реконструирует подоплеку, лежащую в основе упоминания И. С. Тургеневым в едином контексте французского философа Э. Кондильяка и русской католички С. П. Свечиной (роман «Отцы и дети»): ключ к разгадке обнаруживается в историческом анекдоте, отраженном в воспоминаниях князя П. В. Долгорукова.

Авторы следующей рубрики обращаются к разноплановым историческим памятникам. **Н. А. Кочекоская** на материале дипломатической переписки Ивана Грозного, с одной стороны, с Данией и Швецией, а с другой — с Ногайской Ордой, рассуждает о «европейских» и «восточных» дискурсах дипломатии Московского царства во взаимосвязи с представлениями о статусе контрагентов, диктующими использование терминологии «братства» или «холопства». **Е. В. Александрова** рассматривает эпизод с доставкой ко двору

египетского фараона Хуфхора (около XXIII в. до н. э.) пигмея-данга в качестве «божественного танцора», комментируя его с точки зрения мифологии (представления древних египтян о географическом и мифологическом пространстве; мифологические представления о «подземных карликах» и о телесных аномалиях обитателей иного мира).

И. Л. Савкина, статья которой составила рубрику «Топосы дневниковых записей», обращается к гендерному аспекту дневникового нарратива советской эпохи и демонстрирует различные (культурно обусловленные) стратегии, которыми диктуется изображение процесса старения и самой старости, в женских и мужских дневниках.

Завершает номер статья **А. А. Бобрехина** и **Н. Б. Граматчиковой**, составившая рубрику «Между текстом вербальным и визуальным», посвященная метатексту творчества наивных художников XX в. Авторы рассматривают творчество трех художников 1920–1930-х годов рождения (Э. А. Барцев, П. В. Устюгов, А. С. Чепкасов) с точки зрения соотношения визуального и вербального элементов (изобразительные произведения и подписи к ним; литературные, публицистические и дневниковые тексты художников; их рукописные книги).

* * *

Скоро год, как покинула нас Елена Петровна Шумилова (14.09.1940–01.10.2018), координатор издательских программ Школы актуальных гуманитарных исследований ИОН РАНХиГС, член редакции нашего журнала. Елена Петровна стояла у его истоков, до последних дней, пока еще могла работать, деятельно участвовала в его подготовке и издании. Светлой памяти этого удивительного, всеми нами любимого человека посвящается этот номер.

А. Е. Ефименко

ORCID: 0000-0002-1922-7833

✉ efimenko200466@mail.ru

*Ланьчжоуский университет,
Китай, Ланьчжоу*

ОТ *SUJET* К *СЮЖЕТУ* И ДАЛЕЕ К *SUZHET*

Аннотация. В статье рассматривается проблема разграничения фабулы и сюжета художественного текста. Отмечается, что только в работах русских формалистов удалось развести значение и употребление терминов *фабула* и *сюжет*. Объясняется наличие в аппарате формалистов важнейшей семантической категории сюжетного построения — мотивировок: экстенционально-семантических (диегетических) и интенционально-семантических. Констатируется, что у большинства авторов второй половины XX в. четкость различения фабулы и сюжета, свойственная формалистам, утрачивается. Кратко описывается вопрос о структуре художественного текста, который понимается как вопрос об уровнях этой структуры. Указывается, что только правильное решение вопроса о том, какие именно единицы различаются внутри фабулы и сюжета, может помочь лучшему пониманию самих категорий фабулы и сюжета. Обосновывается, что единицы фабулы — это квазиреальные события и цепь, ими образуемая («фабульная пятичленка»), а единицы сюжета — это все эпизоды текста. Предлагается типология эпизодов. Подчеркивается, что фабула и сюжет — это два уровня одного явления — всей объектной организации текста. Обосновывается новое понимание сюжетологии: это учение о сюжете как эпизодизации текста.

Ключевые слова: фабула, сюжет, художественный текст, русские формалисты, мотивировка, экстенционально-семантические и интенционально-семантические мотивировки, уровни художественного текста, единицы фабулы и сюжета, событие, эпизод, типология эпизодов, объектная организация текста, сюжетология

Для цитирования: Ефименко А. Е. От *sujet* к *сюжету* и далее к *suuzhet* // Шаги / Steps. Т. 5. № 2. 2019. С. 10–35. DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-2-10-35.

Статья поступила в редакцию 2 декабря 2018 г.

Принято к печати 24 декабря 2018 г.

A. E. Efimenko

ORCID: 0000-0002-1922-7833

✉ efimenko200466@mail.ru

Lanzhou University, China, Lanzhou

FROM ‘SUJET’ TO ‘PLOT’ AND THEN TO ‘SYUZHET’

Abstract. The fabula and the syuzhet of the fictional text are examined in this article. First, I provide some information regarding the etymology of these words, and then review some studies on poetics of the last 100 years or so. I note that only in the writings of the Russian Formalists was a distinction drawn at a high theoretical level between the meaning and the usage of the terms *fabula* and *syuzhet*. I explain the absence in the Formalists’ theorizing of the concept of composition and the presence of motivation as a very important semantic category of syuzhet construction. I assert that a detailed investigation of extensional-semantic (diegetic) motivations and of intensional-semantic motivations might significantly advance research into poetics. Instead, the majority of scholars writing on this subject in the second half of the 20th century blurred the clear distinction between the fabula and the syuzhet present in the work of the Formalists. In addition I note an alternative approach to the problem, fundamentally different from that taken by the Formalists. Next, I briefly consider the question of the structure of the fictional text; this is seen as the question of the fictional text’s levels. I point out that only a correct solution to the problem of differences between the units within the fabula and within the syuzhet can help us better comprehend the categories of fabula and syuzhet. I demonstrate that fabula units are quasireal events and a chain formed by them (“5 members of the fabula”), while syuzhet units are all the episodes of the text. Following that, I put forward a typology of episodes. In my conclusion I emphasize that the fabula and the syuzhet are two levels of the same phenomenon — the text object organisation as a whole. I put forward a new approach to syuzhetology: it is the study of the syuzhet as the episodisation of the text.

Keywords: fabula, syuzhet, fictional text, Russians Formalists, motivation, extensional-semantic motivations and intensional-semantic motivations, levels of the fictional text, fabula and syuzhet units, event, episode, typology of episode, text object organisation, syuzhetology

To cite this article: Efimenko, A. E. (2019). From ‘sujet’ to ‘plot’ and then to ‘syuzhet’. *Shagi / Steps*, 5(2), 10–35. (In Russian). DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-2-10-35.

Received December 2, 2018

Accepted December 24, 2018

В теоретической поэтике в ходе многолетней практики изучения художественных текстов, построенного порой на совершенно противоположных основаниях, накопилось немалое число нерешенных проблем и противоречащих друг другу утверждений. Между тем давно известно, что «в отдельных областях т[ерминологии] л[итературоведческой], напр[имер], в стиховедении и, отчасти, в поэтике, именно достижение однозначности и последовательности в употреблении основных терминов способствует успеху аналит[ических] процедур» [Григорьев 1972: Стлб. 479].

Одной из таких проблем является разграничение фабулы и сюжета художественного текста. Для прояснения положения дел в этой области мы предпримем обзор некоторых достаточно представительных работ по поэтике приблизительно за последние сто лет и проанализируем употребление в них понятий *сюжет* и *фабула*, а также отчасти *повествование* и *композиция* и в связи с этим — применительно к исследованиям второй половины XX — начала XXI в. — проблему их уровневого понимания в структуре художественного текста.

1. Фабула и сюжет

Начнем с базового вопроса — с этимологической справки.

Из двух интересующих нас заимствованных слов *сюжет* и *фабула* более старым является слово *фабула*. В западноевропейской теории литературы слово *fabula* появилось как эквивалент древнегреческого *mythos* при переводе «Поэтики» Аристотеля на латинский язык в конце XIV — начале XV вв. [Гаспаров 1983: 780].

Впрочем, в русский язык слово *фабула* пришло не благодаря Аристотелю: согласно словарю М. Фасмера [Фасмер 1987: 182], оно было заимствовано в начале XVIII в. из латинского языка в значении ‘басня’ и употреблялось первоначально только в этом жанровом значении, преимущественно в словосочетании *фабулы Эзопа*; словарь Фасмера отмечает такое словоупотребление уже у известного сподвижника Петра I, поэта и драматурга Феофана Прокоповича. Однако другой этимологический словарь [Свиридова 2014: 419] указывает иной перевод латинского этимона — ‘рассказ, предание’, от которого в русском языке постепенно возникло современное значение термина: *фабула* — это ‘содержание событий, изображенных в литературном произведении, в их последовательной связи, сюжетная схема, канва литературного произведения’ [Ушаков 1940: Стлб. 1048].

Время вхождения слова *сюжет* в состав русской лексики также относится к XVIII в. [Свиридова 2014: 370]. Слово образовано от французского *sujet*, где оно имеет значения ‘тема’, ‘предмет’, ‘подлежащее’ (в синтаксисе), ‘субъект’ (в противоположность объекту), а также и ‘сюжет’, например: *le sujet de la piece* ‘сюжет пьесы’ [Pauliat 1994: 402]. В современном русском языке слово *сюжет* толкуется как ‘совокупность действий, событий, в которых раскрывается основное содержание художественного произведения’ [Ушаков 1940: Стлб. 630].

Согласно указаниям Г. Н. Пospelова, «впервые в литературе термин *сюжет* применили классицисты П. Корнель и Н. Буало, имея в виду, вслед за Аристотелем (у которого, как мы знаем, в этом контексте употреблялся термин *фабула*. — А. Е.), происшествия в жизни легендарных героев древности» [Пospelов 1987: 431]. Для нашей темы это значит, что уже у основоположников классицизма произошло своего рода семантическое замещение термина *фабула* другим — *сюжет*.

Войдя в XVIII в. в русский язык благодаря переводу В. К. Тредиаковским в 1752 г. стихотворного трактата Буало «Поэтическое искусство» [Сигал 1957: 50], слово *сюжет*, очевидно, доминировало в течение всего XIX в.: в русской литературной критике у В. Г. Белинского находим словосочетание *сюжет романа* [Трифаженкова 2006: 132], а ближе к концу века оно многократно фигурирует у А. Н. Веселовского при полном отсутствии в его тезаурусе термина *фабула*; ср., например, название его важнейшей работы «Поэтика сюжетов» и ее глав: «Мотив и сюжет», «Важнейшие направления в изучении сюжетности» и др. [Веселовский 1940].

Однако различие между *фабулой* и *сюжетом* также осознавалось, и о нем писали уже А. Н. Островский и А. П. Чехов [Сухих 2014: 164–165], а у Н. К. Михайловского мы видим даже явное предпочтение термина *фабула*: «В смысле богатства *фабулы* это (повесть «Очарованный странник». — А. Е.), может быть, самое замечательное из произведений Лескова, но в нем же особенно бросается в глаза отсутствие какого бы то ни было центра, так что и *фабулы* в нем, собственно говоря, нет, а есть целый ряд *фабул*, нанизанных как бусы на нитку, и каждая бусинка сама по себе и может быть очень удобно вынута, заменена другою, а можно и еще сколько угодно бусин нанизать на ту же нитку» (цит. по: [Серман 1957: 553]). Поэтому многократно повторенные в учебниках «Введение в литературоведение» утверждения о том, что «в 1920-е годы В. Б. Шкловский и другие представители формальной школы резко изменили привычную терминологию» [Хализев 2004: 218] и даже что «резкое видоизменение терминов нарушило привычное для русского литературоведения словопотребление» [Хализев 1988: 199], не соответствуют действительности. Правильнее отметить другое — только в работах «В. Б. Шкловского и др.», т. е. деятелей ОПОЯЗа, или формалистов, впервые в истории науки удалось на высоком теоретическом уровне развести значение и употребление терминов *фабула* и *сюжет*: именно в их работах «определилась разница между понятием сюжета как конструкции и понятием *фабулы* как материала» [Эйхенбаум 1987b: 393]. Ср. у Б. В. Томашевского: «*Фабулой* может служить и действительное происшествие, не выдуманное автором. Сюжет есть всецело художественная конструкция» [Томашевский 1996: 183].

О важности этого различия пишет Эйхенбаум в своем обзоре статьи Шкловского «Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля»: «самое утверждение наличности особых приемов сюжетосложения «...» изменяло традиционное представление о сюжете как о сочетании ряда мотивов и переводило его из области тематических понятий в область понятий конструктивных (разрядкой здесь и далее нами выделены термины, содержащие главные, в том числе оппозитивные, категории концепции формалистов. — А. Е.). Тем самым понятие сюжета приобретало новый смысл, не со-

впадающий с понятием фабулы» [Эйхенбаум 1987b: 388]. На мотивный аспект этой оппозиции указывает Томашевский, когда говорит о разнице функций мотивов в фабуле и в сюжете: «Для фабулы имеют значение только связанные мотивы. В сюжете же иногда свободные мотивы (“отступления”) играют доминирующую, определяющую построение произведения роль. Эти боковые мотивы (“подробности”) вводятся с целью художественного построения рассказа» [Томашевский 1996: 183].

Сам Эйхенбаум весьма четко различал фабулу (основное соотносительное понятие — фабульные события) и сюжет (основное соотносительное понятие, в его терминологии, — сцены; оба выделены нами далее курсивом в цитате из статьи Эйхенбаума), что достаточно очевидно из следующего аналитического суждения ученого о ведущем принципе построения сюжета повести «Детство» Л. Н. Толстого: «“Детство” сцепляется не движением событий, образующих фабулу, а последовательностью различных сцен. Последовательность эта обусловлена временем (изображаемого. — А. Е.). Так, вся первая часть “Детства” представляет собой описание ряда сцен, сменяющих друг друга в течение одного дня — с утра до вечера, по движению часовой стрелки <...> Получается нечто вроде замкнутого акта, построенного на временной последовательности первого дня» [Эйхенбаум 1987a: 75–76]. Здесь мы видим концептуально наиболее близкое приближение к современному, новейшему пониманию сущности сюжета и его единиц, которое мы изложим в конце статьи.

Один из исторически первых примеров использования в анализе текста формалистского разделения на фабулу и сюжет предлагает Л. С. Выготский на материале рассказа И. А. Бунина «Легкое дыхание» — произведения с инвертированным сюжетом. Выготский напоминает, что основные события рассказа как компоненты фабулы в их квазиреальной (терминология В. И. Тюпы) причинно-временной последовательности таковы: 1) соблазнение Оли Мещерской Малютиным, или, в другой трактовке, соблазнение Олей Мещерской Малютина (завязка); 2) вызывающее заявление об этом Оли Мещерской, адресованное начальнице гимназии (кульминация); 3) убийство Оли Мещерской казачьим офицером (развязка). Они даются в тексте как эпизоды сюжета в совершенно ином порядке: 2) кульминация — 3) развязка — 1) завязка [Ефименко 2009: 259]. Разумеется, «хронологическая перестановка событий» [Поспелов 1988: 214] (и одновременно хронологическая перестановка эпизодов) — это наиболее заметный прием противопоставления фабулы и сюжета. Однако даже при отсутствии этой инверсии фабулу и сюжет следует разграничивать и концептуально, и терминологически, как на этом настаивали формалисты. Тем не менее вплоть до настоящего времени оппозиция фабулы и сюжета иллюстрируется почти исключительно произведениями с нарушенным хронологическим порядком изложения (как в вышеприведенном примере рассказа Бунина, а также в «Герое нашего времени» Лермонтова, в «Возвращении Чорба» Набокова), отчего создается ложное впечатление, что в произведениях с прямым хронологическим порядком фабула и сюжет совпадают и их нет необходимости различать.

Оценивая методологический подход формалистов к структуре художественного текста, И. Н. Сухих объяснил отсутствие в их аппарате понятия *композиция*: у формалистов «понятие сюжета как конструкции оказывалось

настолько широким, что почти покрывало и вытесняло понятие композиции (специальная глава о композиции в “Поэтике” Томашевского отсутствует)» [Сухих 2014: 164]. В современной теории художественного текста, разработанной В. И. Тюпой, место композиции найдено: это категория только субъектной организации текста [Тюпа 2009: 48], и этот вопрос мы ниже еще раз затронем.

Изучая построение и фабулы, и сюжета, формалисты открыли важнейшую категорию этого построения — мотивировку. Так, говоря о «характерном для Толстого <...> (фабульном. — А. Е.) приеме “остановок”, или кризисов, через которые проходят его действующие лица» [Эйхенбаум 1987а: 62], Эйхенбаум объясняет структурно-текстовую функцию данных явлений диегезиса: духовные кризисы персонажей «служат <...> мотивировкой для обозрения душевной жизни за истекшее время — таким способом вводятся эти монологи “про себя”, где с точки зрения нового взгляда на себя и на жизнь производится анализ поступков, мыслей и чувств» [Там же: 62]. Всестороннее изучение мотивировок, в том числе не только разобранных формалистами экстенционально-семантических (диегетических), подобных только что указанной мотивировке духовным кризисом героя, но и интенционально-семантических [Степанов 1983: 20–24], могло бы продвинуть изучение поэтики далеко вперед. Однако, как известно, в последующие десятилетия этого не произошло.

Вместо этого идеи формалистов были подвергнуты разного рода пересмотру. Например, Г. Н. Пospelов поменял местами фабулу и сюжет. Надо сказать, что, взятое в собственно-этимологическом аспекте, это действие не лишено оснований, ведь «сюжет — ‘предмет’, т. е. то, о чем повествуется; фабула, с той же точки зрения, — само повествование о предмете» [Пospelов 1987: 431]. Однако в результате произошел своего рода раскол в терминологии: в большинстве употреблений этих терминов сохранилось исходное понимание соотношения фабулы и сюжета, которое было предложено формалистами, но и пospelовское переворачивание этого соотношения также получило распространение. Например, именно оно господствует в словарных статьях Краткой литературной энциклопедии и 3-го издания Большой советской энциклопедии, переведенного, кстати, в США на английский язык и, следовательно, ставшего доступным мировому сообществу.

Еще важнее, что у большинства авторов второй половины XX в. четкость различения фабулы и сюжета, свойственная формалистам, утрачивается. В лучшем случае это различие признается лишь номинально и сопровождается очень произвольным толкованием объемов значений этих соотносительных категорий, как правило, далеко уводящим от концепций основоположников дихотомии *фабула — сюжет*.

В одних случаях эта дихотомия только декларируется. Так, «в “Структуре художественного текста” Ю. М. Лотмана *фабула* присутствует лишь в цитате из “Теории литературы” Б. В. Томашевского» [Сухих 2014: 163]. Имеется в виду известная фраза из монографии Лотмана: «Б. В. Томашевский в классической по точности формулировок “Теории литературы” пишет: “Фабулой называется совокупность событий, связанных между собой, о которых сообщается в произведении”» [Лотман 1970: 280]. Отсутствие этого термина в собственном дискурсе Лотмана, полагаем, объясняется тем, что единица фабулы и сюжета, по Лотману, фактически одна и та же — это событие. Если это так,

то надобность в двух терминах отпадает, они мыслятся как синонимичные, и вполне достаточно обходиться одним из них, причем Лотман ошутимо отдает предпочтение термину *сюжет*. При этом, однако, сюжет понимается им только как фабула, как «совокупность событий». Об этом свидетельствует и даваемое Лотманом широко известное определение события в художественном произведении как «перемещения персонажа через границу семантического поля» [там же: 282]: в этом определении используются, вновь говоря языком современных нарратологии и семиотики, диегетические категории, относящиеся к экстенциональной семантике. Подчеркнем, что определение Лотмана интересно и продуктивно, но описывает оно фабулу (правда, на уровне максимально абстрактного инварианта), а не сюжет.

В близких к лотмановским категориях решается проблема сюжета и в известной работе Б. Ф. Егорова и др., в которой сюжет определяется так: «Сюжет — последовательность действий в произведении, художественно организованная через пространственно-временные отношения и организующая систему образов» [Егоров и др. 1978: 20]. Далее указывается, что в сюжете речь непременно идет о последовательности действий персонажей, преследующих какие-то свои цели, как если бы они были живыми людьми. Приводится такой пример этого сюжетного действия: «Чичиков, купив мертвые души у Плюшкина, не только достиг намеченной цели, но даже превзошел ее» [Там же: 23]. Что касается фабулы, то ее понимание отличается противоречивостью. Так, предлагается «под фабулой понимать векторно-временную и логически детерминированную последовательность жизненных фактов, избранных или вымышленных художником, но всегда мыслимых <...> как совершающиеся вне произведения» [Там же: 27–28]. Ясно, что при таком понимании сюжет и фабула располагаются в одной и той же плоскости — плоскости диегезиса — и фактически накладываются друг на друга. Относительно фабулы Егоров и др. отмечают, что «фабульный событийный ряд организован, в отличие от сюжета, не по законам искусства, а по логике жизни» [Там же: 29–30]. Из этого утверждения, очевидно, следовало бы, что «сюжетный ряд» (кавычки наши), в отличие от «фабульного событийного ряда», должен быть организован «художественно», т. е. «по законам искусства», однако содержание и виды этих искомых «законов искусства», столь важных для организации сюжета, никаким образом не раскрываются.

Из хронологически более новых работ в данной области укажем на интересные исследования риторических приемов повествования Е. А. Никитиной, основанное на концепции «группы μ » (о них см. ниже). Однако и Никитина, очевидно вслед за Лотманом, полагает, что фабула и сюжет — это в равной мере явления диегезиса («в вопросах фабулы и сюжета речь идет (только. — А. Е.) об изображаемом мире текстового пространства» [Никитина 2011: 14]), и вследствие этого приходит к весьма спорному выводу, сводящему на нет саму концепцию разделения фабулы и сюжета: «С данной точки зрения оппозиция фабулы и сюжета оказывается лишь виртуальной абстракцией» [Там же: 14].

Итак, тем исследователям, которые склонны считать фабулу и сюжет просто синонимами, подлинно концептуальное их разграничение не свойственно.

Один из немногих ученых, положительно оценивающих наследие русского формализма, А. П. Чудаков дает такое определение фабулы и сюжета: «Под

фабулой мы понимаем, в соответствии со сложившейся еще в 20-е годы терминологией, совокупность событий (эпизодов) произведения. Это отобранный писателем материал. Сюжет — организация, композиция этого материала» [Чудаков 1971: 188]. Как видим, фабула и сюжет исследователем различаются, но единицы фабулы и сюжета у него материально совпадают — это нерасчлненно и события, и эпизоды (см. об этом подробнее ниже).

В работах других исследователей наблюдается принципиально иной подход к проблеме, в корне отличный от подхода формалистов. Так, особую линию в изучении фабулы и сюжета представляет М. М. Бахтин и его круг: П. Н. Медведев и В. Н. Волошинов, под именами которых он опубликовал большинство своих ранних книг. Бахтин (Медведев) вслед за формалистами согласен различать фабулу и сюжет, однако, рассуждая о фабуле и сюжете, трактует их совсем по-другому — в проекции известной дихотомии «рассказываемого события» и «события рассказывания»: «Фабула — это то событие, которое лежит в основе сюжета <...>. Сюжет разворачивается в реальном времени исполнения и восприятия — чтения или слушания» [Медведев 1998: 223]. Согласно последней фразе, сюжет у Бахтина (Медведева) приравнивается к «самому процессу рассказывания» [Там же: 223]. «Фабула разворачивается вместе с сюжетом: рассказываемое событие жизни и действительное событие самого рассказывания сливаются в единое событие художественного произведения» [Там же: 247], примером чего может служить гоголевская «Шинель», где «событие жизни Акакия Акакиевича (вымышленное) и событие действительного сказа о нем сливаются в своеобразном единстве исторического события гоголевской “Шинели”» [Там же: 247], образуя «двоякую событийность нарратива» (термин В. И. Тюпы). Данное понимание сюжета и фабулы, выраженное Бахтиным (и представителями его круга) в 1920-е годы, сохранилось у ученого практически без изменений вплоть до 1970-х годов. В написанной в 1974 г. дополнительной главе «Заключительные замечания» широко известной работы Бахтина «Формы времени и хронотопа в романе» воспроизводится почти дословно только что приведенное различие фабулы и сюжета из книги Бахтина (Медведева) 1928 г. (но уже без этих терминов!): «...перед нами два события — событие, о котором рассказано в произведении, и событие самого рассказывания (в этом последнем мы и сами участвуем как слушатели-читатели); события эти происходят в разные времена (различные и по длительности) и на разных местах, и в то же время они неразрывно объединены в едином, но сложном событии, которое мы можем обозначить как произведение в его событийной полноте» [Бахтин 1975: 403–404]. Вновь, как и в случае с Лотманом, мы не можем не ценить глубины бахтинской мысли, тем не менее мы не готовы согласиться с тем, что «событие рассказывания» — это сюжет.

Однако эти идеи Бахтина получили неожиданную поддержку, выраженную недавно С. Н. Зенкиным. Надо отметить, что, согласно Зенкину, разделение на фабулу и сюжет — это проявление реалистической нарратологии в ее отличии от риторической нарратологии. Сутью первой является «мысль о существовании первичного континуума жизненной реальности, который далее трансформируется в дискретную структуру текста» [Зенкин 2012: 387]. Примером второй — риторической нарратологии — Зенкин считает теорию Проппа, описывающую «традиционное повествование как жесткую линейную синтагму,

единицами которой служат высоко абстрактные архисобытия-функции» [Там же: 384] (к которым, думается, как раз приложимо лотмановское понимание события в художественном произведении как «перемещения персонажа через границу семантического поля»). При этом Зенкин полагает, что развернутая в русле реалистической нарратологии бахтинская дихотомия «рассказываемого события» и «события рассказывания» — это по-другому названные фабула и сюжет. Именно об этом он проговаривается, утверждая, что отмеченная выше бахтинская «двойная событийность нарратива» сочетает «события, рассказываемые в повествовании, и события самого повествования (то есть, в новейшей (? — А. Е.) трактовке терминов, “фабулу” и “сюжет”))» [Там же: 388]. Как видим, Зенкин, российский публикатор работ Жерара Женетта (концепциям которого посвящена целая большая статья [Зенкин 1998]), полностью наследует здесь Бахтину и не признает идей французского ученого, с которыми он, разумеется, прекрасно знаком, в отличие от Бахтина, у которого, кстати, возможности оценить мысли Женетта не было.

Итак, поддерживая противопоставление фабулы и сюжета, Зенкин считает, что данная оппозиция целиком располагается в пространстве реалистической нарратологии. Перефразируя предлагаемые им термины, мы можем сказать так: вероятно, реалистический аспект повествования передается понятием фабулы; риторический аспект повествования передается понятием сюжета. Очевидно, искать природу сюжета надо было бы в пространстве категорий риторики, вернее, нериторики. Однако между констатацией этой необходимости и ее конкретной реализацией — значительная дистанция, которая на сегодняшний день отнюдь не преодолена.

Так, одна из попыток внести риторический аппарат в исследование поэтики была сделана бельгийской «группой μ » (Groupe μ), которая предложила анализировать все типы повествования на основе четырех риторических приемов высокой степени абстракции: сокращения, добавления, сокращения с добавлением и перестановки [Дюбуа и др. 1986: 300–347]. К сожалению, эвристическая ценность анализа по предложенным четырем параметрам оказалась настолько спорной, что сама идея изучения поэтики средствами риторики была даже поставлена под сомнение: «...не стоит втискивать в ее (риторики. — А. Е.) рамки то, что давно из них выделилось, например ту же поэтику, как это, по существу, делают в своей книге члены “группы μ ”» [Гиндин 1986: 364].

Думается, что грядущему успеху этих поисков прежде всего будет способствовать и правильное решение принципиального вопроса о том, что же представляет собой в целом структура художественного текста.

2. Структура художественного текста

Вопрос о структуре художественного текста с 1960-х годов стал решаться в поэтике, вслед за структурной лингвистикой, как вопрос об уровнях этой структуры.

Так, В. В. Кожин [1964: 421] выделяет три уровня художественного текста: у него это фабула, сюжет и композиция. Фабулу составляют изображаемые события, сюжет — их изложение, композицию — композиционно-речевые формы [Там же: 433]. Позднее, последовательными старая-

ниями Б. О. Кормана, В. Е. Хализева и В. И. Тюпы [2009: 35], место этих категорий будет существенно уточнено: фабула и сюжет будут отнесены к объектному аспекту текста, а композиция, точнее наррационно-композиционный комплекс, — к его субъектному аспекту.

Однако значительно чаще в определении уровней художественного текста встречается размытость, нечеткость, как правило, коррелирующая с описанным нами выше смещением фабулы и сюжета, чем грешат порой даже те, кто активно оперирует этими понятиями. Например, такие, казалось бы, близкие к идеям русского формализма исследователи, как соавторы А. К. Жолковский и Ю. К. Щеглов, в разработке и воплощении своей концепции «Тема — приемы выразительности — текст» признают, что в литературном произведении есть «различные уровни», а именно: «смысловый, сюжетный, непосредственно словесный и т. д.» [Жолковский, Щеглов 2012: 16]. Однако в своей реальной исследовательской практике они заняты анализом только того уровня, который чаще всего называют «сюжетным», хотя в действительности, как показал наш обзор [Ефименко 2017], их интерес, как и у Лотмана, и у Егорова, сосредоточен в большинстве случаев на явлениях, относящихся к фабуле. Такая подмена фабулы сюжетом выражается и терминологически: фабулу соавторы повсеместно именуют *сюжетом*: «...в “Поэтике” Аристотеля (гл. 14) <...> дается исчисление трагических сюжетов (комбинаций элементарных событий)» [Жолковский, Щеглов 2012: 31], тогда как у самого Аристотеля в главе 14-й «Поэтики» использован, разумеется (см. начало нашей статьи), термин *фабула*: «Итак, о составе происшествий и о том, каковы должны быть фабулы, сказано достаточно»¹ [Аристотель 2016: 29].

Встречаются и открытые утверждения (как правило, спорные) о ненужности, надуманности категории уровней для художественного текста. Например, в 1960–1970-е годы стремление структуралистов к обнаружению в любом тексте уровней ехидно высмеивает В. В. Вейдле: «...в данном случае (в стихотворении К. Батюшкова “Ты пробуждаешься, о Байя, из гробницы...” — А. Е.) наблюдается полное равновесие этих “уровней” (или сторон, как было бы и проще и верней их называть, оттого что никакого постоянного “над” и “под”, “выше” и “ниже” тут установить нельзя)» [Вейдле 2001: 393].

Из более близких по времени исследователей нельзя не назвать А. Б. Есина, который в своей концепции структуры литературного произведения также полностью отказывается от выделения в нем уровней [Есин 2002: 25–26].

И все же в онтологическом аспекте базовая трехуровневость текста несомненна: текст как связная последовательность предложений относится к поверхностному уровню произведения («непосредственно словесному», по Жолковскому — Щеглову), его смысл — к глубинному уровню, а рассказываемая история — к срединному. При этом словесный уровень соотносится с уровнем истории, а уровень истории — со смысловым уровнем, как соотносятся внешняя и внутренняя формы у А. А. Потебни: «Идея и содержание <...> для нас тождественны, потому что, например, <...> события и характеры романа (т. е. элементы срединного уровня. — А. Е.) <...> мы относим не к содер-

¹ Пер. В. Аппельрота.

жанию, а к образу, представлению содержания, а под содержанием картины, романа разумею ряд мыслей, вызываемых образами в зрителе или читателе или служивших почвою образа в самом художнике во время акта создания» [Потебня 1990: 23].

В то же время в методологическом аспекте невозможно не признать, что *уровень* — это одно из самых работающих, реально используемых при анализе текста понятий. Например, Чудаков на материале произведений Чехова выделяет следующие уровни текста: в аспекте материала (вслед за В. И. Тюпой мы сейчас вновь сказали бы — в аспекте объектной организации текста) — предметный, сюжетно-фабульный уровень и уровень идей; в аспекте повествования (вслед за Тюпой мы сейчас сказали бы — в аспекте субъектной организации текста) — повествовательный уровень. Именно это разделение вносит четкость и последовательность в изложение Чудаковым своих наблюдений и очень удобно структурирует его исследование.

Однако есть и такие исследователи, которые на словах не отвергают само понятие уровней художественного текста, но в своей реальной исследовательской практике им не пользуются. Так фактически сделал Лотман, давший своей самой знаменитой работе название «Структура художественного текста» [Лотман 1970], но именно о заявленном предмете, т. е. о структуре текста и его уровнях, почти ничего в ней не сказавший.

Зато это сделал (разумеется, вне связи с Лотманом) Жерар Женетт, и здесь нам представляется очень уместным напомнить предлагаемое им членение структуры повествовательного художественного текста.

Женетт начинает свой анализ повествования (фр. *récit*, англ. *narrative discourse*) с того, что выделяет в нем не два, как Бахтин (и позднее Зенкин), а три его уровня: 1) уровень истории (*histoire/story*), 2) уровень повествования в собственном смысле (*récit proprement dit / narrative*) и 3) уровень наррации (*narration/narrating*) [Женетт 1998: 65; Genette 1972: 72; 1980: 27].

Термин *история* служит для называния «повествовательного означаемого, или содержания» [Женетт 1998: 65] («рассказываемого события», по Бахтину, или фабулы, по Шкловскому, Эйхенбауму, Тынянову, Томашевскому); термин *повествование в собственном смысле* служит для называния «означающего, высказывания, дискурса, или собственно повествовательного текста» [Там же: 65] (*le signifiant, énoncé, discours ou texte narratif lui-même* [Genette 1972: 72]; *signifier, statement, discourse or narrative text itself* [Genette 1980: 27]); термин *наррация* — «для порождающего повествовательного акта» [Женетт 1998: 65] («события рассказывания», по Бахтину).

Нам представляется, что в этом понимании Женеттом повествования как триединства, а не двуединства, как у Бахтина и Зенкина (см. выше), Женетт более прав, чем они. Согласно женеттовской концепции, событие повествования (рассказывания) — это отнюдь не сюжет, как думают Бахтин и Зенкин, а наррация (о которой Зенкин в указанной выше работе 2012 г. даже не упоминает); сюжет же (у Женетта, напомним, именуемый «собственно повествование», «собственно повествовательный текст») есть ее результат.

Итак, подводя промежуточный итог исследованиям такого базового понятия поэтики, как вопрос о структуре художественного текста, мы констатируем, что не только разграничение фабулы и сюжета, а также и наррации, но и

тесно связанное с этим вопросом выделение уровней художественного текста остаются дискуссионными и даже болезненными проблемами изучения поэтики, поскольку одни исследователи выделяют их на неубедительных основаниях, а другие вообще не считают нужным их учитывать.

Так же недостаточно прояснен и другой важнейший структурный вопрос исследуемой темы — вопрос о единицах фабулы и сюжета.

3. Единицы фабулы и сюжета

Для нас очевидно, что правильное решение вопроса о том, какие именно единицы различаются внутри фабулы и сюжета, могло бы помочь лучшему пониманию самих категорий фабулы и сюжета. Очертим известные нам попытки решения этого вопроса.

Своеобразна позиция В. В. Кожина. Указывая на то, что писателю необходимо ясно видеть каждого своего персонажа в движении и поэтому «художник слова, писатель изображает жесты» [Кожин 1964: 417], Кожин утверждает, что «единица сюжета — отдельное движение, или жест, человека и вещи» [Там же: 433]. По нашему мнению, «жест» мог бы быть единицей, но единицей не сюжета, а художественно-образной речевой конкретизации [Кожин 2006: 585]: «жест» — это гипотетическая единица следующего, значительно более поверхностного уровня текста — уровня его лексико-грамматического состава, находящегося в ведении лингвистики текста, в частности, лингвистики художественного текста (или стилистики художественного текста). Следовательно, понимание «жеста» как единицы сюжета относит исследование к другому уровню художественного текста, что, кстати, сознает и сам Кожин: «Все эти вопросы входят уже в проблему художественной речи, языковой формы произведения» [Кожин 1964: 418].

Жолковский и Щеглов вообще не различают единицы фабульного и сюжетного уровней. Например, из высказывания «...в отличие от романного сюжета, сюжет новеллы чаще всего представляет собой единое законченное событие» [Щеглов 1989: 133] видно, что такая важнейшая категория, как *квазиреальное событие* [Тюпа 2009: 36], приписывается сюжету, тогда как это единица фабулы.

Как уже указывалось, у Лотмана единицей нерасчлененных сюжета и фабулы также выступает событие.

Надо сказать, что в терминопотреблении Чудакова разделение на фабулу и сюжет нередко коррелирует с разделением соответственно на события и эпизоды (далее выделены нашей разрядкой): «Чеховская манера бежит безэпизодного изложения — в противоположность, например, тургеневской, которой свойственно открыто обобщенное изложение с о б ы т и й, когда целые периоды жизни персонажа представлены не в виде с ц е н - э п и з о д о в, но в авторском рассуждении (Vorgeschichte почти всех героев тургеневских романов)» [Чудаков 1971: 202]. Однако терминологическая пропорция «Ф а б у л а к с ю ж е т у соотносится как с о б ы т и я к э п и з о д а м» далеко не всегда им выдерживается: «Фабула составляется почти сплошь из эпизодов такого типа» [Там же: 204].

Лишь Тюпа ясно и недвусмысленно показал, что единицы фабулы и единицы сюжета не могут быть совершенно одним и тем же, поскольку единицы

фабулы — квазиреальные события и цепь, ими образуемая, а единицы сюжета — это все эпизоды текста: к фабуле относится «квазиреальная цепь событий, локализирующая квазиреальных персонажей в квазиреальном времени и пространстве», тогда как «с точки зрения текстуальной упорядоченности факторов эстетического восприятия собственно сюжет представляет собой последовательность эпизодов» [Тюпа 2009: 36–37].

Согласно И. Н. Сухих, *фабула* — это краткий пересказ, схема, повествовательное резюме [Сухих 2014: 165], включающее в себя фабульные единицы: экспозицию, завязку, перипетии, кульминацию и развязку («фабульную пятичленку») [Там же: 171], т. е. события, но только те события, которые выстраивают фабулу.

Единицей *сюжета* мы будем считать эпизоды в понимании Тюпы и Сухих. По Тюпе, каждый из эпизодов характеризуется «тройственным единством: а) места; б) времени и в) действия, точнее — состава актантов (действующих лиц или сил)» [Тюпа 2009: 41]. Приведенные критерии членения на эпизоды поддержаны и Сухих: например, «в драме эти единицы обычно обозначаются как явления или сцены и выделяются по появлению-уходу отдельных персонажей, смене места действия или темы» [Сухих 2014: 169].

Данная Тюпой характеристика эпизодов позволяет безошибочно проводить границу между каждым из них. Однако это все же не их классификация, столь необходимая для аналитической работы с любыми единицами. В ее поисках мы обратились к типологии нарративных (или повествовательных) движений, разработанной Женеттом, которую в дальнейшем предлагаем использовать как типологию эпизодов.

Напомним, что, исследуя категорию «времени» повествования (в его втором значении, т. е., собственно говоря, «времени» сюжета), Женетт предложил различать «соотношение реального времени какого-либо события в исторической действительности и его (события. — *А. Е.*) продолжительность в текстуальном переложении» [Couty 1977: 103–104]. Речь идет о соотношении времени истории (ВИ), понимаемой как последовательность событий, произошедших в фикциональной действительности, и времени повествования (ВП), понимаемого как форма изложения этой последовательности. На основе этого соотношения Женетт выводит четыре типа нарративных движений, или, как мы предлагаем их впредь называть, четыре типа эпизодов, построенных по следующим формулам: 1) пауза (*pause*): «ВП есть, ВИ нет»; 2) сцена (*scene*): «ВП равно ВИ»; 3) резюме (*sommaire*): «ВП меньше ВИ»; 4) эллипсис (*ellipse*): «ВП нет, ВИ есть» [Женетт 1998: 125; Genette 1972: 129].

При этом мы полагаем, что приведенный канонический список Женетта может быть дополнен: сцена как тип эпизода должна быть разделена на две разновидности: диалогическую сцену и недиалогическую сцену. Первая изображает исключительно речевые действия персонажей, а вторая — все прочие их конкретные действия, кроме речевых. Однако и диалогическая сцена, и недиалогическая сцена существуют в одном и том же временном режиме, при котором время их повествования приблизительно равно квазиреальному времени фабулы [Ефименко 2016а: 125]. Пример их обеих фактически дает К. Н. Леонтьев, когда он сетует на абсолютное преобладание «натурализма» в современной ему литературе: «...большинство нынче находит, что так писать:

“Барышня, пожалуйста чай кушать”, — реальнее, правдивее, чем так: “Ее звали пить чай”» [Леонтьев 1911: 117]. Предложенные Леонтьевым два разных способа повествовательного обозначения одной и той же диегетической ситуации представляют собой в действительности оппозицию диалогической сцены и недиалогической сцены — разновидностей сцены как типа эпизода.

4. Фабула и сюжет как уровни объектной организации текста

Формалисты в лучших своих работах и высказываниях, а затем независимо от них друг от друга Женетт, Тюпа и Сухих выявили в структуре художественного текста явление, отличающееся и от «рассказываемого события», и от «события рассказывания». Формалисты дали этому явлению название *сюжет* и противопоставили ему другое, более легко постигаемое явление — *фабулу*.

Для современного решения проблемы сюжета и фабулы мы предлагаем соединить концепции Женетта, Тюпы и Сухих. При этом в своем изложении мы не будем пользоваться женеттовскими терминами *история* и *дискурс*, так как у них есть полные отечественные эквиваленты — *фабула* и *сюжет*. Синонимию этих терминов — формалистского *сюжета* и женеттовского *дискурса* — тонко уловила О. Н. Турышева, указав, что Женетт своим термином *дискурс* «называет то же самое, что русские формалисты называли “сюжетом”, противопоставляя его “фабуле”» [Турышева 2012: 87]. Кроме того, дискурс Женетта — это вовсе не тот дискурс, который в современной российской поэтике понимается как синхронистическая характеристика высказывания, коррелирующая по временному признаку ‘синхрония/диахрония’ с категорией жанра как его диахронической характеристикой [Тюпа 2013: 22–23] (есть, разумеется, и другие трактовки этого термина). Все эти соображения заставляют нас не обращаться к термину *дискурс*, а оперировать лишь старым термином *сюжет*, считая его, однако, вслед за Женеттом названием одного из трех уровней повествования (см. выше), ответственного, как указывает Тюпа, за эпизодизацию текста.

Фабула и сюжет относятся к двум уровням одного явления — всей объектной организации текста: к ее диегетическому уровню и к ее сюжетному уровню. В состав диегетического уровня входит и фабула, которая в виде цепи фабульных событий из «фабульной пятичленки» занимает там центральное положение, и нефабульные и внефабульные диегетические элементы, располагающиеся на периферии этого уровня. В состав сюжетного, или повествовательно-эпизодного уровня, входят все до единого эпизоды текста: изображающие и события «фабульной пятичленки», и указанную выше иную, нефабульную и внефабульную информацию (ср. вновь указание Томашевского о роли в построении сюжета свободных мотивов, например, в лирических отступлениях [Томашевский 1996: 183], а также наблюдение Кожина о том, что в «сюжетной целостности <...> свободно соединяются и фабульный узел событий, и движение психологического сюжета» [Кожин 1964: 484]). Наконец, на сюжетном уровне могут располагаться и эпизоды, которые имеют не только диегетическую, но и экзегетическую семантику, т. е. семантику событий наррации [Шмид 2003: 81].

При этом, в отличие от фабулы и сюжета, наррация — это категория, описывающая только субъектный аспект повествования. Еще раз необходимо отметить, что во вводимом нами двучленном равенстве:

повествование (во 2-м его значении у Женетта) = *сюжет*

— член *повествование* отличается от *повествования* в концепции Чудакова.

Здесь, во избежание дальнейших терминологических недоразумений, нам представляется уместным остановиться на термине *повествование*. Во-первых, отведем его значение, какое он имеет в лингвистике текста, от того употребления, которое он имеет в поэтике и нарратологии как одном из ее разделов.

В лингвистике текста термин *повествование*, или *повествование*₁ (лингв.), используется как обозначение одного из функционально-смысловых типов речи (а также одной из композиционно-речевых форм текста) наряду с описанием и рассуждением (и, возможно, некоторыми другими) [Коньков, Неупокоева 2011: 10–11]. В поэтике термин *повествование*, или *повествование*₂ (нарратол.), выступает гипонимом, включающим в свой состав, как мы показали выше, гиперонимы: фабулу, сюжет и наррацию.

Во-вторых, уже в пределах поэтики обратим внимание на различия в его понимании. Так, у Чудакова термин *повествование* синонимичен *событию рассказывания* у Бахтина: повествование понимается Чудаковым как «изложение всего материала, который содержится в произведении» от «некоего описывающего лица» [Чудаков 1971: 5], и именно в этом понимании Чудаков выделяет субъективную, объективную и субъективно-объективную манеры в разные периоды творчества Чехова. Однако, разумеется, все указанные им манеры относятся только к субъектному аспекту повествования. Субъективная манера раннего Чехова соответствует нулевой (изредка внешней) фокализации у Женетта, объективная манера — внутренней фокализации, и субъективно-объективная манера представляет собой попеременное использование то нулевой, то внутренней фокализации. Как видим, *повествование* по Чудакову равно *наррации* по Женетту. Поэтому впредь, для большего удобства, синонимом чудаковского термина *повествование* (а также и бахтинского термина *событие рассказывания*) мы предлагаем считать только более узкий по денотативному значению женеттовский термин *наррация* и употреблять в соответствующем контексте именно его, а не чрезвычайно широкий термин *повествование*.

Итак, приняв, что внутри уровней объектной организации текста художественного повествования различаются: уровень диегезиса, включающего в качестве своей основы фабулу, и уровень сюжета, равнопротяженного тексту, мы приходим к выявлению их структурных единиц: в диегезисе — это фабульные события («фабульная пятичленка») и, кроме того, как уже говорилось, нефабульные и внефабульные диегетические элементы, а также экзегетические элементы; в сюжете — это эпизоды: сцены, резюме, паузы и эллипсисы (термины, взятые нами у Женетта).

Продолжая мысли Тюпы и Сухих и одновременно опираясь на идеи Ж. Женетта, мы приходим к пониманию того, что анализ фабулы — это пре-

жде всего анализ означаемого — событий «фабульной пятичленки» текста (без внимания к их эпизодному воплощению) и выявление экстенциональных (диегетических) мотивировок этих событий. Напротив, анализ сюжета — это анализ означаемого, т. е. не событий фабулы, а типов эпизодов и их интенциональных мотивировок, обеспечивающих ввод в повествование этих эпизодов.

Сравним в этом аспекте две известные новеллы: новеллу Э. Хемингуэя «Кошка под дождем» и новеллу К. Г. Паустовского «Ручьи, где плещется форель».

Напомним структуру фабулы новеллы Хемингуэя. Ее экспозиция: описание отеля и затем дождливого дня; завязка: молодая американка, постоялица отеля, смотрит в окно и видит кошку, прячущуюся от дождя под столом; перипетии: девушка безрезультатно ищет кошку в саду; кульминация: горячий монолог американки — ее «бунт» против бессемейной жизни, устроенной ей мужем (или сожителем) Джорджем; развязка-пуант: служанка приносит в номер кошку.

Диегетически фабула новеллы Э. Хемингуэя «Кошка под дождем» построена на приеме логики саморазвития события (о нем см. подробнее: [Ефименко 2016b]). Понятна диегетическая, в том числе психологическая мотивировка действий девушки: ей одиноко, хочется иметь настоящую семью, поэтому изжить это одиночество и бессемейность она пытается с помощью носителя семейного уюта — кошки.

В сюжете новеллы «Кошка под дождем» наблюдается полная изосемия единиц фабулы и единиц сюжета: экспозиция выражена резюме, а завязка, перипетии, кульминация и развязка — диалогическими и/или недIALOGическими сценами.

Теперь рассмотрим другую новеллу — «Ручьи, где плещется форель» Паустовского. Ее текст открывается нарраторской интродукцией: «Судьба одного наполеоновского маршала (...) заслуживает того, чтобы рассказать ее вам, сетующим на скудость человеческих чувств» [Паустовский 1980: 239]. Этот анонс является интенциональной мотивировкой дальнейшего развертывания сюжета: он выступает обоснованием необходимости дальнейшего повествования. Затем следуют элементы фабулы — экспозиция: а) большая экспозиция: однообразная военная жизнь наполеоновского маршала и затем б) малая экспозиция: немецкий городок, зимний вечер в гостинице; завязка: появление музыканта Баумвейса — отъезд маршала с ним на день рождения певицы Марии Черни — приезд маршала в дом лесничего и знакомство с Марией; перипетии: два дня их любви; кульминация и развязка — арест маршала жандармами.

Как видим, фабула и этой новеллы построена на приеме логики саморазвития события. Достаточно психологически ясна и диегетическая мотивировка действий главного героя: «опьяненность» маршала тишиной, зимой, спокойствием, а затем и прекрасной женщиной приводит его к роковому забвению воинского долга.

Однако сюжетное воплощение последних трех единиц фабулы в новелле Паустовского совершенно иное, чем в новелле Хемингуэя. Если ее экспозиция изосемически представлена эпизодом в резюме, а завязка — столь же ожидаемой цепью эпизодов — диалогических сцен, то три последующие единицы фабулы: перипетии, кульминация и развязка — даны в одном резюме, вводимом информативным аналептическим анонсом «Маршал провел в доме лесничего два дня» [Там же: 243]. И далее нарратор риторически отказывается

говорить о том, что такое любовь, после чего следует цепь перечислений — ответов на этот риторический отказ нарратора, содержащий скрытый вопрос. Диегетически эти ответы представляют собой словесный ряд изобразительных деталей, выступающих знаками — заместителями цепи последовательных событий, произошедших за те два дня любви, которые пережили маршал и Мария Черни в доме лесничего: «запах старой смолы перед рассветом, когда догорают свечи и звезды прижимаются к стеклам, чтобы блестеть в глазах у Марии Черни», «обнаженная рука на жестком эполете», «отчаяние перед рассветом, когда <...> Мария Черни судорожно гладит рукой обои, столы, створки дверей той комнаты, что была свидетелем ее любви», «крик и беспамятовство женщины, когда за окнами, в дыму факелов, при резких выкриках команды наполеоновские жандармы соскакивают с седел и входят в дом, чтобы арестовать маршала по личному приказу императора» [Там же: 243]. Так построено это необычное резюме, сюжетной мотивировкой которого служит исходный риторический отказ нарратора, содержащий скрытый вопрос — вопрос о том, что такое любовь.

Следовательно, при построении сюжета новеллы «Ручьи, где плещется форель» нарратор использует двойное сюжетно-стилистическое нарушение изосемического соотношения между единицами фабулы и единицами сюжета: во-первых, перипетии, кульминация и развязка представлены не сценами, а одним единым резюме; во-вторых, обслуживающие это резюме языковые средства не характерны для резюме, поскольку в основном относятся не к информативному, а к изобразительному регистру [Золотова и др. 2004: 29].

Полная изосемия единиц фабулы и сюжета, представленная в новелле Хемингуэя, создает впечатление гармонии, литературного совершенства. Однако и конструктивная активность нарратора [Ефименко 2016b], выраженная в нарушении этой изосемии в новелле Паустовского, содержит большие суггестивные возможности.

Итак, анализ сюжета, в отличие от анализа фабулы, — это анализ интенциональной семантики всех эпизодов текста. Этот тип семантики возникает при эпизодизации всех фабульных и нефабульных событий и явлений диегезиса и проявляется: 1) как мотивировка соотношения между порядком всех (фабульных и нефабульных) событий и явлений диегезиса и порядком ввода соответствующих этим событиям и явлениям эпизодов сюжета; 2) как мотивировка соотношения между этими событиями и явлениями диегезиса и способами их изложения в сюжетных эпизодах; 3) как мотивировка соотношения между длительностью событий фабулы и длительностью их изложения в сюжетных эпизодах; 4) наконец, как мотивировка соотношения между фабульными линиями и событиями фабулы (при многолинейной фабуле) и переходами с линии на линию.

В заключение отметим, что в дихотомии «фабула — сюжет» ее члены неравноправны: фабула важнее сюжета, поскольку сюжет существует для фабулы, а не наоборот. Сюжет предназначен для передачи в тексте фабулы, он ей служит, а она им управляет.

Поэтому, анализируя фабулу, можно при этом не говорить о сюжете, но нельзя анализировать сюжет и не говорить при этом о фабуле. В этой закономерности наглядно проявляется подчиненное, обслуживающее, «упаковочное» положение сюжета по отношению к фабуле.

5. Сюжет как предмет сюжетологии

Итак, путем изучения всех вышеназванных и подобных им сюжетных явлений, проводимого на основе категорий, выявленных Женеттом, Тюпой и Сухих, создается подлинная сюжетология. Считая слишком широким определение, предлагаемое В. Шмидом (сюжетология — это нарратологическая дисциплина, «рассматривающая порождение рассказываемой истории и преобразование этой истории в процессе нарративного конституирования» [Шмид 2001: 300]), мы переформулируем его следующим образом: сюжетология — это нарратологическое учение о сюжете как эпизодизации текста, обслуживающей представление в тексте как фабульной, так и нефабульной и нефабульной диегетической и экзегетической семантики (информации).

Очевидно, отдельный блок вопросов сюжетологии касается поиска закономерностей синтагматики эпизодов. Здесь мы предлагаем воспользоваться понятием «интрига нарративного высказывания», введенным в отечественной нарратологии В. И. Тюпой [Тюпа 2013: 26–27] и поддержанным Г. А. Жиличевой [Жиличева и др. 2016: 157]. Продолжая придерживаться четкого противопоставления фабулы и сюжета, мы перефразируем содержание этого понятия следующим образом: под сюжетной интригой мы будем понимать «сопряжение эпизодов (у Жиличевой — событий. — А. Е.), формирующее ожидание читателя, рецептивный аспект сюжета» [Там же]. Однако на сегодняшний день сюжетная интрига — наименее изученное явление сюжетологии.

Заключение

Не понятые почти никем в полной мере век назад, идеи формалистов о фабуле и сюжете и сейчас признаны у нас лишь единицами. В результате этого в русском научном и учебном дискурсах *фабула* и *сюжет* в большинстве случаев до сих пор существуют как своеобразный тандемный фантом по принципу: «Говорим о сюжете — но подразумеваем только фабулу». Полагаем, что настало время, когда это недопустимое положение надо менять: в теории литературы следует признать узкое и точное значение категории фабулы и осознать столь же точное, но иное семантическое наполнение категории сюжета. Оговорим здесь, что в бытовом дискурсе, в составе общей русской лексики, слово *сюжет*, разумеется, сохранит и свое традиционное нестрогое значение, т. е. будет употребляться как простой синоним существительного *фабула*.

Мы начали нашу статью с разговора о лексемах. Закончим ее в том же тематическом поле. Напомним, что правильно понимаемые категории фабулы и сюжета — это наше русское научное достояние. Соотносительные термины формалистской поэтики *фабула* и *сюжет* давно прошли процесс заимствования во многие иностранные терминосистемы теоретической поэтики. Например, в англоязычной нарратологии термины *fabula* и *syuzhet* употребляются как русские по происхождению параллели к собственным английским терминам *story* и *plot* [Abrams, Harpham 2010: 209].

Перед нами редчайший случай обратного заимствования, когда слова, когда-то взятые в русский язык из западноевропейских языков, снова вошли в западноевропейские языки, но уже в том значении, какое придали ему русские ученые.

Литература

- Аристотель 2016 — *Аристотель*. Поэтика // Аристотель. Поэтика. Риторика / Пер. с др.-греч. В. Аппельрота. СПб.: Азбука; Азбука-Аттикус, 2016. С. 5–56.
- Бахтин 1975 — *Бахтин М. М.* Формы времени и хронотопа в романе [1974] // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Искусство, 1975. С. 234–407.
- Веселовский 1940 — *Веселовский А. Н.* Поэтика сюжетов // Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Л.: Худ. лит., 1940. С. 493–596.
- Вейдле 2001 — *Вейдле В.* Критические заметки об истолковании стихотворений, по преимуществу касающиеся трудов Р. О. Якобсона, Ю. М. Лотмана и К. Ф. Тагановского [1974] // Вейдле В. Умирание искусства / Сост. и автор послесл. В. М. Толмачев. М.: Республика, 2001. С. 377–406.
- Гаспаров 1983 — *Гаспаров М. Л.* Примечания // Аристотель. Сочинения: В 4 т. Т. 4. М.: Мысль, 1983. С. 779–788.
- Гиндин 1986 — *Гиндин С. И.* Комментарий I. Риторика и проблемы структуры текста // [Дюбуа Ж., Пир Ф., Тринон А. и др.] Общая риторика / Пер. с фр.; Общ. ред. и вступ. ст. А. К. Авеличева. М.: Прогресс, 1986. С. 355–364.
- Григорьев 1972 — *Григорьев В. П.* Терминология литературоведческая // Краткая литературная энциклопедия / Гл. ред. А. А. Сурков. Т. 7: «Советская Украина» — Флиаки. М.: Сов. энциклопедия, 1972. Стлб. 478–479.
- Дюбуа и др. 1986 — [Дюбуа Ж., Пир Ф., Тринон А. и др.] Общая риторика / Пер. с фр.; Общ. ред. и вступ. ст. А. К. Авеличева. М.: Прогресс, 1986.
- Егоров и др. 1978 — *Егоров Б. Ф., Зарецкий В. А., Гушанская Е. М., Табориская Е. М., Штейнгольд А. М.* Сюжет и фабула // Вопросы сюжетосложения. Вып. 5 / Под ред. Л. М. Цилевича. Рига: Зинатне, 1978. С. 16–35.
- Есин 2005 — *Есин А. Б.* Принципы и приемы анализа литературного произведения: Учеб. пособие. 7-е изд., испр. М.: Флинта, 2005.
- Ефименко 2009 — *Ефименко А. Е.* Нарративная композиция новеллы И. А. Бунина «Легкое дыхание» // Нарративные традиции славянских литератур: Повествовательные формы средневековья и нового времени: Сб. науч. тр. / Отв. ред. Е. К. Ромодановская, И. В. Силантьев. Новосибирск: Новосибирский гос. ун-т, 2009. С. 258–269.
- Ефименко 2016а — *Ефименко А. Е.* К вопросу о типах повествовательных движений (на материале феерии А. Грина «Алые паруса») // А. С. Грин и судьбы романтики в мировой литературе / Сост. и науч. ред. Е. О. Галицких, К. С. Лицарева, В. А. Поздеев. Киров: ООО «Радуга-ПРЕСС», 2016. С. 52–58.
- Ефименко 2016б — *Ефименко А. Е.* Логика саморазвития события и конструктивная активность нарратора // Актуальные вопросы филологии и методики преподавания иностранных языков: Материалы Восьмой междунар. науч. конф. «Актуальные вопросы филологии и методики преподавания иностранных языков». 24–25 февраля 2016 г. / [Ред. кол.: Т. Л. Масыч и др.]. СПб.: РГГМУ, 2016. С. 74–80.

- Ефименко 2017 — *Ефименко А. Е.* А. К. Жолковский и Ю. К. Щеглов: поиски порождения текста // Профессия: литератор. Год рождения: 1937: коллективная монография / Отв. за выпуск Б. П. Иванюк, О. К. Крамарь. Елец: Елецкий гос. ун-т им. И. А. Бунина, 2017. С. 163–172.
- Женетт 1998 — *Женетт Ж.* Повествовательный дискурс [1972] / Пер. с фр. Н. Перцова // Женетт Ж. Фигуры: Работы по поэтике: В 2 т. Т. 2. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. С. 60–282.
- Жиличева и др. 2016 — *Жиличева Г. А., Москалева А. Е., Муратова Н. А., Ромащенко С. А.* Фрагмент литературного произведения: анализ и интерпретация: учеб. пособие / Под ред. Г. А. Жиличевой. Новосибирск: Открытая кафедра, 2016.
- Жолковский, Щеглов 2012 — *Жолковский А. К., Щеглов Ю. К.* Структурная поэтика — порождающая поэтика [1967] // Щеглов Ю. К. Проза. Поэзия. Поэтика. Избранные работы. М.: Нов. лит. обозрение, 2012. С. 15–32.
- Зенкин 1998 — *Зенкин С. Н.* Преодоленное головокружение: Жерар Женетт и судьба структурализма // Женетт Ж. Фигуры: Работы по поэтике: В 2 т. / Пер. с фр. Т. 1. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. С. 5–57.
- Зенкин 2012 — *Зенкин С. Н.* Русская реалистическая нарратология XX века (К истории понятия «сюжет») [2007] // Зенкин С. Н. Работы по теории: Статьи. М.: Нов. лит. обозрение, 2012. С. 377–390.
- Золотова и др. 2004 — *Золотова Г. А., Ониненко Н. К., Сидорова М. Ю.* Коммуникативная грамматика русского языка. М.: Наука, 2004.
- Кожина 1983 — *Кожина М. Н.* Художественно-образная речевая конкретизация // Стилистический энциклопедический словарь русского языка / Под ред. М. Н. Кожиной. 2-е изд., испр. и доп. М.: Флинта: Наука, 2006. С. 585–594.
- Кожин 1964 — *Кожин В. В.* Сюжет, фабула, композиция // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы / [Ред. кол.: Г. Л. Абрамович и др.]. М.: Наука, 1964. С. 408–485.
- Коньков, Неупокоева 2011 — *Коньков В. И., Неупокоева О. В.* Функциональные типы речи: Учеб. пособие для студентов учреждений высш. проф. образования. М.: Изд. центр «Академия», 2011.
- Леонтьев 1911 — *Леонтьев К. Н.* О романах графа Л. Н. Толстого. Анализ, стиль и влияние (критический этюд). М.: [б. и.], 1911.
- Лотман 1970 — *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970.
- Медведев 1998 — *Медведев П. Н.* Формальный метод в литературоведении [1928] // Бахтин М. М. Тетралогия. М.: Лабиринт, 1998. С. 109–296.
- Никитина 2011 — *Никитина Е. А.* Риторические приемы повествования: функциональный и типологический аспекты: Автореф. дис. ... канд. филол. наук / Твер. гос. ун-т. Тверь, 2011.
- Паустовский 1980 — *Паустовский К. Г.* Ручьи, где плещется форель [1939] // Паустовский К. Г. Собр. соч.: В 9 т. Т. 6: Рассказы. М.: Худ. лит., 1980. С. 239–243.
- Поспелов 1987 — *Поспелов Г. Н.* Сюжет // Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. В. М. Коженикова, П. А. Николаева. М.: Сов. энциклопедия, 1987. С. 431.
- Поспелов 1988 — Введение в литературоведение: Учеб. для филол. спец. ун-тов / Под ред. Г. Н. Поспелова. 3-е изд., испр. и доп. М.: Высшая школа, 1988.
- Потебня 1990 — *Потебня А. А.* Мысль и язык [1862] // Потебня А. А. Теоретическая поэтика / Сост., вступ. ст., коммент. А. Б. Муратова. М.: Высшая школа, 1990. С. 22–54.

- Свиридова 2014 — *Свиридова М. Н.* Этимологический словарь современного русского языка. М.: Аделант, 2014.
- Серман 1957 — *Серман И. З.* «Очарованный странник» [примечания] // Лесков Н. С. Собр. соч.: В 11 т. Т. 4. М.: ГИХЛ, 1957. С. 551–553.
- Сигал 1957 — *Сигал Н. А.* «Поэтическое искусство» Буало // Буало Н. Поэтическое искусство / Пер. с фр. М.: ГИХЛ, 1957. С. 7–51.
- Степанов 2001 — *Степанов Ю. С.* В мире семиотики. Вводная статья // Семиотика: Антология / Под ред. Ю. С. Степанова. 2-е изд., испр. и доп. М.: Академ. Проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2001. С. 5–36.
- Сухих 2014 — *Сухих И. Н.* Теория литературы. Практическая поэтика: Учебник. СПб.: Филол. ф-т СПбГУ, 2014.
- Томашевский 1996 — *Томашевский Б. В.* Теория литературы. Поэтика [1931]. М.: Аспект Пресс, 1996.
- Трифаженкова 2006 — *Трифаженкова И. А.* Роман в русской литературе 1830–1840-х гг.: к материалам словаря филологических терминов В. Г. Белинского // Вопросы литературоведения и языкознания: Тр. филиала ГАСК в г. Твери. Вып. 4 / Отв. ред. И. М. Ганжина. Тверь: Славянский мир, 2006. С. 116–132.
- Турьшева 2012 — *Турьшева О. Н.* Теория и методология зарубежного литературоведения: Учебное пособие. М.: Флинта; Наука, 2012.
- Тюпа 2009 — *Тюпа В. И.* Анализ художественного текста: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений. 3-е изд., стер. М.: Изд. центр «Академия», 2009.
- Тюпа 2013 — *Тюпа В. И.* Дискурс/жанр. М.: Интрада, 2013.
- Ушаков 1940 — Толковый словарь русского языка: В 4 т. / Под ред. Д. Н. Ушакова. Т. 4. М.: Гос. изд-во иностр. и нац. словарей, 1940.
- Фасмер 1987 — *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка: В 4 т. Т. 4 / Пер. с нем. и доп. О. Н. Трубачева. 2-е изд., стер. М.: Прогресс, 1987.
- Хализев 1988 — *Хализев В. Е.* Общие свойства эпоса и драмы // Введение в литературоведение: Учеб. для филол. спец. ун-тов / Под ред. Г. Н. Поспелова. 3-е изд., испр. и доп. М.: Высшая школа, 1988. С. 188–219.
- Хализев 2004 — *Хализев В. Е.* Сюжет // Введение в литературоведение: Учеб. пособие / Под ред. Л. В. Чернец. М.: Высшая школа, 2004. С. 217–230.
- Чудаков 1971 — *Чудаков А. П.* Поэтика Чехова. М.: Наука, 1971.
- Щеглов 1989 — *Щеглов Ю. К.* К типологии новеллистического дебюта // Wiener Slawistischer Almanach. Bd. 23. Wien: Institut für Slawische Philologie, Universität Wien, 1989. С. 133–150.
- Шмид 2001 — *Шмид В.* Нарратология Пушкина // Пушкинская конференция в Стэнфорде, 1999: Материалы и исследования / Под ред. Д. М. Бетеа, А. Л. Осповата, Н. Г. Охотина и др. М.: ОГИ, 2001. С. 300–317.
- Шмид 2003 — *Шмид В.* Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003.
- Эйхенбаум 1987a — *Эйхенбаум Б. М.* Молодой Толстой [1922] // Эйхенбаум Б. М. О литературе: Работы разных лет. М.: Сов. писатель, 1987. С. 33–138.
- Эйхенбаум 1987b — *Эйхенбаум Б. М.* Теория «формального метода» [1926] // Эйхенбаум Б. М. О литературе: Работы разных лет. М.: Сов. писатель, 1987. С. 375–408.
- Abrams, Harpham 2010 — *Abrams M. H., Harpham G. G.* A glossary of literary terms. Beijing: Foreign Language Teaching and Research Press, 2010.
- Couty 1977 — *Couty D.* Comprendre // La critique littéraire / Sous la dir. de P. Brunel. Paris: PUF, 1977. P. 84–110.

- Genette 1972 — *Genette G. Discours du récit // Genette G. Figures III*. Paris: Éditions du Seuil, 1972. P. 65–281.
- Genette 1980 — *Genette G. Narrative discourse: An essay in method / Trans. by J. E. Lewin*. Ithaca: Cornell Univ. Press, 1980.
- Pauliat 1994 — *Pauliat P. Dictionnaire francais-russe, russe-francais*. Paris: Larousse, 1994.

References

- Abrams, M. H., Harpham G. G. (2010). *Glossary of literary terms*. Beijing: Foreign Language Teaching and Research Press.
- Aristotel' [= Aristotle] (2016). *Poetika [Poetics]*. In *Aristotel'. Poetika. Ritorika [Aristotle. Poetics. Rhetorics]*. V. Appel'rot (Trans. from Ancient Greek), 5–56. St. Petersburg: Azbuka; Azbuka-Attikus. (In Russian).
- Bakhtin, M. M. (1975 [1974]). *Formy vremeni i khronotopa v romane [Forms of time and chronotope in the novel]*. In M. M. Bakhtin. *Voprosy literatury i estetiki [Problems of literature and aesthetics]*, 234–407. Moscow: Iskusstvo. (In Russian).
- Chudakov, A. P. (1971). *Poetika Chekhova [Chekhov's poetics]*. Moscow: Nauka. (In Russian).
- Couty, D. (1977). Comprendre. In P. Brunel (Ed.). *La critique litteraire*, 84–110. Paris: PUF. (In French).
- [Diubua, Zh., Pir, F., Trinon, A. et al.] (1986). *Obshchaia ritorika [Trans. from Dubois, J. et al. (1970). Rhétorique générale*. Paris: Librairie Larousse]. Moscow: Progress. (In Russian).
- Efimenko, A. E. (2009). *Narrativnaia kompozitsiia novelly I. A. Bunina "Legkoe dykhanie"* [Narrative composition of Ivan Bunin's novella "Light Breathing"]. In E. K. Romodanovskaia, I. A. Silant'ev (Eds.). *Narrativnye traditsii slavianskikh literatur [Narrative traditions in Slavic literatures]*, 258–269. Novosibirsk: Novosibirskii gosudarstvennyi universitet. (In Russian).
- Efimenko, A. E. (2016a). *K voprosu o tipakh povestvovatel'nykh dvizhenii (na materiale feerii A. Grina "Alye parusa") [Towards the problem of types of narrative movements (on the basis of Crimson Sails by A. Grin)]*. In E. O. Galitskikh, K. S. Litsareva, V. A. Pozdeev (Eds.). *A. S. Grin i sud'by romantiki v mirovoi literature [A. S. Grin and the fate of romanticism in world literature]*, 52–58. Kirov: OOO "Raduga-PRESS". (In Russian).
- Efimenko, A. E. (2016b). *Logika samorazvitiia sobytiia i konstruktivnaia aktivnost' naratora [Logic of event self-development and constructive activity of the narrator]*. In T. L. Masych et al. (Eds.). *Aktual'nye voprosy filologii i metodiki prepodavaniia inostrannykh iazykov: Materialy Vos'moi mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii "Aktual'nye voprosy filologii i metodiki prepodavaniia inostrannykh iazykov". 24–25 fevralia 2016 g. [Current issues of philology and methods of teaching foreign languages: Materials of the 8th International scientific conference]*, 74–80. St. Petersburg, RGGMU. (In Russian).
- Efimenko, A. E. (2017). *A. K. Zholkovskii i Iu. K. Shcheglov: poiski porozhdeniia teksta [A. K. Zholkovsky and Iu. K. Shcheglov: Searching for text generation]*. In B. P. Ivaniuk, O. K. Kramar' (Eds.). *Professii: literator. God rozhdeniia: 1937: kollektivnaia monografiia [Profession: man of letters. Date of birth: 1937. A collective monograph]*, 163–172. Elets, Eletskaia gosudarstvennyi universitet im. I. A. Bunina. (In Russian).
- Egorov, B. F., Zaretskii, V. A., Gushanskaia, E. M., Taborisskaia, E. M., Shteingol'd, A. M. (1978). *Siuzhet i fabula [Syuzhet and fabula]*. In L. M. Tsilevich (Ed.). *Voprosy siuzhetoslozheniia [Problems of plot construction]*, 16–35. Riga: Zinatne. (In Russian).

- Eikhenbaum, B. M. (1987a [1922]). Molodoi Tolstoi [The young Tolstoy]. In B. M. Eikhenbaum. *O literature: Raboty raznykh let* [On literature: Studies from various periods], 33–138. Moscow: Sovetskii pisatel'. (In Russian).
- Eikhenbaum, B. M. (1987b [1926]). Teoriia "formal'nogo metoda" [Theory of the "formal method"]. In B. M. Eikhenbaum. *O literature: Raboty raznykh let* [On literature: Studies from various periods], 375–408. Moscow: Sovetskii pisatel'. (In Russian).
- Esin, A. B. (2005). *Printsipy i priemy analiza literaturnogo proizvedeniia: Uchebnoe posobie* [Principles and techniques of analysis of a literary work: A manual]. 7th ed. Moscow: Flinta. (In Russian).
- Fasmer [= Vasmer], M. (1987). *Etimologicheskii slovar russkogo iazyka* [Trans. from Vasmer, M. (1950–1958). *Russisches etymologisches Wörterbuch*. Heidelberg: C. Winter] (In 4 vols.) (Vol. 4). 2nd ed. Moscow: Progress. (In Russian).
- Gasparov, M. L. (1983). Primechaniia [Commentaries]. In *Aristotel'* [= Aristotle]. *Sochineniia* [Works] (In 4 Vols.) (Vol. 4), 779–788. Moscow, Mysl'. (In Russian).
- Genette, G. (1972). Discours du récit [Narrative discourse]. In G. Genette. *Figures III*, 65–281. Paris: Éditions du Seuil. (In French).
- Genette, G. (1980). *Narrative discourse: An essay in method*. J. E. Lewin (Trans.). Ithaca: Cornell Univ. Press.
- Gindin, S. I. (1986). Ritorika i problemy struktury teksta [Rhetoric and problems of text structure]. In [Diubua, Zh., Pir, F., Trinon, A. et al.] *Obshchaia ritorika* [Trans. from Dubois, J. et al. (1970). *Rhétorique générale*. Paris: Librairie Larousse], 355–364. Moscow: Progress. (In Russian).
- Grigor'ev, V. P. (1972). Terminologii literaturovedcheskaia [Terminology of literary scholarship]. In A. A. Surkov (Ed.). *Kratkaia literaturnaia entsiklopediia* [Short Literary Encyclopaedia] (Vol. 7), column 478–479. Moscow: Sovetskaia entsiklopediia. (In Russian).
- Khalizev, V. E. (1988). Obshchie svoistva eposa i dramy [Common features of epic narratives and dramas]. In G. N. Pospelov (Ed.). *Vvedenie v literaturovedenie* [Introduction to literary scholarship], 188–219. Moscow: Vysshiaia shkola. (In Russian).
- Khalizev, V. E. (2004). Siuzhet [Syuzhet]. In L. V. Chernets (Ed.). *Vvedenie v literaturovedenie* [Introduction to literary scholarship], 217–230. Moscow: Vysshiaia shkola. (In Russian).
- Kon'kov, V. I., Neupokoeva, O. V. (2011). *Funktional'nye tipy rechi: Uchebnoe posobie dlia studentov uchrezhdenii vysshego professional'nogo obrazovaniia* [Functional types of speech: A manual for students of institutions of higher professional education]. Moscow: Izdatel'skii tsentr "Akademiia". (In Russian).
- Kozhina, M. N. (2006). *Khudozhestvenno-obraznaia rechevaia konkretizatsiia* [Artistic and evocative speech concretization]. In M. Kozhina (Ed.). *Stilisticheskii entsiklopedicheskii slovar' russkogo iazyka* [Stylistic encyclopaedic dictionary of Russian], 2nd ed., 585–594. Moscow: Flinta: Nauka. (In Russian).
- Kozhinov, V. V. (1964). Siuzhet, fabula, kompozitsiia [Syuzhet, fabula, composition]. In G. L. Abramovitch et al. (Eds.). *Teoriia literatury. Osnovnye problemy v istoricheskoi osveshchenii. Rody i zhanry literatury* [Theory of literature. The main issues in historical perspective. Types and genres of literature], 408–485. Moscow: Nauka. (In Russian).
- Leont'ev, K. N. (1911). *O romanakh grafa L. N. Tolstogo. Analiz, stil' i veianie (kriticheskii etiud)* [The novels by Count Leo Tolstoy. Analysis, style and atmosphere (A critical study)]. Moscow: [n. e.]. (In Russian).
- Lotman, Yu. M. (1970). *Struktura khudozhestvennogo teksta* [Structure of the artistic text]. Moscow: Iskusstvo. (In Russian).

- Medvedev, P. N. (1998 [1928]). Formal'nyi metod v literaturovedenii [The formal method in literary scholarship]. In M. M. Bakhtin. *Tetralogiia* [Tetralogy], 109–296. Moscow: Labirint. (In Russian).
- Nikitina, E. A. (2011). *Ritoricheskie priemy povestvovaniia: funktsional'nyi i tipologicheskii aspekty* [Rhetorical techniques of narration: Functional and typological aspects] (Abstract of Thesis for the degree of Candidate of Philology, Tver State University). Tver. (In Russian).
- Pauliat, P. (1994). *Dictionnaire francais-russe, russe-francais*. Paris: Larousse. (In French).
- Paustovskii, K. G. (1980). Ruch'i, gde pleshhetsia forel' [Brooks, where trouts splash]. In K. G. Paustovskii. *Sobranie sochinenii* [Collected works] (In 9 Vols.) (Vol. 6), 239–243. Moscow: Khudozhestvennaia literatura. (In Russian).
- Pospelov, G. N. (1987). Siuzhet [Syuzhet]. In V. M. Kozhevnikov, P. A. Nikolaev (Eds.). *Literaturnyi entsiklopedicheskii slovar'* [Literary encyclopaedic dictionary], 431. Moscow: Sovetskaia Entsiklopediia. (In Russian).
- Pospelov, G. N. (Ed.) (1988). *Vvedenie v literaturovedenie: Uchebnik dlia filol. spets. un-tov* [Introduction to literary scholarship: A textbook for university philological specialities]. 3rd ed. Moscow: Vysshiaia shkola. (In Russian).
- Potebnia, A. A. (1990 [1862]). Mysl' i iazyk [Thought and language]. In A. A. Potebnia. *Teoreticheskaia poetika* [Theoretical poetics], 22–54. Moscow: Vysshiaia shkola. (In Russian).
- Shmid, V. [= Schmid, W.] (2001). Narratologiia Pushkina [Pushkin's narratology]. In D. M. Bethea, A. L. Ospovat, N. G. Okhotin et al. (Eds.). *Pushkinskaia konferentsiia v Stenforde, 1999: Materialy i issledovaniia* [Stanford Pushkin Conference, 1999: Materials and studies], 300–317. Moscow: OGI. (In Russian).
- Serman, I. Z. (1957). "Ocharovannyi strannik" [primechaniia] ['The enchanted wanderer': Notes]. In N. S. Leskov. *Sobranie sochinenii* [Collected works] (Vol. 4), 551–553. Moscow: GIKhL. (In Russian).
- Shcheglov, Iu. K. (1989). K tipologii novellisticheskogo debiuta [Towards a typology of novella opening sections]. In *Wiener Slawistischer Almanach* (Vol. 23), 133–150. Wien: Institut für Slawische Philologie, Universität Wien. (In Russian).
- Sigal, N. A. (1957). "Poeticheskoe iskusstvo" N. Bualo [N. Boileau's *L'Art poétique*]. In N. Bualo. *Poeticheskoe iskusstvo* [Trans. from Boileau, N. (1674). *L'Art poétique*], 7–51. Moscow: GIKhL. (In Russian).
- Stepanov, Iu. S. (2001). V mire semiotiki. Vvodnaia stat'ia. [In the world of semiotics. Introduction]. In Iu. S. Stepanov (Ed.) *Semiotika: Antologiiia* [Semiotics: An anthology] (2nd ed.), 5–36. Moscow: Akademicheskii Proekt; Ekaterinburg: Delovaia kniga. (In Russian).
- Sukhikh, I. N. (2014). *Teoriia literatury. Prakticheskaia poetika: Uchebnik* [Theory of literature. Practical poetics: A textbook]. St. Petersburg: Filologicheskii fakul'tet SPBGU. (In Russian).
- Sviridova, M. N. (2014). *Etimologicheskii slovar' sovremennogo russkogo iazyka* [Etymological dictionary of the modern Russian language]. Moscow: Adelant. (In Russian).
- Tiupa, V. I. (2009). *Analiz khudozhestvennogo teksta: Uchebnoe posobie dlia studentov filol. fak. vysh. ucheb. zavedenii* [Analysis of fictional text: A manual for students of philological divisions in institutions of higher learning]. 3rd ed. Moscow: Izdatel'skii tsentr "Akademiia". (In Russian).
- Tiupa, V. I. (2013). *Diskurs/zhanr* [Discourse/genre]. Moscow: Intrada. (In Russian).
- Tomashevskii, B. V. (1996 [1931]). *Teoriia literatury. Poetika* [Theory of literature. Poetics]. Moscow: Aspekt Press. (In Russian).

- Trifazhenkova, I. A. (2006). Roman v russkoi literature 1830–1840-h gg.: k materialam slovaria filologicheskikh terminov V. G. Belinskogo [The novel in 1830s–1840s Russian literature: Materials for a dictionary of V. G. Belinskii's philological terms]. In I. M. Ganzhina (Ed.). *Voprosy literaturovedeniia i iazykoznanii: Trudy filiala GASK v Tveri* [Issues of literary criticism and linguistics: Proceedings of the Tver branch of the State Academy of Slavic Cultures], 116–132. Tver: Slavianskii mir. (In Russian).
- Turysheva, O. N. (2012). *Teoriia i metodologiia zarubezhnogo literaturovedeniia: Uchebnoe posobie* [Theory and methodology of foreign literary scholarship: A manual]. Moscow: Flinta: Nauka. (In Russian).
- Ushakov, D. N. (Ed.) (1940). *Tolkovyi slovar' russkogo iazyka* [Explanatory dictionary of the Russian language] (In 4 Vols.) (Vol. 4). Moscow: Gosudarstvennoe izdatel'stvo inostrannykh i natsional'nykh slovari. (In Russian).
- Veselovskii, A. N. (1940). Poetika siuzhetov [Poetics of plots]. In A. N. Veselovskii. *Istoricheskaiia poetika* [Historical poetics], 493–596. Leningrad: Khudozhestvennaia literatura. (In Russian).
- Veidle [= Weidle], V. (2001). Kriticheskie zametki ob istolkovanii stikhotvoreni, po preimushchestvu kasaiushchiesia trudov R. O. Iakobsona, Iu. M. Lotmana i K. F. Taranovskogo [Critical notes on interpretations of poems, mainly concerning studies by R. O. Jakobson, Yu. M. Lotman and K. F. Taranovsky] [1974]. In V. Veidle [= Weidle]. *Umiranje iskusstva* [The death of art], 377–406. Moscow: Respublika. (In Russian).
- Zenkin, S. N. (1998). Preodolennoe golovokruzhenie: Zherar Zhenett i sud'ba strukturalizma [A dizziness overcome: Gerard Genette and the fate of structuralism]. In Zh. Zhenett [= G. Genette]. *Figury: Raboty po poetike* [Figures: Works on poetics] (Vol. 1), 5–57. Moscow: Izdatel'stvo imeni Sabashnikovykh. (In Russian).
- Zenkin, S. N. (2012 [2007]). Russkaia realisticheskaia narratologiia XX veka (K istorii poniatiiia "siuzhet") [Russian realistic narratology in the 20th century (Towards the history of the notion of syuzhet)]. In S. N. Zenkin. *Raboty po teorii: Stat'i* [Works on theory: Articles], 377–390. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).
- Zhenett, Zh. (1998). Povestvovate'nyi diskurs [Narrative discourse]. [Trans. from Genette, G. (1972). *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil]. N. Pertsov (Trans. from French). In Zh. Zhenett [= G. Genette]. *Figury: Raboty po poetike* [Figures: Works on poetics] (Vol. 2), 60–282. Moscow: Izdatel'stvo imeni Sabashnikovykh. (In Russian).
- Zhilicheva, G. A., Moskaleva A. E., Muratova N. A., Romashchenko S.A. (2016). *Fragment literaturnogo proizvedeniia: analiz i interpretatsiia: uchebnoe posobie* [Fragment of the literary work: Analysis and interpretation: A manual]. Novosibirsk: Otkrytaia kafedra. (In Russian).
- Zholkovskii, A. K., Shcheglov, Iu. K. (2012 [1967]). Strukturnaia poetika — porozhda-iushhaia poetika [Structural poetics is generative poetics]. In Iu. K. Shcheglov. *Proza. Poeziia. Poetika. Izbrannye raboty* [Prose. Poetry. Poetics. Selected Writings], 15–32. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).
- Zolotova, G. A., Onipenko, N. K., Sidorova, M. Iu. (2004). *Kommunikativnaia grammatika russkogo iazyka* [Communicative grammar of Russian]. Moscow: Nauka. (In Russian).

* * *

Информация об авторе

Александр Евгеньевич Ефименко

преподаватель,

факультет русского языка,

Институт иностранных языков

и литератур,

Ланьчжоуский университет

Китай, 730000, Ланьчжоу,

ул. Тяньцзуйнатьлу, д. 222

Тел.: +36 (931) 8912270

✉ *efimenko200466@mail.ru*

Information about the author

Alexander E. Efimenko

Lecturer,

Department of Russian Language,

School of Foreign Languages and Literatures,

Lanzhou University

China, 730000, Lanzhou, South Tianshui Road,

222

Tel.: +36 (931) 8912270

✉ *efimenko200466@mail.ru*

В. А. Черванёва

ORCID: 0000-0003-3091-6469

✉ viktoriya-cherwaneva@yandex.ru

*Российская академия народного хозяйства
и государственной службы при Президенте РФ
(Россия, Москва)*

ДЕЙКСИС УСТНЫХ МИФОЛОГИЧЕСКИХ НАРРАТИВОВ: О ЧЕМ ГОВОРЯТ ФОРМЫ ПЕРВОГО ЛИЦА?

Аннотация. Статья посвящена анализу дейксиса устного мифологического нарратива. Предметом изучения являются грамматические формы 1-го лица, в которых получает репрезентацию субъект повествования. Исследование дейктиков показало, что доминирующей формой субъектной организации мифологического рассказа является перволичный нарратив. Грамматические формы 1-го лица используются не только в меморатах, где говорящий выступает в роли очевидца и участника событий, но также и в рассказах о чужом опыте контакта с мифологическим явлением. В частности, в статье рассматривается отмеченная в фабулатах специфическая нарративная форма «двойного 1-го лица», когда говорящий одновременно использует формы 1-го лица по отношению к себе и своему персонажу, спонтанно переходя на изложение от его лица по ходу рассказа. Автор приходит к выводу, что обнаруженная экспансия форм 1-го лица в мифологических текстах обусловлена особенностями коммуникативной ситуации их бытования.

Ключевые слова: мифологический текст, нарратив, субъект повествования, дейксис, коммуникативная ситуация

Для цитирования: Черванёва В. А. Дейксис устных мифологических нарративов: о чем говорят формы первого лица? // Шаги / Steps. Т. 5. № 2. 2019. С. 36–52. DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-2-36-52.

Статья поступила в редакцию 17 октября 2018 г.

Принято к печати 27 ноября 2018 г.

V. A. Chervaneva

ORCID: 0000-0003-3091-6469

✉ viktoriya-chervaneva@yandex.ru

*The Russian Presidential Academy
of National Economy and Public Administration,
Russia, Moscow*

DEIXIS OF ORAL MYTHOLOGICAL NARRATIVES: WHAT ARE FIRST PERSON FORMS TALKING ABOUT?

Abstract. The paper is devoted to the analysis of the deixis of the oral mythological narrative. The subject of study are the first person grammatical forms, in which the narrator is represented. Study of deictic units shows that a first person narrative is the dominant form of subject organization of the mythological story. First person grammatical forms are used not only in memorates, where the speaker is both a participant in and a witness of events, but also in stories about someone else's experience of contact with a mythological phenomenon. In particular, the article discusses the specific narrative form of the "double 1st person", in which the speaker uses first person forms in relation to himself and to his personage, spontaneously switching, while telling the story, to a narrative from the latter's point of view. The author of the paper concludes that the expansion of first person forms in mythological texts is due to the features of the communicative situation in which they arise, namely, the canonical situation of direct oral communication. The speaker prefers to convey the story in the form of direct speech, which describes the perception of a mythological phenomenon and contact with it. Obviously, this is due to the fact that in the canonical situation of speech the speaker is the subject of speech, consciousness, perception, deixis. Therefore, in the mythological story an active character who sees, hears, feels, and interprets is presented by forms relevant for such a subject in the canonical context of the speech situation.

Keywords: mythological text, narrative, narrator, deixis, communicative situation

To cite this article: Chervaneva, V. A. (2019). Deixis of oral mythological narratives: What are first person forms talking about? *Shagi / Steps*, 5(2), 36–52. (In Russian). DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-2-36-52.

Received October 17, 2018

Accepted November 27, 2018

Дейксисом в современной лингвистике принято называть указание как функцию языковых единиц, предполагающее соотнесение знака и означаемого не непосредственно, а через отсылку к речевому акту¹. В сферу дейксиса входит указание на участников речевого акта — говорящего и адресата, а также на их пространственную и временную локализацию, поэтому традиционно дейксис подразделяется на три разновидности: личный (персональный), пространственный и темпоральный.

Поскольку указывать на объекты, не называя их, может только субъект, вовлеченный в коммуникативную ситуацию, дейксис оказывается сферой, где говорящий получает наиболее зримое и непосредственное выражение. Вся дейктическая лексика эгоцентрична — она ориентирована на говорящего и его позицию в пространстве и времени. «Классические» дейктические слова — это прежде всего местоимения и местоименные наречия (*здесь — там, сейчас — тогда, этот — тот, вот — вон, я — ты* и т. п. [Апресян 1995: 630]), т. е. такие слова, для которых допустимы переменные референты и семантика которых, соответственно, зависима от позиции говорящего и ситуации речи в целом.

Анализ дейктиков в любом тексте дает чрезвычайно интересные результаты: по характеру употребления этих единиц можно судить о том, как устроен текст на глубинном уровне и каким образом автор вовлечен в текст и репрезентирован в нем. Отметим, что не быть выраженным в своем тексте автор не может, даже если ставит перед собой такую цель. Один из парадоксов нарратива состоит в том, что автор в нем «одновременно недопустим и неистребим» [Зализняк 2016: 8], поскольку «в естественном языке текст неотделим от своего создателя, говорящего» [Падучева 1996: 217].

Нарратологический подход к изучению художественного текста основывается на анализе употребления дейктических единиц, прежде всего личных форм, в которых получает выражение позиция субъекта повествования. На опозиции форм 1-го и 3-го лица построено ставшее традиционным противопоставление диегетического нарратива (в котором субъект повествования принадлежит миру текста) и экзегетического (с нарратором, не эксплицированным в тексте и не имеющим в нем пространственно-временной позиции) [Падучева 1996: 203]. В нарративе с диегетическим повествователем используется перволичная повествовательная форма — рассказчик является персонажем и участником изображаемых событий (вспомним, например, рассказчика Петрушу Гринева в повести А. С. Пушкина «Капитанская дочка» или систему рассказчиков в «Герое нашего времени» М. Ю. Лермонтова, где в роли субъектов повествования в разных главах романа выступают различные персонажи — Печорин, Максим Максимыч, путешествующий офицер). Текст с экзегетическим повествователем — это всегда нарратив 3-го лица. Повествователь этого типа выступает как «всезнающий», «всеведущий» и не указывает на источник информации — он обладает ею им-

¹ Ср. определение дейксиса в Лингвистическом энциклопедическом словаре: «указание как значение или функция языковой единицы, выражаемое лексическими и грамматическими средствами» [Виноградов 1990].

манентно. Такова субъектная организация текста в повести А. С. Пушкина «Пиковая дама», в романе Л. Н. Толстого «Война и мир», в рассказе «Толстый и тонкий» А. П. Чехова².

Вопрос о субъекте повествования (повествователя, рассказчика) получил довольно широкую разработку на материале художественной литературы и в отечественной [Бахтин 1975; Виноградов 1971; Гуковский 1959; Корман 2006: 247; Падучева 1996; Успенский 1970], и в зарубежной науке [Барт 2000; Женетт 1998; Шмид 2003]. Что же касается устного, фольклорного текста, то эта проблема еще ожидает детальной разработки, и эту лакуну в некотором смысле призвано заполнить данное исследование.

* * *

Автором статьи была предпринята попытка изучения дейктической организации устного мифологического нарратива в рамках рассмотрения более крупной проблемы — позиции рассказчика и ее отражения в мифологических текстах. Основным материалом исследования послужил корпус мифологической прозы объемом 124 508 слов из архива Лаборатории фольклористики РГГУ (весь материал записан в Каргопольском районе Архангельской области)³. В фокусе внимания оказались средства персонального дейксиса, прежде всего формы 1-го лица — глаголов и местоимений.

Почему же именно эти — перволичные — формы стали предметом исследования?

Дело в том, что, как уже было отмечено, дейктическая лексика эгоцентрична, ориентирована на говорящего и его локацию в пространстве и времени, и потому среди средств персонального дейксиса центральное место занимают формы 1-го лица, репрезентирующие собственно говорящего как субъекта речи.

Пространственно-временные координаты текста строятся относительно трех точек: «я — здесь — сейчас», т. е. сам говорящий — его местонахождение в момент коммуникации — момент коммуникации [Апресян 1995: 631; Арутюнова и др. 1992: 160; Бюлер 1993]. Это наблюдается при нормальном, естественном функционировании языка — в рамках канонической языковой ситуации (ситуации, когда говорящий и слушающий находятся в одном времени и пространстве [Lyons 1977: 637, Падучева 1996: 259]). Такой режим интерпретации языковых элементов, когда говорящий является субъектом дейксиса, речи, сознания и восприятия, называется речевым, или первым, и этот режим присущ прежде всего разговорной речи в рамках диалогического общения [Падучева 1996: 265–271; Успенский 2011: 13–22].

² Упомянутая точка зрения не является единственной в нарратологии. Так, Ж. Женетт, используя понятие фокализации, предлагает более детальную типологию текстов, учитывающую не только принадлежность повествования тому или иному субъекту, но и то, чей взгляд отражается в тексте и определяет его нарративную перспективу [Женетт 1998]. В. Шмид, автор «Нарратологии» [Шмид 2003], также критикует ставшее традиционным противопоставление текстов от 1-го и 3-го лица, подчеркивая, что различительным признаком в системе должно быть «не наличие форм первого лица, а их функциональная отнесенность» [Там же: 83]. Тем не менее применение большего числа параметров для классификации и описания типов нарратора не отменяет использование и грамматического критерия.

³ Сокращенные обозначения информантов приводятся в соответствии с принятыми в архиве ЛФ РГГУ.

В неканонической ситуации (когда отсутствует непосредственный контакт говорящего и адресата, не совпадает время и место — например, в письменном нарративе) эгоцентрические элементы языка меняют свое значение и начинают вести себя по-другому. Вместо говорящего центром, на который ориентированы дейктические элементы, становится заместитель говорящего — повествователь или же персонаж. Такой режим интерпретации языковых средств называется нарративным, или вторичным [Падучева 1996: 265–271; Успенский 2011: 13–22]. Ю. Д. Апресян называет такой дейксис дейксисом пересказа в отличие от первичного дейксиса — дейксиса диалога [Апресян 1995: 632]. Приведем примеры такого употребления дейктических единиц:

Приближаясь к роще, стоящей на рубеже отцовского владения, Лиза пошла тише. Здесь она должна была ожидать Алексея (А. С. Пушкин, «Барышня-крестьянка»)⁴.

Полковой командир обратился к князю Багратиону, упрасывая его отъехать назад, так как здесь было слишком опасно (Л. Н. Толстой, «Война и мир»).

Обратим внимание: в приведенных примерах лексема *здесь* не имеет отношения к внетекстовой реальности, а обозначает место в ситуации текста, которое определяется относительно местоположения персонажа. Аналогичное употребление лексемы можно наблюдать и в фольклорном сказочном нарративе:

Они сели, и царь-медведь принес их под такие крутые да высокие горы, что под самое небо уходят; всюду здесь пусто, никто не живет (Аф., № 201).

Любое же разговорное употребление слова *здесь* соотносит его значение с местом нахождения говорящего в момент речи (ср.: *Он живет здесь уже много лет* — имеется в виду: в месте, где находится говорящий в момент рождения высказывания).

В этом состоит существенное различие речевого и нарративного режима употребления языковых средств: в разговорном дискурсе говорящий принадлежит миру, в котором он осуществляет референцию, а автор письменного художественного текста — нет, он стоит за его пределами [Падучева 1996: 245].

* * *

Выясним, какой режим интерпретации дейктических единиц характерен для мифологических рассказов.

Любой фольклорный текст передается по устному каналу, фольклорный же мифологический рассказ, кроме того, всегда включен в ситуацию непосредственного речевого контакта — спонтанного общения, беседы. При этом, если текст представляет собой повествование о собственном опыте столкно-

⁴ Примеры из художественной литературы взяты из Национального корпуса русского языка (НКРЯ).

вения рассказчика с мифологическим явлением, говорящий выступает не как транслятор текста, а как его создатель.

Эти особенности — пространственно-временная смежность говорящего и слушающего [Lyons 1977: 637; Падучева 1996: 259], порождение текста в акте коммуникации [Толстая 2010: 55], а также характерная для мифологической прозы в целом реальная модальность, когда мир текста позиционируется как невымышленный (совпадает с миром коммуникантов) [Падучева 1995], — составляют признаки канонической речевой ситуации, которая, как нам представляется, обязательна для экспликации фольклорного мемората.

Это находит отражение на уровне вербальной организации текста. Наши наблюдения показывают, что для мифологических рассказов характерен речевой, а не нарративный режим употребления языковых единиц — дейксис текста ориентирован на говорящего и актуальную речевую ситуацию, т. е. это первичный дейксис разговорной речи.

Прежде всего он проявляется в том, что основной, доминирующей формой субъектной организации мифологического рассказа является нарратив 1-го лица. Для меморатов это естественно — рассказчик, соотнесенный с фигурой реального говорящего (информанта) в канонической ситуации произнесения текста, позиционируется как участник описываемых событий и представлен в тексте эксплицитно — перволичными формами (местоимениями и грамматическими показателями 1-го лица) — как в повествовательной части, так и в обрамлении рассказа.

В фабулатах же (рассказах о чужом опыте, предполагающих отсылку к другому лицу — участнику событий) следовало бы ожидать другие нарративные формы. Если проводить аналогию со сферой письменных текстов, то фабулаты соотносятся с повествованием от 3-го лица, и, вообще говоря, здесь должен быть вторичный дейксис («дейксис пересказа») [Апресян 1995: 632], в отличие от первичного дейксиса — «дейксиса диалога» [Там же]). И в корпусе есть такие примеры, когда говорящий представлен формами 1-го лица только в обрамлении рассказа, а сам нарратив третьеличный:

Мама рассказывала, ещё бабушка была жива. У соседки закрыли⁵ корову. Она, грит, тоже пришла к этой женщине, [которая скотину открывала]. Она говорит: «Так, мол, сделай. Возьми яйцо, только сами не ходите, а возьмите попросите. И в таком-то месте найдёте живую, здоровую». А у ней муженёк: «А! Ещё будем у кого-то просить!? Сами пойдём». Ну и нашли. Такая, как колода, дерево. И будто специально у ней так запихано и шея свёрнута. Это лесной хозяин не полюбил, что неправильно сделано [РЛМ].

А тут одну дак... Одну тожо ходил [покойник, по которому женщина тосковала], дак ночью ей всё беспокоил. Как двенадцать часов дак, ну... Он приходит и ей муцят. Ну. Ну вот, а потом она никому ницё не говорила, а потом с женщинами разговорилася, а женщины-то и сказали: «Ты что, — гьт [говорят], — он тебя до смерти замуцьяёт!»

⁵ Имеется в виду магическое действие вредоносного характера, в результате которого скот пропадает, становясь невидимым для людей.

Ну вот. Дак ей что сказали: «Вот возьми топор, поставь ты топор-то этой, с руцкой [нрзб.] этот, остриё-то, чтобы пятка-та была, стая стояла, вот, вот, где открывается, то в ту сторону так воткни в пол. И положи ножик под подушку. Он к тебе больше не будет ходить». Ну вот, она так и сделала, дак он, говорит, пришёл и сказал... Как двари-ге открыл, а у ей топор-то влиплён. «А, — гьт <...> — догадалиси!» Вот и всё, вот какое цюдо было. Догадалась, ей науц'или. Он бы ей замуцьял совсем, тожо тосковала сильно об ём. Тоже нельзя тосковать [КМА].

...У нас вот у свата, у Васи, тожо была бабка дак, девять годов лежала. Дак она... Он ей сразу выкинул койку, нать было не выкидывать, дак она ходила... приходила три дня, к окошку стуцала. [Что надо было не выкидывать?] Ну, нать не выкидывать, где она умрёт, койку-то дак трои суток подёржать тут. Не выносить. А они всё вынесли, выкинули. [Куда?] А на улицу. Вот она, говорят, и приходила три, по три вец'ера. Во двенадцать часов ночи к окну приходила. Стучаласи [КМА].

Однако довольно часто (по нашим подсчетам, как минимум в $\frac{2}{3}$ случаев — в 41 примере из 61) в устных рассказах-фабулатах используются специфические приемы «оживления» повествования и приближения его к диалогической форме. Эти приемы сводятся к использованию в таких рассказах нарративной формы, основанной на прямой речи персонажа — источника информации, и на имитации говорящим рассказа от лица очевидца в формах первичного дейксиса. Нарратор, пересказывающий историю чужого опыта, входит в роль участника событий и передает ее целиком от 1-го лица своего персонажа. При этом воображаемый (инсценируемый, цитируемый) персонаж-говорящий — участник описываемых событий — оказывается в центре пространственно-временных координат текста и становится субъектом дейксиса. В результате получается текст в тексте — своеобразное «двойное» изложение текста от 1-го лица. Эта особая нарративная форма позволяет при изложении «чужого» текста сохранять первичный дейксис. Приведем пример (курсивом здесь и далее выделены части текста от 1-го лица персонажа):

Одна старушка мне рассказывала, что, говорит, её отец — ну, старый тоже такой уже, и вот, *гов о р и т, сплю ночью, мне показалось, что он всё раньше ходил, всё мимо неё ходил в туалет. И вот, г о - в о р и т, прямо слышу, шаркают его ноги, г о в о р и т, держится за мою кровать, переставляет руку — опять дальше держится, за печь взялся, вот, г о в о р и т, прям слышу, таки ляпанье рук, вот шарканье ног, слышу, слышу, до печи дошёл, надо бы дальше идти, всё, г о в о р и т, пропало. Я, г о в о р и т, думаю: да что? Остановился. Я, г о в о р и т, вскочила с кровати-то, поглядела — а нет дедка-то. Я, г о в о р и т, и подумала: ну, наверно, умрёт. Он умер. Это, г о в о р и т, мне хозяин⁶ сказал: что пошёл и остановился. Предупредил, типа того что [БЛВ].*

⁶ Имеется в виду домовый — дух домашнего пространства.

Первичный дейксис, отражающий позицию реального говорящего (когда формы 1-го лица относятся к говорящему, а формы 3-го лица — к персонажу — вторичному нарратору), представлен в начальной вводной фразе, и то фрагментарно («Одна старушка мне рассказывала, что, говорит, её отец — ну, старый тоже такой уже, и вот, говорит...»; «все мимо неё ходил в туалет»). В остальной части текста следы говорящего можно найти только в формах 3-го лица глагола речи (*говорит*), обозначающих действие персонажа. Дейктики основной части рассказа — местоимение *я* и глагольные формы 1-го лица — отражают позицию персонажа, в которого «перевоплощается» говорящий и от лица которого он повествует историю далее.

Приведем еще примеры.

Хозяин [муж] у меня роботал на конюшне, на конюшне роботал, говорит: *прихожу я на конюшню, кони были все застаты — со стариком ходил, старика нету, пошёл к старику дак. Захожу, говорит, в конюшню: ходит лошадь, он там назвал по кличке [?]. Вижу на месте, а я, говорит, иду за ней в хлев. Она потерялась, несу [?], говорит, и стойло закрыто, закрытое стойло.* [Он пошел за ней вслед и увидел.] *Вот это хозяин-то позабавился.* [Хозяин?] Дворовой. *А тут раз прихожу... иду тожо, говорит, приходил [?] ищё раньше этого старика, прихожу, а он ходит здесь по комнате [?] [нрзб.] я, говорит: «Иван!» Муж Иванов назвал [?] [Дворовой кричал «Иван!»?]* Нет, мой муж кричал. [Муж дворового назвал по имени.] [ТПВ].

В этом фрагменте формы 1-го лица («хозяин у меня роботал на конюшне») сначала обозначают говорящего, а затем уже на протяжении всего рассказа относятся к персонажу — мужу рассказчицы (*я, прихожу, захожу, вижу, иду, несу* и др.). Рассказчица входит в роль реципиента мифологического явления и выходит из этой роли только после уточняющих вопросов собеседника, когда вновь включается диалогический режим. Но и в рамках фрагмента от 1-го лица персонажа говорящий может вставлять попутные реплики от себя и, соответственно, представлять персонажа в 3-м лице («он там назвал по кличке...»), таким образом, переключение между различными дейктическими режимами происходит достаточно свободно.

Обратим внимание также на то, что в нарративном фрагменте с «двойным» 1-м лицом пространственные дейктики также употребляются для обозначения позиции персонажа с точки зрения самого персонажа («прихожу, а он ходит здесь по комнате») — в данном случае имеется в виду место в описываемой ситуации).

Точке зрения говорящего в таких фрагментах соответствуют лишь глаголы речи, определяющие действие персонажа в 3-м лице (*говорит*). Эти глаголы частотны, текст ими плотно наполнен, и на первый взгляд они похожи на вводные слова, так как грамматически не связаны с предложением. Однако это не так, поскольку в отличие от соответствующих вводных слов (*говорят, говорили*) они меняют персональную направленность текста, переключают дейктический центр с говорящего на персонажа и путем повторения актуализируют это переключение, служат маркером смены субъекта речи и дейксиса, как это бывает при прямой речи. Таким образом, в рамках этого приема — конструк-

ций с «двойным» 1-м лицом — мы имеем дело со своеобразной разговорно-речевой трансформацией прямой речи.

Переход к перволичной форме нарратива от лица персонажа может осуществляться и без маркеров чужого текста. Ср.:

Случай вот такой: вот здесь мужчина жил — я пацаном был — он шёл с праздника, тут через поле, два поля. *И вот иду*, ну, с похмелья, что ли, был, *через перелесок. Впереди... говорит*, ну... *иду — впереди меня мужик, гърт, идёт, здоровый мужик, гърит, смотрю: босиком. Впереди меня. Я дошёл до его, до следа-то, где он идёт, — точно, босиком идёт. У меня, гърит, даже шапка так стала, волосы, гърит, подняло. Я: «Постой, — гърит, — товарищ!» — а он отвернул в снег-от — снегу было вот стоко, гърит, по горло, — он прямо по снегу и пошёл в сторону. Я, говорит, добежал до этого места-то, перекрестилсэ да бегом домой (...)* Чуть не сдох, *говорит*, так бежал. А его — он тоже и говорит, когда я перекрестилса-то: «Узнал, — говорит, — кто я!» [Босой говорит?] Да, мужчина-то говорит: «Щас узнал, — говорит, — кто я?!» Всё, больше ничего. Никакой... и мужчина потерялся. Вот это такое я слышал. [Кто это был?] А вот не знаю кто. А он сам не знает, кто такой: показалось ему или он на... факте видел. Или вот щас про снежного-то человека говорят — мож быть, и тот [САП].

В приведенном фрагменте переход на повествование от 1-го лица персонажа (выделено курсивом) происходит спонтанно, без видимых знаков смены дейктического плана: «...он шёл с праздника, тут через поле, два поля. *И вот иду...*». Лексема *говорит*, маркирующая текст как прямую речь, появляется позже: «...*говорит*, ну... *иду — впереди меня мужик*». Очевидно, данная особенность связана с присущим разговорной речи тяготением к грамматическим связям свободного соединения.

В следующем примере эта особенность проявляется даже более ярко — переход на *мы* персонажа происходит совершенно неожиданно в процессе рассказывания:

Мама рассказывала, ещё девкой была, и их один мужчина водил чертить⁷. Чертились раньше в Святки. Поц'ертят, в круг посадят, вот и сиди в кругу. Что бы тебе ни послышалось, что бы ни показалось, а сиди. Вот он привёл на реку, оц'ертил, а сам пошёл. Он, наверно, с лесным знался. Говорит: «Что вы услышите, что увидите — ни с места из круга». *Мы сидим в кругу, как пошёл ветер, как пошёл ветер, так сосенки, верхинки чуть не до земли. Мы, говорит, уже и боимся* [РМВ].

Подобные примеры в корпусе довольно частотны.

Анализ материалов интервью показывает, что такая нарративная форма встречается только в фабулатах с персонифицированным вторичным наррато-

⁷ Речь идет о способе гадания.

ром, т. е. в текстах, где источником информации о событии является конкретный человек — реципиент или, реже, наблюдатель, опыт которого пересказывает говорящий. В исследуемом корпусе текстов был обнаружен 61 пример фабулатов такого типа, и в этой выборке встречается 20 нарративов с третьейличной репрезентацией персонажа, а нарратив с «двойным» 1-м лицом (говорящего и персонажа) представлен, соответственно, в 41 примере. Заметим, что в текстах от 3-го лица тоже часто встречается прямая речь персонажа, правда в ограниченном объеме. И, как правило, такие тексты невелики по объему — иногда это свернутый нарратив, даже не повествование, а сообщение.

* * *

Что же побуждает рассказчика менять форму повествования в процессе говорения? И вообще, каковы могут быть причины появления нарратива от «двойного» 1-го лица?

С одной стороны, изложение рассказа в форме «развернутой цитаты» делает текст своеобразным «свидетельским показанием» об услышанном — говорящий старается максимально дословно передать рассказ, копируя даже грамматические формы чужой речи. На первый взгляд представляется, что функция такого приема — передача достоверности. С другой стороны, кажется маловероятным, чтобы говорящий делал это сознательно, используя грамматическую форму как прагматически обусловленный прием.

Попробуем разобраться.

В нарративах с переходом на 1-е лицо персонажа объем вставного повествования может составлять весь или почти весь нарратив — именно такие примеры были рассмотрены выше. В то же время встречаются тексты, где переключение на форму изложения от 1-го лица персонажа происходит только в рамках ограниченного фрагмента, в остальной же части текста этот действующий персонаж представлен формами 3-го лица. Ср.:

Слышу, что он кричит. А тёмно, осенью, я двери открыла, зашла, его нету. Кровать пустая, его нет, слышу, во дворе он упал, у нас тут высоко, а тут лестница, а он шёл мимо, на лестницу не пошёл, а прямо, и упал во двор туда вниз. И поломал рёбра. *Г о в о р и т, лежу, не спал ещё, заходит вот*, бабушка-то умерла, свекровь-то, а он её знал хорошо, он бывал у нас часто, дак говорит, *вот она заходит, вот в каком она ходила вот в сарафане, в кофте той же всё: «Валентин, пойдём со мной».* Я, *говорит, встал и пошёл. Пошёл, г о в о р и т,* я никаких дверей не открывал и ничего, прямо пошёл, она пошла, и он за ней. И он упал, переломал рёбра. Вот такой случай ещё был [ФАА].

В этом примере видно, что смена планов текста — переход на 1-е лицо персонажа и затем на 1-е лицо говорящего — происходит достаточно свободно: несколько раз в рамках всего высказывания. Говорящий-наблюдатель произносит свою часть рассказа от 1-го лица, а часть рассказа собственно о контакте с мифологическим персонажем передается от лица контактирующего персонажа в формах 1-го лица, относящихся к реципиенту. Таким образом, формы 1-го лица репрезентируют основного субъекта действия.

Приведем еще пример, демонстрирующий те же тенденции:

...и у нас вот Серёжка, мой племянник, старухой ёго видел, в лесу. [Старухой?] Ну. Вот, говорит, идёт. Вот тут умерла одна уж эта старушка. Всё Пастиха да Пастиха. Маня Пастиха да Маня Пастиха. Говорит, сел закуривать на колодину. А в лесу-то один ходил, туды, далёко за Полуборье ушёл. *Говорит, как обернулся — Пастиха идёт. Ко мне. С бураком. У меня, говорит, так волосы-те, говорит, даже поднялись. Грит, да что, это откуда она взялась, говрит, умерла, а идёт мёртва. Да, говорит, век Богу не молился, а тут помолился, Богу-то.* [Помолился, и что, она исчезла?] Ну. Она, грит, тут на месте как растаяла. [А почему она на него вышла?] Показалась она. [А почему она показалась?] Ну, может быть, он что-нибудь сказал, какое-нибудь слово. Может быть, матюг какой-нибудь сказал или что-нибудь. Вот ему сразу и... [ПВА].

Если понаблюдать, в каких случаях происходит переход на форму 1-го лица, то выявляется вполне определенная тенденция: 1-е лицо появляется в эпизодах непосредственного контакта с мифологическим персонажем, особенно в ситуациях восприятия — акустического, визуального, тактильного. Именно такое содержание чужого опыта говорящий предпочитает передавать в формах рассказа от лица очевидца.

Вывод о корреляции между выбором рассказчиком форм лица и степенью активности субъекта подтверждается анализом лексического материала и анализом контекстов. Для этого была произведена выборка всех фрагментов текста, в которых говорящий переходит на изложение от 1-го лица персонажа, и далее, в рамках этих контекстов, — выборка всех языковых единиц (прежде всего глаголов), относящихся к субъекту 1-го лица.

Анализ семантики данных единиц показал, что субъекту-персонажу, которому рассказчик в мифологических нарративах «передает слово», в контекстах 1-го лица присущ следующий набор действий и состояний:

- физические действия (прежде всего движение, изменение положения в пространстве);
- физическое восприятие (зрительное, слуховое, тактильное);
- ментальные действия;
- речевые действия;
- эмоциональное состояние (страх, огорчение);
- физическое состояние (прежде всего сна и бодрствования).

Совокупность выборки предикатов составила 191 словоупотребление, ее лексический состав представлен ниже в *табл. 1* (цифрами указано количество употреблений каждой лексемы). Далее, в *табл. 2*, показано количественное распределение данных лексических единиц по группам.

Таблица 1. Лексемы-предикаты в контекстах 1-го лица персонажа
Table 1. Predicates in contexts of the 1st person of the personage

Семантика предикатов	Лексемы-предикаты (в начальной форме)
физического действия	ходить — 2, заходить — 2, подходить — 1, приходить — 4, проходить — 1 идти — 7, прийти — 3, выйти — 5, пойти — 10, уйти — 2 бежать — 5, добежать — 1, побежать — 1, бегом — 1, бегать — 1 переехать — 1 сидеть — 5, посидеть — 1, сесть — 1 лечь — 1, лежать — 5, ложиться — 1; повалиться (спать) — 1 встать — 2; вскочить — 4 стоять — 2 довести — 1 обернуться — 2, вернуться — 1, возвращаться — 2 удаляться — 1 забраться — 1; залезть — 1 спрятаться — 1 быть 'находиться' — 1 нести — 1 брать — 1, набрать — 1, собирать — 1 прирвать (ягоды) — 1 подгонять — 1 поймать — 1 повернуть (за плечи) — 1 пнуть — 1 доить — 2, додоить — 1 охотиться — 1 косить — 1 выстирать — 1 разложить (огонь) — 1 играть — 2 перекреститься — 5 зачертиться — 1
физического восприятия	видеть — 2; смотреть — 8, посмотреть — 1; глядеть — 1, поглядеть — 2 открыть глаза — 1; поднять глаза — 1 слышать — 7 пощупать — 1 чувствовать — 3 показалось (безл.) — 1
ментального действия	думать — 4, подумать — 2 не знать — 9, знать — 1, не узнать — 1; не представлять — 1 забыть — 1; не помнить — 1; выйти из памяти — 1 не принять 'не понять' — 1 очухнуться — 1 помолиться — 1, стал молитву — 2, читать молитву — 1, сотворить молитву — 1 послушаться — 1
речевого действия	говорить — 8, не откликаться — 1, крикнуть — 2, разговаривать — 1, спрашивать — 1
эмоционального состояния	бояться — 3; не сметь — 1; испугаться — 1; стало/сделалось страшно — 2 расстроиться — 1; было мерзко — 1
физического состояния	спать — 1, проснуться — 1; очухнуться — 1 отощать — 1 быть молодой — 1 быть полной сил — 1

Картина будет неполной, если не учесть тот факт, что в устных нарративах указанная семантика довольно часто передается контекстом, без употребления соответствующей лексики-предиката. Так, процесс восприятия чаще описывается без перцептивного глагола — сразу называется результат процесса без его наименования (в 40 случаях из 68 примеров в корпусе). Например, в приведенном ниже описании явления покойника из контекста очевидно, что рассказчица видит и слышит умершего мужа, однако лексика восприятия при этом не используется:

Ну вот, и в один прекрасной день говорит, *бельё выстирала и пошла вешать бельё, ну вот, а гэт* [говорит], *идёт мой-то хозяин, гэт, и идёт. И вот этот хозяин меня, гэт: «Пойдём, — гэт, — со мной!» Я, гэт, с ним и пошла* [КМА].

Таким же образом, хотя и реже, передается речевая и мыслительная деятельность субъекта — персонажу атрибутируется прямая речь без использования глагола речи:

...а потом меня стал грабать за ноги [леший], я пнул: «Отойди, кто пришёл?» [ПАС].

Говорит, как обернулся — Пастиха идёт. Ко мне. С бураком. У меня, говорит, так волосы-те, говорит, даже поднялись. Грит, да что, это откуда она взялась, говорит, умерла, а идёт мёртва. Да, говорит, век Богу не молился, а тут помолилси, Богу-то [ПВА].

В последнем примере с помощью контекстуальных средств, без наименования самого процесса, передается целый ряд смыслов: визуальное восприятие («как обернулся — Пастиха идёт»), эмоциональное состояние («У меня, говорит, так волосы-те, говорит, даже поднялись»), ментальное действие («Грит, да что, это откуда она взялась, говорит, умерла, а идёт мёртва»).

Фрагментов, подобных этому, в исследуемом корпусе немало, именно поэтому кажется целесообразным привлечь данные не только лексического, но и контекстуального анализа. Представим количественное распределение лексем и контекстуальных средств выражения семантики по группам (см. табл. 2).

Таблица 2. Количественное распределение вербальных и контекстуальных средств выражения семантики по семантическим группам

Table 2. Quantitative distribution of verbal and contextual units by semantic groups

Семантические группы предикатов	Количество словоупотреблений предикатов	Количество контекстов соответствующей семантики без предикатов
физического действия	106 (из них глаголов движения / положения в пространстве 83)	5
физического восприятия	28	40
ментального действия	29	4
речевого действия	13	7
эмоционального состояния	9	5
физического состояния	6	0

* * *

Таким образом, исследование семантики языковых единиц и контекстов, представляющих действия субъекта, подтверждает вывод о связи между характером активности субъекта и выбором форм 1-го лица для ее обозначения. Говорящий предпочитает передавать рассказ в форме прямой речи очевидца и участника событий в той части нарратива, где речь идет о деталях и подробностях ситуации восприятия мифологического явления и контакта с ним. Персонаж, получающий в тексте «право голоса» от своего лица, — это субъект, активно перемещающийся в пространстве, воспринимающий и осмысляющий происходящее.

Можно предположить, что существует несколько факторов выбора рассказчиком нарративной формы «двойного 1-го лица». С одной стороны, такая организация текста, видимо, продиктована действием характерной для мифологической прозы категории достоверности — желанием рассказчика «снять с себя ответственность» за мистическое содержание «чужого» текста.

С другой стороны, причина появления этой формы, возможно, кроется в особенностях разговорной речи и влиянии свойственной ей канонической речевой ситуации. В канонической ситуации речи говорящий является субъектом речи, сознания, восприятия, дейксиса. Соответственно, источник информации — активный персонаж, который видит, слышит, чувствует, интерпретирует, оказывается представлен формами, актуальными для такого субъекта в каноническом контексте речевой ситуации.

Кроме того, очевидна связь этой нарративной формы с коммуникативными речевыми регистрами (в данном случае используется терминология Г. А. Золотовой и других авторов коммуникативной грамматики [Золотова и др. 2004]). Переход к рассказу от 1-го лица персонажа появляется, когда говорящий начинает последовательно излагать ход события, сообщая подробности и детали происшествия. В этих фрагментах наблюдается изобразительный (репродуктивный) речевой регистр. Изобразительный регистр предполагает зримое представление описываемых событий, включение говорящего в хронотоп происходящего (в реальности или в воображении) и передаче наблюдаемых в конкретной длительности процессов. Использование этого регистра провоцирует переход к изложению от 1-го лица персонажа. В информативном же регистре, для которого характерно сообщение о фактах как суммирование информации рассказчиком, дистанцированным от хронотопа текста, как правило, наблюдается третьеличный нарратив.

В заключение обзора особенностей персонального дейксиса в мифологических рассказах отметим, что именно смена точек зрения в ходе изложения (переход от третьеличной формы к перволичной форме изложения от лица персонажа) является наиболее специфической чертой, определяющей своеобразие дейктической организации устного нарратива. Решающий фактор в данном случае — влияние ситуации бытования текста, что характерно для устной сферы коммуникации. В письменно-литературном тексте выбор формы изложения автором от 1-го лица (рассказчика или персонажа) или от 3-го лица (экзегетического повествователя) определяется волей и творческим замыслом самого автора. При этом, как правило, форма повествования сохраняется на протяжении всего произведения; если же происходит смена плана изложения, то это всегда целенаправленный художественный прием, имеющий эстетическую обусловленность.

В устных мифологических нарративах смена личных форм происходит спонтанно на протяжении всего текста, и причины этого, очевидно, лежат за пределами воли говорящего — судя по всему, это процесс, обусловленный свойствами устно-речевой коммуникативной среды, в которой появляются и бытуют высказывания на мифологическую тему.

Список информантов

- БЛВ — Бабкина Любовь Владимировна, 1967 г. р., род. в Архангельске, с 1984 г. живет в с. Рягово (д. Лазаревская), зап. в 1998 г.
- КМА — Кремленко Мария Алексеевна, 1930 г. р., род. в д. Абросимово (в 2 км от с. Лукино, ныне нежил.), живет в с. Лукино, зап. в 2001 г.
- ПАС — Пагаленкин Алексей Симонович, 1929 г. р., род. и живет в с. Лядины (д. Рубцово), зап. в 1997 г.
- ПВА — Попова Вера Алексеевна, 1923 г. р., род. в с. Ягрема, с 1930 г. живет в с. Лекшма (д. Барановская), зап. в 1998 г.
- РЛМ — Румянцева Любовь Михайловна, примерно 1962 г. р., род. и живет в с. Рягово, зап. в 1998 г.
- РМВ — Романчук Мария Ивановна, 1923 г. р., род. в с. Евсино (д. Ручьевская), с 1946 г. живет в г. Кировск Мурманской обл., приезжает в Евсино на лето, зап. в 1996 г. в с. Евсино (д. Ручьевская).
- САП — Севастьянов Александр Павлович, 1931 г. р., живет в с. Ловзаньга (д. Жуковская), зап. в 1999 г.
- ТПВ — Ворсина Татьяна Павловна, 1923 г. р., род. в с. Калитинка (д. Еремеевская), живет в с. Калитинка, зап. в 1993 г.
- ФАА — Фадеева Августина Александровна, 1922 г. р., род. в с. Ольховец, живет в с. Печниково (д. Ватамановская), зап. в 1997 г.

Литература

- Апресян 1995 — *Апресян Ю. Д.* Дейксис в лексике и грамматике и наивная модель мира // *Апресян Ю. Д.* Избранные труды. Т. 2: Интегральное описание языка и системная лексикография. М.: Школа «Языки русской культуры», 1995. С. 629–650.
- Арутюнова и др. 1992 — Человеческий фактор в языке: Коммуникация, модальность, дейксис / [Н. Д. Арутюнова, Т. В. Булыгина, А. А. Кибрик и др.; Отв. ред. Т. В. Булыгина]. М.: Наука, 1992.
- Барт 2000 — *Барт Р.* Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Сост., пер. с фр. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М.: Прогресс, 2000. С. 196–238.
- Бахтин 1975 — *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. М.: Худ. лит., 1975.
- Бюлер 1993 — *Бюлер К.* Теория языка: Репрезентативная функция языка / Пер. с нем. М.: Прогресс, 1993.
- Виноградов 1990 — *Виноградов В. А.* Дейксис // Лингвистический энциклопедический словарь / Гл. ред. В. Н. Ярцева. М.: Сов. энциклопедия, 1990. С. 128.
- Виноградов 1971 — *Виноградов В. В.* О теории художественной речи. М.: Высшая школа, 1971.
- Гуковский 1959 — *Гуковский Г. А.* Реализм Гоголя. М.; Л.: Гослитиздат, 1959.

- Женетт 1998 — Женетт Ж. Фигуры: Работы по поэтике: В 2 т. / Пер. с фр. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998.
- Зализняк 2016 — Зализняк Анна А. Заметки к лингвистической теории нарратива // Логический анализ языка. Информационная структура текстов разных жанров и эпох / Отв. ред. Н. Д. Арутюнова. М.: Гнозис, 2016. С. 12–28.
- Золотова и др. 2004 — Золотова Г. А., Ониненко Н. К., Сидорова М. Ю. Коммуникативная грамматика русского языка. М.: Наука, 2004.
- Корман 2006 — Корман Б. О. Теория литературы: Избр. тр. Ижевск: Ин-т компьютерных исследований, 2006.
- Падучева 1995 — Падучева Е. В. В. Виноградов и наука о языке художественной прозы // Известия РАН. Сер. литературы и языка. Т. 54. № 3. 1995. С. 39–48.
- Падучева 1996 — Падучева Е. В. Семантические исследования. Семантика времени и вида в русском языке. Семантика нарратива. М.: Языки русской культуры, 1996.
- Толстая 2010 — Толстая С. М. Семантические категории языка культуры: Очерки по славянской этнолингвистике. М.: ЛИБРОКОМ, 2010.
- Успенский 1970 — Успенский Б. А. Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы. М.: Искусство, 1970.
- Успенский 2011 — Успенский Б. А. Дейксис и вторичный семиозис в языке // Вопросы языкознания. 2011. № 2. С. 3–30.
- Шмид 2003 — Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003.
- Lyons 1977 — Lyons J. Semantics. Vol. 2. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1977.

Сокращения

Аф. — Афанасьев А. Н. Народные русские сказки: В 3 т. 6-е изд. М.: Гослитиздат, 1957.

References

- Apresyan, Yu. D. (1995). Deixis v leksike i grammatike i naivnaia model' mira [Deixis in vocabulary and grammar, and the naive model of the world]. In Yu. D. Apresyan. *Izbrannye trudy* [Selected works], (Vol. 2) *Integral'noe opisanie iazyka i sistemnaia leksikografii* [Integral description of language and systematic lexicography], 629–650. Moscow: Shkola “Iazyki russkoi kul'tury”. (In Russian).
- [Arutiunova, N. D., Bulygina, T. V., Kibrik, A. A. et al.] (1992). *Chelovecheskii faktor v iazyke: Kommunikatsiia, modal'nost', deixis* [The human factor in language: Communication, modality, deixis]. T. V. Bulygina (Ed.). Moscow: Nauka. (In Russian).
- Bakhtin, M. M. (1975). *Voprosy literatury i estetiki* [Problems of literature and esthetics]. Moscow: Khudozhestvennaia literatura. (In Russian).
- Bart, R. (2000). Vvedenie v strukturnyi analiz povestvovatel'nykh tekstov [Trans. from Barthes, R. (1966). Introduction à l'analyse structurale des récits. *Communications*, 8, 1–27]. In G. K. Kosikov (Ed., Trans., Intro.). *Frantsuzskaia semiotika: Ot strukturalizma k post-strukturalizmu* [French semiotics: From structuralism to post-structuralism], 196–238. Moscow: Progress. (In Russian).
- Biuler, K. (1993). *Teoriia iazyka: Rerezentativnaia funktsiia iazyka* [Trans. from Bühler, K. (1934). *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*. Jena: Gustav Fischer]. Moscow: Progress. (In Russian).
- Gukovskii, G. A. (1959). *Realizm Gogolia* [Gogol's realism]. Moscow; Leningrad: Goslitizdat. (In Russian).
- Korman, B. O. (2006). *Teoriia literatury: Izbrannye trudy* [Theory of literature: Selected works]. Izhensk: Institut komp'iuternykh issledovani. (In Russian).

- Lyons, J. (1977). *Semantics* (Vol. 2). Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- Paducheva, E. V. (1995). V. V. Vinogradov i nauka o iazyke khudozhestvennoi prozy [V. V. Vinogradov and science of language of literary prose]. *Izvestiia RAN. Seriya literaturny i iazyka* [The Bulletin of the Russian Academy of Sciences. Studies in Literature and Language], 54(3), 39–48. (In Russian).
- Paducheva, E. V. (1996). *Semanticheskie issledovaniia. Semantika vremeni i vida v russkom iazyke. Semantika narrativa* [Semantic research. Semantics of time and aspect in the Russian language. Semantics of narrative]. Moscow: Iazyki russkoi kul'tury. (In Russian).
- Shmid, V. [= Schmid, W.] (2003). *Narratologiya* [Narratology]. Moscow: Iazyki slavianskoi kul'tury. (In Russian).
- Tolstaya, S. M. (2010). *Semanticheskie kategorii iazyka kul'tury: Ocherki po slavianskoi etnolingvistike* [Semantic categories of the language of culture: Essays in Slavic ethnolinguistics]. Moscow: LIBROKOM. (In Russian).
- Uspensky, B. A. (1970). *Poetika kompozitsii. Struktura khudozhestvennogo teksta i tipologiya kompozitsionnoi formy* [Poetics of composition. The structure of the artistic text and the typology of compositional form]. Moscow: Iskusstvo. (In Russian).
- Uspensky, B. A. (2011). Deixis i vtorichnyi semiozis v iazyke [Deixis and secondary semiosis in language]. *Voprosy jazykoznanija* [Topics in the Study of Language], 2011(2), 3–30. (In Russian).
- Vinogradov, V. V. (1971). *O teorii khudozhestvennoi rechi* [On the theory of artistic speech]. Moscow: Vysshaia shkola. (In Russian).
- Vinogradov, V. A. (1990). Deixis [Deixis]. In V. N. Iartseva (Ed.). *Lingvisticheskii entsiklopedicheskii slovar'* [Linguistic encyclopedic dictionary], 128. Moscow: Sovetskaia entsiklopediia. (In Russian).
- Zalizniak, Anna A. (2016). Zаметки k lingvisticheskoi teorii narrativa [Notes on the linguistic theory of narrative]. In N. D. Arutiunova (Ed.). *Logicheskii analiz iazyka. Informatsionnaia struktura tekstov raznykh zhanrov i epokh* [Logical analysis of language. Information structure of texts of different genres and periods], 12–28. Moscow: Gnozis. (In Russian).
- Zhenett, Zh. (1998). *Figury: Raboty po poetike* [Trans. from Genette, G. (1966–1972). *Figures*. Paris: Editions du Seuil] (2 Vols.). Moscow: Izdatel'stvo imeni Sabashnikovykh. (In Russian).
- Zolotova, G. A., Onipenko, N. K., Sidorova, M. Iu. (2004). *Kommunikativnaia grammatika russkogo iazyka* [A communicative grammar of Russian]. Moscow: Nauka. (In Russian).

* * *

Информация об авторе

Information about the author

Виктория Алексеевна Черванёва

кандидат филологических наук
доцент, кафедра гуманитарных
дисциплин, Liberal Arts College,
Институт общественных наук,
Российская академия народного
хозяйства и государственной
службы при Президенте РФ
Россия, 119571, Москва, пр-т
Вернадского, д. 82
Тел.: +7 (499) 695-11-93
✉ viktoriya-chervaneva@yandex.ru

Victoria A. Chervaneva

Cand. Sci. (Philology)
Associate Professor, Department of
Humanities, Liberal Arts College,
School of Public Policy,
The Russian Presidential Academy
of National Economy
and Public Administration
Russia, 119571, Moscow,
Prospect Vernadskogo, 82
Tel.: +7 (499) 695-11-93
✉ viktoriya-chervaneva@yandex.ru

С. Н. Зенкин^{ab}

ORCID: 0000-0002-0114-0588

✉ sergezenkine@hotmail.com

^a *Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Россия, Санкт-Петербург)*

^b *Российский государственный гуманитарный университет (Россия, Москва)*

ОБРАЗ И ОСТРОВ (НАРРАЦИЯ И ВИЗУАЛЬНОСТЬ В «ИЗОБРЕТЕНИИ МОРЕЛЯ» АДОЛЬФО БЬОЙ КАСАРЕСА)

Аннотация. В статье подробно разбирается перцептивная структура, заданная в романе аргентинского писателя Адольфо Бьой Касареса «Изобретение Мореля» (1940), и в частности функционирование в повествовательном тексте искусственных аудиовизуальных «образов» — фантастических подобию живых людей, о которых в нем идет речь. Демонстрируются динамическая рамка, в которую заключены «образы», сакрализация их «изнанки» (машинного оборудования, которым они созданы), онтологическая неполнота самих «образов»-иллюзий и составляемого ими мира. Роман Бьой Касареса построен на конфликтном взаимодействии образа и слова, последним выражением которого является его текст, приписанный безымянному герою-рассказчику.

Ключевые слова: Адольфо Бьой Касарес, «Изобретение Мореля», визуальный образ в повествовании

Для цитирования: Зенкин С. Н. Образ и остров (наррация и визуальность в «Изобретении Мореля» Адольфо Бьой Касареса) // Шаги / Steps. Т. 5. № 2. 2019. С. 53–85. DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-2-53-85.

Статья поступила в редакцию 6 декабря 2018 г.

Принято к печати 13 января 2019 г.

S. N. Zenkin^{ab}

ORCID: 0000-0002-0114-0588

✉ sergezenkine@hotmail.com

^a National Research University
Higher School of Economics (Russia, St. Petersburg)

^b Russian State University for the Humanities (Russia, Moscow)

THE IMAGE AND THE ISLAND (NARRATIVE AND VISUALITY IN ADOLFO BIOY CASARES' *THE INVENTION OF MOREL*)

Abstract. The paper considers in detail the perceptive structure in Adolfo Bioy Casares' *The Invention of Morel*, in particular, the functioning of the artificial "images" — fantastic copies of living people — in the narrative text. These holographic copies, created by a genius inventor and dwelling on an uninhabited island in the Pacific, are distanced from the reader by a dynamic frame — in terms of discourse (the ambiguity of the storyteller and the commentator), space (the geographical distance of the island) and time (the chronological ambiguity of the novel's plot, where the chronology is replaced by a week's time, recurring in cycles, during which the copies have been "recorded"). The "images" are perceptively incomplete: they can be seen and heard, but the storyteller cannot touch them. The "images" are a technological illusion, and they have a tangible underside — the underground machinery projecting them into the island's space; entering this underground hall is experienced as entering a sacred, enchanted place, which leads to an initiation transforming the person. All the "images" together seem to form a small world, which the storyteller protagonist seeks to join, but this world is ontologically invalid, lacking the subject: it is not a real world, but more a museum or an archive. Not the visual imagery itself, but only the verbal narrative, created by the protagonist over the course of his adventures, is capable of overcoming the ontological defect, of bringing a wholesome meaning to the "images" existence. Bioy Casares' novel is based on the conflicting interaction between the image and the word, where the ultimate expression of the latter is the very text that we read.

Keywords: Adolfo Bioy Casares, *The Invention of Morel*, visual image in narrative

To cite this article: Zenkin, S. N. (2019). The image and the island (Narrative and visuality in Adolfo Bioy Casares' *The Invention of Morel*). *Shagi / Steps*, 5(2), 53–85. (In Russian). DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-2-53-85.

Received December 6, 2018

Accepted January 13, 2019

В романе Адольфо Бьой Касареса «Изобретение Мореля» (1940) научная фантастика, на которую указывает уже заглавное слово «изобретение», уживается с мистикой. На уровне непосредственных фабульных мотивировок речь идет о техническом изобретении, позволяющем точно воспроизводить всевозможные объекты, включая движущихся и говорящих людей: традиционно такое копирование, создание двойников считалось магической операцией, но здесь оно осуществляется «материалистически», как абсолютно совершенная волновая иллюзия, наводимая излучением новейших проекторов. «Я не творю жизнь», — подчеркивает сам изобретатель Морель (с. 108/130)¹, относя свою деятельность именно к науке, а не к волшебству. Зато в дискурсе рассказчика, сталкивающегося с его изобретением, техническая фразеология время от времени уступает место «колдовской», профанный регистр — сакральному: «Я пишу эти строки, чтобы оставить свидетельство о недобром чуде» (*para dejar testimonio del adverso milagro*) (с. 17/8). Этот рассказанный в романе опыт «недоброе», негативного сакрального развивается по схеме мистической инициации: удаление от мира («следуя традиции отшельников» — с. 35/33), одичание, временная смерть, а затем вступление в новый социум и в иной порядок бытия.

Поскольку в романе речь идет о создании иллюзий, естественно прочитывать его как притчу о художественном творчестве², или о литературном чтении³, или даже как предвосхищение «постсовременной» эпохи симулякров⁴. При подобных аллегорических толкованиях есть опасность сосредоточить все внимание на Мореле и его изобретении, хотя очевидно, что главный герой романа — не он, а безымянный персонаж-рассказчик, чьими глазами он показан.

Хорхе Луис Борхес, которому посвящено «Изобретение Мореля», написал к нему предисловие, где хвалил «замечательный», «безупречный» сюжет, придуманный его другом Бьой Касаресом; по его словам, он сам «обсуждал <...> сюжетные детали» романа с автором [Борхес 2001: 350–351]. Элементами или факторами этого сюжета являются пространственно-временные координаты действия, игра упоминаемых и избегаемых в рассказе мотивов, соотношение профанного и сакрального начал в фантастическом вымысле, онтологический статус действующих лиц. Не все эти факторы улавливаются обычным инструментарием нарратологии, так как ими формируется не только повествовательная цепь событий, но и экзистенциальная ситуация субъекта, в свою очередь обусловленная особой ролью, которую играют в этом романе визуальные образы.

¹ Здесь и далее первая цифра в скобках отсылает к оригинальному испанскому тексту романа [Bioy Casares 1968], а вторая — к русскому переводу Веры Спасской [Бьой Касарес 2011]. Учитывается также перевод В. Симонова [Бьой Касарес 2001]. Перевод иногда исправлен и уточнен, как правило без специальных оговорок на этот счет. Фамилию аргентинского писателя по-разному транскрибируют русскими буквами: Бьой или Биой.

² См.: [Blanchot 1959: 127–129; Peters 2013: 299–376]. Дэвид Галлахер замечал, что заголовочная формула «La invención de Morel» двусмысленна и может интерпретироваться в металитературном ключе: «Заголовок подчеркнуто загадочен — может быть, в нем имеется в виду, что рассказчик сам выдумал Мореля, а может быть, он рассказывает об изобретении, сделанном Морелем» [Gallagher 1975: 253].

³ «...У нас остается только один способ существования — проскользнуть между двумя страницами Книги и самим сделаться литературой, подобно тому как герой “Изобретения Мореля”, проскользнув между двумя образами, сам делается образом и уходит из жизни, чтобы войти в вымысел» [Женетт 1998: 146].

⁴ См., например: [Dowling 1992; Kantaris 2005; Smith 1993; Bozzetto 1999].

Коловращение вечности

Повествовательная рамка в «Изобретении Мореля» оставлена намеренно смутной; автор последовательно путает в тексте любые следы, позволяющие ответить на вопросы «кто рассказывает?», «где рассказывает?», «когда рассказывает?»

Речь ведется от лица главного героя, имя которого неизвестно и в чьей биографии реальность перемешана с вымыслом. Он венесуэлец, в прошлом связанный с литературным журналом «Кохо иллюстрадо» (с. 189/81), который действительно существовал и сыграл существенную роль в истории испаноамериканского модернизма; но этот журнал издавался в Каракасе в 1892–1915 гг.⁵, за много лет до предполагаемого времени действия романа. Вымышленным является названный в тексте сотрудник журнала — поэт Ордуньо; не имеет точного реального прототипа и другое лицо, упоминаемое в связи с жизнью рассказчика на родине, — «властный Валентин Гомес» (с. 190/81), которого лишь приблизительно можно соотнести с диктатором Хуаном Виенте Гомесом, правившим Венесуэлой в 1908–1935 гг. Рассказчик бежал из своей страны, спасаясь от наказания; он называет себя то «приговоренным к смерти» (с. 20/11), то «осужденным на пожизненное заключение» (например, с. 91/107), но невозможно понять, за что именно. Критики могут лишь гадать на сей счет: так, Морис Бланшо полагал, что герой романа «скрывается от политического преследования» [Blanchot 1959: 127]⁶, а Жак Жилияр, сочинивший свою изощренную детективную версию романного сюжета, ничтоже сумняшеся утверждает, что этого человека «разыскивают за убийство» [Gilard 1995: 139]. Единственный слабый намек на роковое деяние рассказчика содержится в его словах: «Смерти <...> представлялся случай оборвать мою жизнь <...> в дни перед приходом полиции» в его жилище (с. 82/95–96): следует ли понимать, что в эти дни он рисковал жизнью в каком-то опасном предприятии, революционной акции? В любом случае его сообщения о своем преступлении, осуждении и т. п. приходится принимать с осторожностью: на протяжении своего рассказа он настолько одержим навязчивой идеей полицейского преследования, которого боится даже на другом краю света и чьи коварные козни подозревает во всех и всем, — что этот рассказ отчетливо наводит на мысль о параноиде⁷. Не большее доверие, чем этот «ненадежный» рассказчик, вызывает и таинственный «издатель» его повести: о личности этого человека не известно вообще ничего, но он иногда снабжает текст своими критическими примечаниями, что-то в нем поправляет и сокращает, высказывает к нему мелочные придирки.

⁵ См.: [Zanetti 2005/2006]. Странное название журнала, «Иллюстрированный хромец», было образовано от прозвища одного из его основателей Мануэля Мариа Эчесуриа, который действительно страдал хромотой.

⁶ Предположение Бланшо согласуется с заключительными признаниями рассказчика о любви к родине — «другой Венесуэле», врагами которой (и его собственными врагами) являются «сеньоры из правительства» и «полиция во взятой напрокат форме», т. е., видимо, парамилитарные отряды (с. 189/81). Однако этому предположению противоречит косвенное упоминание об «ошибке правосудия», жертвой которой, возможно, стал рассказчик (с. 18/8).

⁷ Это подозрение лишь усиливается при попытках рассказчика мыслить рационально, педантично расставляя свои сбивчивые идеи по пунктам: «во-первых... во-вторых... в-третьих...» (см.: [Samurati 1990: 108]).

Странным и недостоверным выглядит место действия. В своих скитаниях рассказчик-беглец добрался из Южной Америки до Индии, а оттуда по совету некоего итальянца Омбрельери отправился дальше, в Полинезию; высадившись в порту Рабаул (остров Новая Британия близ Новой Гвинеи), он затем в одиночку на весельной лодке поплыл по океану дальше, до острова, который, по его утверждению, «называется Виллингс и входит в архипелаг Эллис» (с. 22/14). Автор романа явно прокладывает по глобусу самый длинный и невероятный маршрут: достаточно сказать, что его последний, гребной этап, от Новой Британии до островов Эллис (ныне государство Тувалу), составляет более 3000 километров, а остров под названием Виллингс вообще неизвестен. Со своей стороны, и неведомый «издатель» сомневается, что рассказчик действительно попал туда, куда думает: острова Эллис, пишет он, имеют иной рельеф и иную растительность. Таким образом, место, где происходит действие романа, ускользает из реальной географической протяженности: настоящая утопия⁸, причем, как часто бывает в утопиях, в ее «нигдешнем» пространстве символически отображена структура человеческого мира. По своей внутренней топографии остров разделяется на две зоны — топкую «низину», постоянно заливаемую приливами, где вынужден прятаться беглец-латиноамериканец, и скалистый холм, где стоят таинственные постройки и появляются говорящие по-французски «пришельцы», похожие на праздных европейских туристов⁹. Герой романа все время перемещается из одной зоны в другую — делает вылазки на холм, снова укрывается в трясине, пересекая границу между «природой» и «цивилизацией», бродит по коридорам и подвалам «музея» на холме, пытается открывать разные помещения (назначение некоторых так и остается неизвестным), прячется от внезапно появляющихся «пришельцев». Эти скрытные передвижения, постоянно сопровождаемые страхом поимки, превращают пространство острова в лабиринт — мотив, которым особенно интересовался друг романиста Хорхе Луис Борхес¹⁰.

⁸ О связи романа Бьой Касареса (в основном на уровне авторской идеологии, а не опыта, переживаемого героями) с утопической «островной» традицией в мировой литературе см.: [Levine 1982: 90–97]. Непосредственным литературным источником «Изобретения Мореля» был роман Герберта Уэллса «Остров доктора Моро» (1896); Moreau и Morel — этимологические дубликаты одной и той же французской фамилии, так что само заглавие аргентинского романа «с сыновним чувством отсылает к другому изобретателю-островитянину, доктору Моро» [Борхес 2001: 351]. Вообще же сюжет о затерянном в океане острове, где безумный изобретатель ставит опасные и жестокие опыты, использовался и другими писателями, например Жюлем Верном в романе «Равнение на флаг» (Face au drapeau, также 1896 г.). Жан Клер отметил сходную структуру в таких произведениях, как «Дни и ночи» (1897) Андре Жарри и «Locus solus» (1914) Раймона Русселя; в последнем романе есть и женский персонаж, носящий — возможно, по совпадению — имя Фаустина, как и у Бьой Касареса. См.: [Clair 1975: 188].

⁹ Эта колониальная социальная структура, которая включает в себя, в качестве представителей подчиненной нации, еще и испаноговорящих поваров и официантов, прислуживающих «пришельцам», была впервые рассмотрена Вольфрамом Нитчем [Nitsch 2004: 112]. Такая структура издавна повторяется в «островных» сюжетах, начиная с «Бури» Шекспира (Просперо — Калибан) и «Робинзона Крузо» Дефо (Робинзон — Пятница).

¹⁰ «...Остров так же важен для Бьоя, как лабиринт для Борхеса. Бьой несомненно рассматривает мир как лабиринт, подобно Борхесу, а остров, по-видимому, кажется ему столь значимым оттого, что это *отрезанный и изолированный* элемент мира-лабиринта» [Gallagher 1975: 249].

Особенно сложно и неоднородно устроено романное время. В «Изобретении Мореля» упоминаются два основных события: техническое оборудование острова, завершившееся «поселением» там искусственных подобию самого Мореля и его друзей, и появление на острове героя-рассказчика, который вступает в контакт с этими подобиями. Первое событие как будто датировано достаточно точно, но на самом деле противоречиво. Еще до прибытия на остров рассказчик узнает, что «году в двадцать четвертом белые построили там» (с. 18/9) свои странные сооружения; эта дата согласуется с двумя популярными музыкальными пьесами, которые бесконечно проигрывает оставленный ими патефон¹¹. Однако на острове обнаруживается еще и другое, анахроническое произведение — книжка, датированная 1937 г.; у нее есть и материальный оригинал, и иллюзорный дубликат — как же она могла быть «заснята», технически скопирована вместе с друзьями Мореля, если вышла в свет лишь много лет спустя?¹²

Неопределенной является и хронология приключений рассказчика, высадившегося на остров через «несколько лет» (с. 20/11) после компании Мореля, чья одежда кажется ему немного старомодной. Роман написан в форме его дневника — парадигетического, полуповествовательного словесного жанра, который отличается от чистого повествования тем, что действие синхронизировано с рассказом: в момент каждой записи рассказчик еще не знает, что будет дальше. В таком тексте особенно важны календарные датировки, пусть даже условные. Как писал Морис Бланшо (не в связи с Бьой Касаресом), календарь — это «демон, вдохновитель, композитор, провокатор и сторож» того, кто ведет дневник; календарь включает его деятельность в горизонт повседневности и тем самым служит «предохранительным барьером от опасности письма». Удерживая от рискованного ухода в неопределенную область самодовлеющего слова-вымысла, дневник внушает своему автору «странную уверенность, что можно наблюдать и познавать самого себя» [Blanchot 1959: 252, 255, 257]. Бланшо имел в виду главным образом писателей-дневники; но герой-рассказчик «Изобретения Мореля» — как раз и есть интеллектуал, тесно связанный с литературой и пытающийся «наблюдать и познавать самого себя». Он прямо называет себя «писателем» (с. 91/108), хотя его собственные творческие замыслы — скорее философско-эссеистические; главное же, в своих дневниковых записях он сообщает о постепенном приобщении к фантастическому, едва ли не художественному творческому проекту, осуществленному на острове другим человеком. Он не писатель, а активный читатель этого проекта, стремящийся сам в него внедриться, сделаться его персонажем (см.: [Forgues 1979]). Дневник для него — действительно промежуточная, полухудожественная форма опыта, а его финальную гибель можно интерпретировать как наглядную художествен-

¹¹ «Чай на двоих» (из американского мюзикла «No, no, Nanette», 1924) и «Валенсия» (из одноименного голливудского фильма 1926 г.; написана эта мелодия тоже в 1924 г.).

¹² Очередное смешение реальности и вымысла: предполагаемый автор этой книжки, французский военный инженер Бернар Форест де Белидор (1697–1761), действительно занимался устройством гидравлических машин, наподобие той, что установлена на острове Мореля; но у него нет сочинения под названием «Travaux — Le Moulin Perse», якобы изданного в Париже в 1937 г. и найденного рассказчиком романа в островном «музее» на краю света.

ную демонстрацию «смерти автора», которая будет провозглашена в литературной критике лишь через несколько десятилетий (см.: [Peters 2013]).

Учитывая такую экзистенциальную значимость дневника, кажется тем более любопытным, что его хронология, привязка к календарным датам совершенно спутана. Датировки записей отсутствуют¹³, а немногие обманчиво точные временные указания обрывочны и не создают связной последовательности: «Вчера в сотый раз я уснул на этом пустынном острове» (с. 19/10), «за пятнадцать дней приливы трижды превращались в наводнения» (с. 34/31), «все началось восемь дней назад» (с. 40/39), «моей решимости хватило на четыре дня» (с. 60/66), «я следил в течение семнадцати дней» (с. 125/152). Невозможно соотнести эти временные периоды с отдельными «вчера» и «сегодня», которые мелькают в дневнике¹⁴. К тому же повествовательный дискурс не всегда следует хронологическому порядку и то отступает неопределенно далеко назад, то вновь возвращается к моменту изложения. Следуя примеру Робинзона Крузо, рассказчик пытается вести какой-то календарь, хотя бы для исчисления приливов, грозящих утопить его в низине: «Я делаю зарубки на стволе, ведя счет дням; любая ошибка — и я захлебнусь» (с. 22/14). Но этот импровизированный календарь не используется для датировок дневниковых записей и, видимо, плохо соотносится с календарем общемировым. Пытаясь устранить этот разрыв, рассказчик отмечает в качестве временного ориентира необыкновенное атмосферное явление: «У меня есть факт, который поможет читателям определить время второго появления пришельцев: на следующий день на небе засияли два солнца и две луны» (с. 78/89). Он надеялся, что «этот мираж <...> виден повсюду; виден и в Рабауле» (с. 78/89), — но нет, чудо с небесными светилами оказалось сугубо локальной иллюзией, как и само «появление пришельцев»; за пределами острова его никто не мог видеть, поэтому его невозможно объективно датировать.

Сбивчивому времени повествования противостоит в романе другое время, структура которого постепенно раскрывается рассказчику и читателям: это неделя, которую провели на острове изобретатель Морель и группа его друзей и в течение которой они были засняты чудесной аппаратурой и превращены в абсолютно точные голографические копии самих себя; с тех пор эти копии

¹³ Для сравнения можно взять следующий роман Адольфо Бьои Касареса «План бегства» (1945), имитирующий другую парадиегетическую форму — не дневника, а переписки. Его герой тоже ищет разгадки странных и фантастических событий, с которыми он сталкивается на острове (точнее, на небольшом архипелаге у побережья Французской Гвианы), и этой разгадкой тоже оказывается сложно организованная иллюзия, внушаемая людям; но, в отличие от дневника в «Изобретении Мореля», эта история размечена точными датировками писем, отсылающими к 1914 г.

¹⁴ Бессвязность времени не так резко переживается читателем романа, как зрителем кинофильма, поскольку длительность просмотра, в отличие от времени чтения, жестко запрограммирована. Возможно, именно этим объясняется соблазн как-то упорядочить, рационализировать время действия при переносе «Изобретения Мореля» в кино. Так, во французской экранизации (1967, режиссер Клод-Жан Боннардо) дневник главного героя, вопреки тексту романа, снабжен точными и более или менее правдоподобными датировками, относящимися к зиме 1935 г. (противоречащая им дата издания «книжки» Белидора — 1937 г. — в фильме не упомянута). Там же, кстати, «исправлена» и безымянность автора дневника: в своей последней, предсмертной записи он называет себя — «Меня зовут Луис...».

пробывают на острове, повторяя слова и жесты той недели. В отличие от времени повествования, которое с переменной скоростью движется то вперед, то назад, время голографической записи — это циклическое время «вечного возвращения» (с. 62/68), «коловращения вечности» (*eternidad rotativa*, с. 127 / пер. В. Симонова, с. 68). Структура читательского восприятия романа устроена так, что смутные биографические, географические и хронологические координаты повествования образуют перцептивную рамку, в которой постепенно, словно фигура на неясном фоне¹⁵, выступает структура *perpetuum mobile* — вновь и вновь развертывающейся во времени технической иллюзии, созданной гением Мореля.

Идея вечного возвращения наверняка принадлежала к числу тех «сюжетных деталей» романа, которые Бьой Касарес обсуждал с Борхесом. Она излагается в нескольких эссе самого Борхеса, вошедших в его сборник «История вечности» (1936): «Учение о циклах», «Циклическое время», — и на эту же идею Борхес обиняками, чтобы не давать заранее подсказку читателю, намекает в своем предисловии к «Изобретению Мореля»: «...Бьой дает новую, чисто литературную разработку понятия, которое опровергали Августин и Ориген, которое отстаивал Луи-Огюст Бланки и которое с незабываемой музыкальностью передал Данте Габриель Россетти...» [Борхес 2001: 351]¹⁶. Содержание этой идеи у Бьой Касареса иное, чем в философско-поэтической традиции, которую напоминает Борхес. Как в древней мифологии, так и в рационалистической мысли XIX в. вечное возвращение выводили из конечности числа элементов — мистических мировых сил или простейших химических тел, — из которых формируются реальные объекты; их комбинации должны рано или поздно исчерпаться, а потому неизбежно будут повторяться, воспроизводя одни и те же факты. Такую онтологическую репликацию, якобы заданную объективным устройством мира и развернутую на просторы Вселенной, Бьой Касарес в своей «новой, чисто литературной разработке» заменяет искусственно смоделированным «коловращением», которое происходит не в пространстве, а только во времени, на территории маленького удаленного острова. Населенный иллюзорными копиями людей, этот остров и сам превращается в настоящий образ — точнее, в серию идентичных, бесконечно повторяющихся подвижных картин.

¹⁵ Этот мотив — постепенное проступание фигуры на фоне при упорном всматривании — дважды упоминается в тексте: «...точно фигуры, которые, как подметил Леонардо, начинаешь видеть, глядя какое-то время на пятна сырости» (с. 39/37); «маленьким я рассматривал книги с картинками и играл в открытия: чем дольше смотришь на картинку, тем больше находишь в ней новых предметов...» (с. 71–72/81). Внутри фикционального романного мира рамками служат сам остров, изолированный от мира, и его внутренняя топография: низменная, бесформенная часть, природный хаос мокрой трясины, обрамляет культурно оформленную область «музея».

¹⁶ Вероятно, опять-таки во избежание «спойлеров» автор предисловия не упоминает в своем перечне самого знаменитого из мыслителей, писавших о вечном возвращении, — Фридриха Ницше.

Неприкосновенность образа

В таком циклическом, замкнутом на себя хронотопе обитают образы Мореля и его компании; может быть, никогда «образ героя», этот избитый термин литературно-художественной критики, не получал такого иронически буквального значения.

Слово *imágenes*, «образы», повторяется в тексте много раз, начиная уже с первой встречи рассказчика и «пришельцев»:

Их необъяснимое появление можно было бы отнести за счет этой душевной ночи, действовавшей на мой мозг; однако это не образы и не галлюцинации — это настоящие люди, по крайней мере такие же настоящие, как я (с. 20/11).

В этом первом, негативном упоминании («не образы и не галлюцинации...») речь идет о ментальных, психических «образах»-галлюцинациях; потом, поняв, кто такие эти «настоящие люди», рассказчик станет систематически именовать их тем же словом, но уже в смысле искусственных «образов» технической фантазмагии, и отсюда второй, параллельно применяемый к ним термин:

Какой невыносимый кошмар — жить на острове, населенном искусственно созданными призраками (*fantasmas*); влюбиться в один из этих образов (*imágenes*) — еще хуже, чем влюбиться в призрак (пожалуй, нам всем хочется, чтобы любимое существо отчасти было призраком) (с. 113/137).

Еще позднее, уже освоившись с «образами», он увидит в них защиту от своих потенциальных преследователей: «Жить среди этих образов — счастье» (с. 127/155). Словом «образы» постоянно пользуется в своей речи и их создатель Морель, например: «Разве вы не ощущаете параллели между судьбами людей и образов?» (с. 108/130). И, наконец, разобравшись в его «изобретении», рассказчик выводит философское обобщение, где все тем же словом обозначается реально сохраняющийся «где-нибудь» эквивалент умершего человека: «Где-нибудь, там или сям, непременно пребывает образ, прикосновение, голос тех, кто ушел из мира живых (“ничто не теряется...”))» (с. 117/64).

Цитата в скобках, в оригинале выделенная курсивом, — «*nada se pierde...*» — довольно загадочна. Можно принять ее за начало фразы, традиционно приписываемой Антуану Лавуазье и выражающей закон сохранения массы в химических процессах: «Ничто не пропадает, ничто не творится вновь, все трансформируется» (*Rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme*); впрочем, на самом деле в «Начальном учебнике химии» (1789) Лавуазье формулировал свою мысль другими словами. А главное, рассказчик «Изобретения Мореля» имеет в виду сохранение не массы или материи, а формы, о б р а з а; возможно, оттого он и обрывает цитату из Лавуазье, отбрасывая последние слова о «трансформации всего», — для него-то форма умерших пребывает вечно, никак не трансформируясь. Такая концепция ближе соответствует другому французскому тексту, который мог быть известен рассказчику, а тем бо-

лее автору «Изобретения Мореля»¹⁷; писатель, которому он принадлежит, был высоко ценим в среде испаноамериканских модернистов¹⁸. Речь идет о знаменитом фрагменте из фантастической новеллы Теофила Готье «Аррия Марцелла» (1852), где выражена отдаленно восходящая к античному атоизму вера в бесконечное сохранение форм:

В самом деле, ничто не умирает, все пребывает вечно; никакой силе не уничтожить то, что некогда существовало. Всякий поступок, всякое слово, всякая мысль, упав во всеобъемлющий океан сущего, вызывает круги, которые расходятся, все расширяясь, до последних пределов вечности. Материальная форма исчезает лишь в глазах обывателей, в то время как призраки, отделяющиеся от нее, заселяют бесконечность. <...> Иным могучим, страстным умам удалось приблизить к себе безвозвратно минувшие, казалось бы, века и оживить людей, мертвых в глазах всех других. Любовницей Фауста была дочь Тиндара, и он перенес ее из таинственных бездн Гадеса в свой готический замок (пер. Е. Гунста [Готье 1972: 341])¹⁹.

Нельзя утверждать, что в романе Бьой Касареса непосредственно цитируется этот пассаж из Готье; однако именно на его мотивах основаны и рассуждения рассказчика, и проект Мореля. Изобретатель-демиург, заменяя мистику техникой, создает искусственные «образы» людей и заселяет ими если не бесконечное мироздание, то необитаемый остров; а герой-рассказчик завязывает любовные отношения с одним из этих «образов» — точь-в-точь как упомянутый у Готье гётевский Фауст, сочетавшийся браком с тенью Елены Прекрасной, или как герой фантастического рассказа самого Готье, явившийся на любовное свидание с жительницей древних Помпей, от которой сохранилась только копия — природная, а не искусственная, отпечаток тела в вулканической лаве.

Итак, у слова *imágen* в романе переменное, плавающее значение: сначала оно значит призрачную галлюцинацию (синоним — *fantasma*), затем техническое подобие (синоним, встречающийся в речи Мореля, — *simulacro*, с. 106/128) и, наконец, полноценный образ-форму, онтологически мало чем уступающий платоновскому эйдосу. Интересно, однако, что это ценностное

¹⁷ В романе вообще много отсылок к Франции: некоторые персонажи носят французские имена, они разговаривают на французском языке, декламируют французские стихи и т. д.

¹⁸ Его почитателем был, в частности, лидер этого литературного направления, никарагуанский поэт и прозаик Рубен Дарио, связанный с упомянутым у Бьой Касареса журналом «Кохо иллюстрадо» и написавший новеллу «Странная смерть брата Педро» (1893/1913), на романтический сюжет об отношениях человека с визуальным изображением. Пользуюсь случаем поблагодарить М. Ф. Надъярных за ценные сведения о латиноамериканском контексте «Изобретения Мореля», которыми я лишь в малой мере смог воспользоваться.

¹⁹ Изобретение Мореля, позволяющее, по его замыслу, переселять души живых людей в иные, иллюзорные тела, уже сопоставляли с сюжетом другого произведения Готье — повести «Аватар» (1856) (см.: [Rosa 2002: 48]). Фантастический сюжет об отчуждении и заточении живых душ вновь использован в позднейшей новелле Бьой Касареса «Дело жизни» (*Los afanes*, 1967) — на сей раз в бытовых декорациях современного города, без создания изолированного мира-острова.

возвышение «образа» не приводит к его сакрализации. На словах придавая все более серьезную значимость морелевским созданиям, рассказчик ведет себя с ними все более непринужденно. Как уже сказано, для их обозначения он использует еще и слово *fantasma*, «призрак», и один-два раза — *aparición*, «(при)видение» (совсем отсутствует еще один синоним — *espectro*). В своем взвинченном, полубезумном состоянии он еще до появления «пришельцев» готов столкнуться с какими-то мистическими существами, способными преследовать человека, — но тут же ставит их в один ряд с преследователями посторонними: «Я боялся нашествия призраков — или полицейских, что было менее вероятно» (с. 30–31/26). Слово *fantasma* мелькает и в обрывочном разговоре самих «пришельцев»: «Сейчас не время для историй о привидениях» (с. 59/65). Как бы там ни было, в этих «пришельцах», при всей странности их появления на безлюдном острове, рассказчик с самого начала видит реальных людей: «это не образы и не галлюцинации — это настоящие люди» (с. 20/11). И относится он к ним именно как к обычным людям: испытывает симпатию к одним, неприязнь к другим, любит, ревнует; самое большее — подозревает, что это переодетые полицейские агенты, приехавшие его арестовать: идея безумная, но не предполагающая никакой сакрализации. Обнаружив, что «пришельцы» не замечают его, он готов объяснить это мистически — тем, что он сам сделался невидимым из-за губительного климата или даже что он и «пришельцы» — мертвецы, пребывающие в разных, параллельных мирах; но, развивая такую «потустороннюю» гипотезу, он тут же доводит ее до юмористического абсурда:

...пришельцы — компания умерших друзей; я — странник на манер Данте или Сведенборга, а может, тоже мертвец, только иной касты, в иной миг своей метаморфозы; этот остров — чистилище или небо для тех мертвецов (значит, должны быть и другие небеса — если бы существовало одно на всех и нас снова ждали бы там прелестная супруга и ее литературные среды, многие давно бы перестали умирать) (с. 81/93–94).

Его отношения с «образами» вообще напоминают комедию. Он опасливо подсматривает за ними, боясь быть замеченным и принимая их за преследователей, потом начинает ухаживать за одной из женщин по имени Фаустина²⁰. Поначалу она кажется ему антипатичной, подобной ранее виденным визуальным образам — «похожей на какую-нибудь цыганку или испанку с самых безвкусных картин» (с. 32/28). Скоро, однако, он начинает чувствовать к ней влечение, увидев ее в компании «теннисиста с бородкой» (с. 33/30) — т. е. изобретателя Мореля, к которому он далее будет ее ревновать, поначалу отказываясь в этом признаться; его любовь возникла по жираровской схеме миметического желания, после того как он увидел, что Фаустину желает кто-то другой (см.: [Mac Adam 2002: 120]). Его ухаживания неуклюжи: то он объясняется ей в любви, удивляясь, что она не обращает на него ни малейшего внимания,

²⁰ Ее имя, по позднейшему объяснению Бьой Касареса, отсылает не к легенде о Фаусте, а к лирике французского поэта рубежа XIX–XX вв. Поль-Жана Туле, некоторые стихи которого обращены к Фаустине (Фостин) (см.: [Ulla 1990: 76]).

то оскорбляет перед нею соперника-«теннисиста» — по-французски, на языке «пришельцев» — и тут же сам признается себе в нелепости своей выходки: «Неудачная шутка...» (с. 64/71).

Профанным, лишенным какого-либо демонического величия кажется и сам этот «теннисист», творец иллюзорного мира Морель. В описании его облика подчеркиваются вульгарные черты ряженого:

Одет в теннисный пиджак гранатового цвета — слишком для него широкий, белые брюки и белые с желтым туфли огромного размера. Борода кажется приклеенной. Кожа женская, желтоватая, мраморная на висках. Глаза темные, зубы — отвратительные (с. 55/59).

Рассказчик видит в нем соперника в любви, и, как положено по теории Рене Жирара, они кое в чем схожи между собой: например, оба мечтают насильственно обладать равнодушной к ним женщиной²¹. За этой стереотипной историей любви и ревности ступешивается, отступает на второй план другая функция Мореля — бога-творца, создавшего иллюзорный мирок «образов»²². В частности, рассказчик, даже узнав историю морелевского изобретения, мало задумывается о мотивах дальнейших действий изобретателя. Соответственно в романе эти действия так и остаются мало объясненными. Если Морель, как он намекает в своей речи перед друзьями, сам безуспешно ухаживал за Фаустиной («надежды внушить ей любовь остались далеко позади» — с. 101/121) и, отвергнутый ею, решил «навечно воплотить в жизнь свою сентиментальную мечту» (с. 101/121), то для этого достаточно было бы изготовить свой собственный портрет — пусть и приукрашенный, например изображающий героя в объятиях любимой. Вместо этого Морель затевает жестокий эксперимент с убийственным превращением в «образы» целой группы живых «оригиналов» — себя самого, возлюбленной дамы, а заодно и других членов своей компании, которые неведомо для себя играют роль рабов и лошадей, умерщвлявшихся при погребении древнего вождя, дабы служить ему в загробном царстве.

Сакрализации не получается и здесь. Жертвенные ассоциации, которые могут возникать при критическом исследовании романного текста, остаются вне непосредственного читательского восприятия: слишком малозначительными и даже комичными выглядят персонажи-«образы» по ходу сюжета. Их 12–15 человек, они слабо индивидуализированы (обычно обозначаются какой-нибудь одной физической приметой — «бородач», «толстяк», «большоголовая женщина») и происходят неизвестно откуда: говорят на международном

²¹ Морель: «Поначалу я думал или убедить ее приехать сюда вдвоем (...), или попытаться похитить ее (тогда мы ссорились бы вечно)» (с. 102/121). Рассказчик: «Порой я думаю, что крайне вредные условия южной части острова, где я живу, сделали меня невидимым. Это было бы совсем неплохо: я мог бы похитить ее, ничем не рискуя...» (с. 58/54).

²² Напротив, этот аспект усилен в итальянской экранизации романа (1974, режиссер Эмилио Греко), где главный герой время от времени делает попытки богоборческого восстания. В одной из сцен он вызывающе встает лицом к лицу с «образом» Мореля, который его, разумеется, не видит, а в самом конце, уже умирая от губительных последствий «съемки», разбивает подземные машины, обеспечивающие существование морелевского псевдомира, — т. е. стремится уничтожить изобретателя вместе с его изобретением.

французском языке (по уточнению рассказчика, «на хорошем французском, даже слишком правильно, почти как южноамериканцы» — с. 60/66), носят космополитические имена Алек, Дора, Ирен и даже откровенно условное «Джейн Грей», как английская королева XVI в. В большинстве эпизодов они хаотично мелькают небольшими группами, не совершают никаких значимых поступков, не разыгрывают никакой вразумительной «истории», а просто выставляют себя напоказ: любопытная пародия *avant la lettre* на так называемое «бездельное» или «праздное сообщество», проблемой которого озаботились философы конца XX в., начиная с Жан-Люка Нанси. Их разговоры всякий раз обрываются, ничем не завершившись, — либо из-за естественной удаленности рассказчика, мешающей следить за беседой, либо из-за его скрытности, заставляющей прятаться, не дослушав очередного диалога, либо из-за того, что развитие сцены прерывается само собой, как в центральном эпизоде «заявления» Мореля, когда тот пытается собрать в одном зале всех своих спутников (безуспешно, явились не все) и объяснить им суть своего эксперимента (безуспешно, его не дослушали). Отдельные образы-персонажи плохо складываются в интегральный образ-картину, а их отрывочные и по большей части банальные речи не образуют единого осмысленного текста. В них скорее угадываются цитаты — случайные, разрозненные кадры из какого-то кинофильма о жизни богачей, развлекающихся в загородном доме на лоне природы; возможно, такой фильм действительно существовал и был одним из источников романного сюжета, не случайно эти сцены так легко переводятся обратно на язык кино в экранизациях «Изобретения Мореля»²³.

«Образы» Мореля и его гостей аффективно тусклы, и этого не меняет даже любовная страсть рассказчика к одной из дам. Все они — продукты «технического воспроизведения», которое, по Вальтеру Беньямину, лишает даже художественное изображение сакральной ауры. Однажды зафиксированные сверхсовершенной аппаратурой, они обречены, словно персонажи сегодняшних электронных «гифок» или художественных видеоинсталляций, без конца повторять одни и те же жесты и слова («сцены проигрываются снова и снова, как в театре» — с. 62/69), никогда не сгущаясь в сознании читателя/зрителя до реальной или же мистической полноты.

Отчетливее всего это проявляется в их чувственной неполноценности, неприкосновенности. Создавшая их аппаратура, по утверждению изобретателя, в принципе способна улавливать и воспроизводить все чувственные характеристики объекта (вещи, животного, человека), создавая его интегральную перцептивную копию: «Ты видишь Мадлен, слышишь ее, можешь ощутить вкус ее кожи, ее запах, коснуться ее рукой — значит, перед нами сама Мадлен» (с. 107/129). В действительности, однако, рассказчик воспринимает

²³ Роман Бьой Касареса изначально погружен в кинематографический контекст. Кроме уже упомянутых выше фильмов, откуда заимствованы два его музыкальных лейтмотива, еще одним источником — на сей раз собственно визуальным, а не аудиальным — были киноленты с Луизой Брукс, по признанию самого писателя навевшей ему фигуру Фаустины (см.: [Rodríguez Barranco 2005: 221]). По замечанию одного из комментаторов, кинематограф 1920-х годов вообще изобилует метакинематографическими мотивами двойников, копий, репродукций живых людей, сближающимися с центральным мотивом «Изобретения Мореля» (см.: [Höfner 2002: 102–104]).

морелевские «образы» только двумя чувствами — зрением и слухом. Он не может их обонять или пробовать на вкус и никогда не прикасается к ним, все время избегает контакта:

Бородач продолжал идти к Фаустине и не столкнулся со мной лишь потому, что я резко отступил в сторону (с. 64/71).

Я остановился, потом, напрягшись, проскользнул между ними, чуть их не задев... (с. 77/88).

Такие жесты как будто можно было бы объяснить просто пугливостью героя, воспринимающего «образы» как опасных «призраков». Можно объяснить их и сюжетной условностью: поскольку иллюзорные «образы» не наделены собственным восприятием, они не только не видят рассказчика, но и не могут тактильно ощущать его; при физическом соприкосновении они останутся к нему совершенно бесчувственны, как если бы он коснулся трупа, и автор избавляет его — или он сам уклоняется — от такого травматичного опыта²⁴. Однако подобные объяснения неудовлетворительны, так как герою романа не дано прикоснуться не только к людям-образам, но даже и к искусственному образу неживых предметов, от которых не приходилось бы ждать ответной реакции. Живя впроголодь в необитаемой части острова, он надеется добыть себе пищу в «музее». Поначалу, еще до появления «пришельцев», ему удается найти там какие-то старые съестные припасы (видимо, оставшиеся еще с 1924 г.), но в дальнейшем все его попытки похитить что-либо из кушаний, приготовляемых на кухне призрачными «образами» поваров²⁵, остаются неосуществленными. В том же «музее» он видит «призрак трактата Белидора — книги, которую унес с собой две недели назад», — и может коснуться реальной книги, лежащей у него в кармане, но не ее подобия: «Я ощупал карман, вытащил книгу, сравнил <...>. Я не мог даже дотронуться до книги, лежавшей на столе...» (с. 94/111). Все, что рассказчику удалось взять и унести из мира морелевских иллюзий, — это несколько «листочков тонкой желтой бумаги с текстом, напечатанным на машинке» (с. 97/116): «заявление» изобретателя,

²⁴ Намеком на подобный опыт вроде бы является эпизод (мы к нему еще вернемся), где «образ» Мореля растаптывает, не замечая ее, цветочную клумбу, разбитую влюбленным рассказчиком для Фаустины: как будто мир «образов» может физически воздействовать на мир рассказчика, но не наоборот. Однако как раз такого в тексте прямо и не сказано — говорится лишь, что «на пути туда и обратно он прошел по моей бедной клумбе» (с. 57/62), мы не знаем, пострадали ли от этого цветы. Экранизация К.-Ж. Боннардо в очередной раз «выпрямляет» слишком неопределенное романное повествование средствами кино, недвусмысленно резко показывая столкновение «образов» с реальным миром: один из призрачных приятелей Мореля случайным прикосновением сбивает с ног живого человека-рассказчика, т. е. его иллюзорная «плоть» тяжела и массивна, словно металл или камень. После этого случая рассказчик, «снимая» самого себя в компании Мореля и его друзей, тщательно избегает дотрагиваться до кого-либо из них, особенно до Фаустины, и лишь визуально имитирует близость с нею, держа руки на минимальном расстоянии от ее тела (в танце, в символических ласках).

²⁵ «В моем воображении, мучительно дразня, возникли пышные булочки и другая еда <...> наверняка в буфетной ее предостаточно» (с. 76/87), «стяну что-нибудь из съестного» (с. 94/111).

которое тот начал было читать и не дочитал перед своими друзьями. В дальнейшем этот текст частично включается в повествование рассказчика, сокращается неведомым «издателем», т. е. полноценно функционирует в реальном мире: но именно как текст, а не как материальный предмет, который можно было бы пощупать. В этом отношении «листы желтой бумаги» столь же бесплотны, как и устная речь Мореля, произнесенная при их чтении.

Осязательный опыт особенно трудно дается рассказчику в отношениях с возлюбленной. Вначале, еще не поняв толком, что за «образ» перед ним, он страшится при мысли дотронуться до нее:

...Потом двинулась ко мне. Я мог бы коснуться ее рукой. Эта мысль привела меня в ужас (словно я опасался коснуться призрака). Было что-то жуткое в том, насколько ей безразлично мое присутствие (с. 45/45–46).

Здесь «образ» Фаустины (собственно, еще безымянной) еще представлен как сакрально опасный, запретный: он сравнивается с «призраком» (*fantasma*), мысль о прикосновении к нему «приводит в ужас» (*horrificca*), его безразличие «жутко» (*espantoso*). В дальнейшем, однако, рассказчик перестает бояться Фаустины, но по-прежнему избегает до нее дотрагиваться. Он проникает в ее комнату, спит рядом с нею, но даже не думает ее коснуться:

...Ночи я провожу возле кровати Фаустины, на полу, на циновке, и умиляюсь, глядя на нее, такую спокойную, — она не подозревает, что мы спим вместе, а это становится привычкой (с. 120/147)²⁶.

Чуть выше он признается, что «привык смотреть на Фаустину без эмоций, как на простой предмет» (с. 119/145). Так же он относится и ко всем остальным «образам», но и они остаются недоступными для осязания: «соприкосновение» с ними узнавшего правду рассказчика следует понимать не как телесное касание, а в расширительном смысле «общения», которым может обладать испанское слово *gose*:

Я преодолел отвращение, которое чувствовал к образам. Теперь они меня не беспокоят. <...> Правда, при соприкосновении с ними (*el gose de las imágenes*) мне делается слегка не по себе (особенно если я отвлекся)... (с. 119/145)²⁷.

²⁶ «...Этот бедный “технологический аскет” <...> находится рядом с любимым человеком и не может, когда хочет, прикоснуться к нему» [López Parada 1991: 132]. В данном пункте допустил ошибку Морис Бланшо, излагая отношения рассказчика с Фаустиной: «Он приближается к ней, заговаривает с нею, дотрагивается до нее (разрядка моя. — С. З.), обращается к ней с просьбами — все напрасно» [Blanchot 1959: 127].

²⁷ Оба русских переводчика романа предпочли толковать это «соприкосновение» буквально-физически: «когда призраки меня касаются» (В. Спасская, с. 145), «если мне случается в рассеянности случайно задеть кого-либо из них» (В. Симонов, с. 64). Но мы только что видели, что рассказчик не дотрагивается даже до своей любимой; стало быть, и его общение с другими «образами» должно оставаться лишь визуальным, хоть и сохраняющим слабую окраску священной жути («слегка не по себе»).

Итак, морелевские «образы» страдают перцептивной неполнотой, образуют сугубо дистантную, зрительно-слуховую иллюзию, исключая более близкие контактные ощущения и взаимодействия с реальным миром. Отстраненность от них рассказчика можно до какой-то степени уподобить феноменологической редукции, при которой мыслящий субъект избегает судить о реальности явленных ему феноменов (к такому суждению могло бы принудить силовое телесное соприкосновение с ними) и одновременно абстрагируется от реальности собственного тела (что предвещает последующую «виртуализацию» рассказчика, его собственное превращение в образ среди других образов). В литературе классическим образцом бесплотной иллюзии был эпизод из «Энеиды» Вергилия (VI, 700–703), где Эней в царстве мертвых тщетно хочет обнять тень своего отца, которая всякий раз ускользает из его рук. Рассказчик Бьей Касареса, словно наученный опытом древнего героя, даже не пытается обнимать свою Фаустину, и она, хоть и представляет собой изображение умершего человека, может быть названа «призраком» лишь в профанном смысле «ложного видения».

Идея «образа» как ограниченной аудиовизуальной синестезии, вероятно, была подсказана Бьей Касаресу звуковым кинематографом, распространившимся в 1930-е годы²⁸. В сущности, фантастическое изобретение Мореля есть не что иное, как усовершенствованное панорамическое кино, которое не только создает объемное изображение, но и демонстрируется подвижному зрителю — тот может смотреть его с любой точки, перемещаясь в одном пространстве с персонажами²⁹. В этом странном кинотеатре, занимающем целый остров, без конца, раз за разом при каждом высоком приливе, на протяжении нескольких дней прокручивается один и тот же любительский фильм из дачной жизни дружеской компании.

Изнанка образа

У морелевских «образов» есть не только перцептивные, но и онтологические изъяны. Вольфрам Нитч насчитывает таких три: «образы» лишены прошлого («заснять можно только настоящее, но не прошлое»), не обладают глубиной (представляют собой лишь «поверхностную репродукцию» человеческих личностей) и не имеют энергетической автономии (зависят «от аппаратуры, работающей на приливной энергии») [Nitsch 2004: 110]. В сюжете романа особенно важную роль играет последнее, третье обстоятельство.

Человеческие подобию, созданные Морелем, — это именно подобию, симулякры, а не монстры или мутанты, обладающие искаженным человеческим обликом (как, например, насильственно, хирургически «очеловеченные» животные в романе Уэллса «Остров доктора Моро»). Они и не автоматы, не робо-

²⁸ Сравнениями с кинематографом, фотографией, телевидением постоянно пользуется сам Морель, объясняя свой замысел, например: «Я был уверен: созданные мною подобию людей (*simulacros de personas*) не будут осознавать себя (как, скажем, персонажи кинофильма)» (с. 106/128).

²⁹ Анн-Сесиль Гильбар, рассуждая по другому поводу и используя термины Раймона Беллура, предлагает называть такого подвижного, нефиксированного наблюдателя в искусстве не «зрителем» (*spectateur*), а «смотрящим» (*regardeur*) [Гильбар 2018].

ты, не искусственные существа, функционально заменяющие человека в тех или иных операциях (популярный мотив научной фантастики, известный по крайней мере с пьесы Карела Чапека «R.U.R.» 1920 г. и, возможно, восходящий к поверьям о Големе). Подобно своим исходным прототипам — праздным гостям Мореля, — они ничего, собственно, не делают; в романе лишь однажды мельком появляется прислуживающая им, т. е. занятая хоть каким-то делом домашняя челядь, сами же они играют, танцуют, читают, ходят на рыбалку — их функция не действовать и даже не быть, а лишь казаться. В отличие от природных объектов, людей или машин, эти чувственные иллюзии пусты, лишены не только прошлого и глубины, но и внутреннего механизма, и потому их существование, т. е. их зримость и слышимость, всецело зависят от внешней энергетической подпитки; в ее отсутствие они тут же бесследно пропадают. Иначе обстоит дело с машиной: она тоже зависит от внешнего питания, но, лишившись его, не исчезает, а лишь останавливается. Так и происходит в романе с настоящими машинами — генераторами, которые обеспечивают съемку, хранение и воспроизведение морелевских «образов» и питаются энергией морского прилива: в периоды, когда прилив ослабевает, они перестают работать, и тогда поддерживаемый ими иллюзорный мирок перестает существовать, т. е. быть воспринимаемым³⁰. Именно они, а не эфемерно возникающие и исчезающие «образы», обладают настоящим бессмертием; сделанные из наипрочнейших материалов, они незыблемы и практически вечны, они содержат в своей машинной памяти прообраз «образов» Мореля, их неизменный эталон; по словам самого изобретателя, они «более долговечны, чем Метр, который находится в Париже (el Metro, que está en Paris)» (с. 114/140)³¹.

Эти машины, установленные в замаскированном, труднодоступном подземном зале, окружены, словно рамкой, внешне-наземным миром «образов» (который и сам, как мы видели, помещен в динамическую рамку); на инициатическом пути, чтобы проникнуть в этот зал истины, нужно пройти через мир иллюзий, и ни один из прозрачных обитателей промежуточного мира не появляется в этом заповедном зале. Машинный зал — это и з н а н к а о б р а з о в, необходимое материальное условие их существования, которое находится вне образа как такового и которого в принципе нельзя увидеть внутри образа. Для плоскостных визуальных образов, например рисунков или живописных кар-

³⁰ Эти «холостые машины» (термин Марселя Дюшана для обозначения всевозможных фантастических устройств, «преобразующих любовь в механику смерти») могут рассматриваться как аллегория капиталистического отчуждения человека, а отношения рассказчика с их продуктами-«образами» в романе Бьой Касареса — как «истерическая поза рабочего, прикованного к машине; в рамках такого диспозитива Фаустина, по сути, выражает собой анонимную проституцию капитала, этакое особенное, всякий раз откладываемое наслаждение, предлагаемое капиталом лишь в форме вечного *coitus reservatus*» [Clair 1975: 183]. Цитированное выше в скобках определение также взято из сборника «Холостые машины» (выпущенного к одноименной выставке), из статьи Мишеля Карружа «Инструкция к применению» [Carrouges 1975: 21].

³¹ Забавно, что оба русских переводчика романа ошиблись в понимании этого сравнения: обманувшись, по-видимому, подземным расположением морелевских машин, они спутали метр-эталон, хранящийся в парижском пригороде Севр, в Международном бюро мер и весов, с омонимичным ему «парижским метром» (В. Спасская, с. 140; В. Сионов, с. 63).

тин, изнанкой является оборотная сторона бумаги или холста, для киноизображения — съемочная камера или проекционная будка, где прокручивается фильм, а для совершенных трехмерных подобию, изготовленных Морелем, изнанкой становится это готическое «инопространство», машинное подполье³², насыщенное сакральной энергией. Сакральное вообще иногда определяют как энергетическое, а не пассивно-вещественное состояние: его мир «отличается от мира профанного как мир энергий от мира субстанций. С одной стороны — силы, с другой стороны — вещи» [Кайуа 2003: 164].

Как и обычно в романе Бьой Касареса, это можно объяснить не только мистически, но и «научно-фантастически», в терминах философии техники. Жильбер Симондон отмечал, что технический объект не может существовать без «ассоциированной среды», которая служит для него «фоном», словно перцептивный фон для восприятия фигуры. Такая среда представляет собой не формы и не субстанции, а энергетические процессы — например, для разнообразных гидравлических машин такой средой является вода, но не как неподвижная жидкость, а как движение, течение (см.: [Simondon 1958: 58–59]). Стоячая вода неоднократно фигурирует в романе — ею заполнен плавательный бассейн рядом с «музеем», а в самом «музее» под полом одного из залов помещен огромный аквариум. Оба «водохранилища» вызывают отвращение; оставшись от давних посетителей острова, они теперь полны всякой дряни: аквариум —дохлых рыб, бассейн — грязи, лягушек и змей. Они преобразуются лишь при появлении «образов», иллюзорно обретая вновь первоизданную чистоту. Напротив того, текучая вода не зависит от зрительно-слуховых иллюзий — они сами зависят от нее. Это опасная, амбивалентная стихия морского прилива, которая в природном состоянии грозит утопить скрывающегося в низине рассказчика, а обузданная техникой, служит энергетической поддержкой для морелевских «образов».

Герой юмористической песенки Бориса Виана «Я сноб» смотрел телевизор, развернув его задом наперед: «С обратной стороны это так интересно!» Сходный опыт вполне серьезно переживает герой Бьой Касареса, и, заставляя его вступить в изнаночное пространство, писатель делает шаг вперед в осмыслении технического образа. Рассказы о любви живого человека к механической кукле сочинялись еще в XIX в. («Песочник» Гофмана, «Грядущая Ева» Вилье де Лиль-Адана и т. д.), но обычно они уделяли мало внимания тому, какой энергией питается эта кукла; например, у Гофмана лишь вскользь дано понять, что это завод механической пружины³³. Напротив того, в «Изо-

³² Мотивы таинственной крипты, скрытой в глубине необитаемого острова, нередки в романах на робинзоновский сюжет, оттеняя по контрасту профанно-практическую деятельность их героев: Робинзон Крузо в романе Дефо на охоте забредает в некий грот с сияющими стенами, в «Таинственном острове» Жюль Верна (1875) научно-хозяйственное освоение острова героями-«колонистами» сопровождается загадочными деяниями капитана Немо, который со своей подводной лодкой скрывается в недоступной подземной гавани. Зачарованная пещера-«склеп» расположена также в центре острова, где происходит действие романа Мишеля Турнье «Пятница, или Тихоокеанский лимб» (1967).

³³ Интересную и исторически неслучайную параллель образует фильм Фрица Ланга «Метрополис» (1927), где в дистопическом городе будущего работает мощная электростанция и ее энергия используется, помимо прочего, для «оживления» и «очеловечения» механического андроида, принимающего облик обольстительной женщины. Этот композитный персонаж-ки-

бретении Мореля» сцена в машинном зале занимает одно из главных мест; здесь герою-рассказчику удастся добраться до энергетической основы образов, овладеть питающими их подземными генераторами, и это решающий шаг в его собственной трансформации.

Как и положено готическому инопространству, машинный зал труднодоступен и тщательно замаскирован. Он находится в потайном подвальном помещении «музея», которое наглухо замуровано и отделено от всех остальных. Пробив отверстие в стене и впервые пробравшись внутрь, рассказчик ощущает «долгий, восхищенный покой: стены, потолок, пол — все было облицовано голубым фарфором, и даже сам воздух <...> пропитывала насыщенная голубизна, как пену иных водопадов» (с. 29/23–24). «То же удивление и то же счастье, что в первый раз» (с. 130/160) он переживает и много позднее, вновь зайдя в машинный зал уже после раскрытия морелевского изобретения: «Мне показалось, будто я окунулся в неподвижную голубую реку» (с. 130/160). Если природа острова и общество иллюзорно живых «образов» чаще всего вызывают у него отвращение или тревогу, то сияющий голубой подземный зал, уподобленный энергетической водной стихии (реке, водопаду), переживается им эйфорически; это какое-то незапамятно-родственное место, сравнимое с материнской утробой — или с нутром образа³⁴. Однако, как и всякое готическое пространство, оно обладает сакральной амбивалентностью: выбраться из него трудно, словно из могилы или из затонувшей подводной лодки, с командиром которой сравнивает себя рассказчик (опять водная метафора, на сей раз дисфорическая).

Было так страшно убедиться, что я в заколдованном месте, понять, что волшебство совершается на глазах такого человека, как я, — не верящего, смертного, отрезанного от всех, — словно затем, чтобы отомстить за себя. <...> «Мне не выйти отсюда. Это место зачаровано», — явственно подумал я или сказал вслух (с. 133–134/164).

Впервые рассказчик посетил зал в период отлива, когда машины «спали», второй же визит совпал с приливом на море и с возобновлением работы машин, которые создали вдоль реальных стен зала пространственно совпадающие с ними стены-симулякры. Эти симулякры, хоть и произведены той же съемочно-проекционной аппаратурой, резко отличаются от человекоподобных «образов», и к голубым стенам ни разу не применяется слово *imágenes*, но

борг соединяет в себе робота и образ: в начале сцены «оживления» показан его механический костяк, а затем он облекается извне призрачной (электрической?) человеческой плотью.

³⁴ Более сложную психоаналитическую интерпретацию предложил Дидье Анзье: двойные стены машинного зала подобны «двойной стенке» (*double paroi*), в качестве которой человек переживает свою кожу: «Придуманный Морелем подземный зал являет собой ложную двойную стенку: реальная стена, соответствующая хрупкой, повреждаемой, распадающейся, разрывающейся коже, дублируется красивой, гладкой, совершенной, “нетронутой”, “сплошной”, “небесной” стенкой, которая является чисто идеальной (в обоих смыслах слова) и возникает в результате проекции» [Anzieu 1978: 164]. С этой интерпретацией согласуются в романе мотивы больной, разрушающейся кожи людей (вследствие лучевого поражения при «съемке» морелевской аппаратурой), но она не объясняет драматических переживаний героя, чуть не задохнувшегося в «утробе» машинного зала, а затем чудесно вышедшего оттуда.

лишь проyecciones, «проекции» (с. 134/165). Если люди-симулякры в романе лишены всякой плотности «на ощупь» (по крайней мере у рассказчика ни разу нет случая ее испытать), то их подземная изнанка оказывается массивно-плотной и абсолютно нерушимой, в отличие от реальной стены ее нельзя пробить никакими инструментами. Здесь, в «заколдованном месте», отсутствуют «образы» морелевских приятелей, зато находится источник, средоточие их бытия. Здесь же и происходит решающая метаморфоза рассказчика.

Чтобы выбраться из наглухо закрытого святилища³⁵, ему нужно остановить таинственные машины, он долго и тщетно пытается разгадать их устройство, а потом приходит некое озарение, и загадка мгновенно разрешается сама собой: «Descconnecté, salí», «Отключил, вышел» (с. 138/ср. с. 169) — эта лапидарная фраза, словно лагинское *veni, vidi, vici*, самым своим построением имитирует быстроту и легкость обозначаемого ею магического жеста, как будто герой вдруг нащупал и нажал какую-то потайную кнопку, разом снимающую заклятье (что он и делает в одной из экранизаций романа). Сам же он описывает случившееся еще более любопытной метафорой:

...я словно заглянул в увеличительное стекло (fué como si me hubiera asercado por vidrios de aumento); моторы перестали быть случайной глыбой металла, обрели формы и смысл, позволили понять их назначение (с. 137–138/169).

Магические свойства увеличительных стекол — старинный романтический мотив (например, в уже упомянутом «Песочнике» Гофмана), в нем научная фантастика смыкается с колдовством. У Бьой Касареса увеличительное стекло — точнее, «стекла», во множественном числе, словно какой-то сложный оптический прибор с «окуляром» и «объективом», вписанный в водную прозрачность, — не просто позволяет разглядеть и разгадать огромные моторы, стоящие в подземном зале. Оно действует и в обратную сторону — раскрывая герою тайну машин, оно превращает его самого в существо соприродное иллюзорному миру, создаваемому этими машинами. Для завершения такой сакральной метаморфозы ему остается лишь профанно-техническая процедура: в течение недели сыграть комедию общения с другими людьми-симулякрами, заснять и записать ее на диск и заменить ею старую версию морелевского «фильма». Эта работа во-ображения, превращения в образ, к которой рассказчик немедленно приступил, выйдя из машинного зала, лишь оформляет на внешне-материальном уровне его уже свершившееся внутреннее пре-ображение.

Мир, архив и текст

Смысл этого преобразования можно объяснить, проследив, как функционирует в романе зеркало — простейший, общеизвестный генератор зрительных образов.

³⁵ Мотив смертельного заточения в подземном святилище, восходящий к традициям готического романа, распространен в массовой беллетристике и кино, начиная по крайней мере с романа Г. Р. Хаггарда «Копи царя Соломона» (1885).

В одном из интервью Адольфо Бьой Касарес вспоминал, что замысел «Изобретения Мореля» и вообще идея фантастического литературного вымысла были связаны у него с созерцанием зеркала. Еще в детстве он видел у своей матери зеркальное трюмо

в венецианском стиле, с деревянными розочками по краям; трюмо раскрывалось, и я видел, как вся комната отражается в нем десять тысяч раз. Это зеркало всегда было стимулом для моего воображения. Как добиться такого же очарования, когда пишешь? Как могло быть, что видимое мне в нем «не существует»? Существовали или нет те десять тысяч комнат, которые я в нем видел? То был один из первых предметов, пробудивших во мне желание думать о вещах сверхъестественных, потому что меня не было там, внутри, я не мог вступить в те десять тысяч комнат, что были видны моему взору. Кроме того, на зеркале моей матери помещались фотографии людей, которых она любила и которые уже умерли. С таким представлением о бессмертии, загробной жизни каким-то образом могла связываться идея неба [Ulla 1990: 76].

Зеркало «в венецианском стиле», с фигурной рамой, а нередко еще и с мелко гранеными краями, создававшими призрачное сияние — динамическую визуальную рамку — вокруг основного образа, часто фигурировало в литературе XIX в. (у Готье, Малларме и других авторов) как чарующий провал в бесконечность. Юный Бьой Касарес видит в нем еще и другой эффект: взаимоотражения нескольких составленных рядом зеркал создают бесконечный ряд пустых «комнат», идентичных реальной комнате с зеркалами, но недоступных для зрителя; это потустороннее пространство образов ассоциируется с мотивами «неба», смерти и «загробной жизни». Столь же драматичную роль играют зеркала и в его позднейшем романе. Как выясняется из речи Мореля перед своими друзьями, тот стремился «удерживать образы, получаемые в зеркалах», «образы, извлеченные из зеркал» (с. 105/126), т. е. зеркало выполняло какую-то функцию в его технологии. Соответственно и «зеркальная ширма», установленная в одном из залов «музея», служила ему «для экспериментов (оптических и акустических)» (с. 148/182). У рассказчика та же ширма вызывает иные, фантазматические ассоциации: когда-то в старину «зеркальные комнаты были адом, где совершались чудовищные пытки» (с. 96/114). Вплоть до последних страниц романа ни разу не упомянуто о том, чтобы он смотрелся в зеркало. Когда же наконец он в него заглядывает, перед ним зрелище близкой смерти, телесного распада: «Стоя у зеркальной ширмы, вижу, что я лыс, безбород, без ногтей, розоватого цвета...» (с. 152/188). Образ, даже самый простой, отражение в зеркале, чреват гибелью.

К концу своей истории, побывав во второй раз в подземном машинном зале, рассказчик понимает, что «съемка», которой подверглись Морель и его друзья, была для них смертельной, что никого из них уже нет в живых и что для него самого эта процедура закончится так же³⁶. Снимая сам себя морелев-

³⁶ В «научно-фантастическом» регистре это можно объяснить как результат лучевой болезни, о которой в 1930-е годы знали еще немного, но которую отчасти напоминает «чума», поражающая людей на острове Мореля. А «мистическое» объяснение дает рассказчик, настойчиво твердя в нем слово «образ»: «Случайно я припомнил, что в основе того ужаса, который испытывают иные народы перед представлением в виде образа, лежит убеждение, будто при создании образа душа человека переходит в его образ и человек умирает» (с. 141/173–174).

ской аппаратурой, он совершает самоубийство, чтобы в виде искусственной копии приблизиться к своей погибшей возлюбленной, — как если бы он желал быть похороненным вместе с нею, чтобы на могиле их изображения помещались рядом. Но такое романтическое объяснение является поверхностным, подобно тому как вся страсть рассказчика к Фаустине описана в основном стереотипами любовной риторики.

Во-первых, подвижные голографические копии, «призраки» людей, создаваемые аппаратурой Мореля, мало похожи внешне на кладбищенские памятники, никогда не уподобляются им в тексте романа и отличаются от них функционально. В противоположность таким памятникам — вообще обычным визуальным образам, реальным или выдуманым, создаваемым людьми, — они не предназначены ни для чьих глаз; по замыслу своего творца, они должны вечно пребывать на уединенном, недоступном острове, в замкнутом пространстве, в отсутствие всякой «публики»³⁷. Рассказчик романа, случайно попавший на заповедный остров, оказался невольным нарушителем морелевского проекта — реальным зрителем, непрошеным соглядатаем его иллюзорных созданий, а раз так, то его финальное самоубийство, превращение в еще один, дополнительный «образ», служит восстановлению этого проекта в изначальной чистоте.

Во-вторых, хотя непосредственным мотивом для рокового шага была неразделенная любовь к одной конкретной женщине, но после «съемки», после изготовления собственного «образа» чувства рассказчика изменились, расширились:

Досаждала <...> моя зависимость от образов (особенно от Мореля и Фаустины). Теперь все иначе — я вступил в этот мир, и уже нельзя убрать образ Фаустины без того, чтобы не исчез мой собственный. Меня радует также, что я завишу — и это более странно, менее оправданно — от Хейнса, Доры, Алека, Стовера, Ирен и так далее (даже от самого Мореля!) (с.151/186–187).

Рассказчик «вступил в этот мир», по ту сторону зеркала, за которым обитают призрачные подобию Мореля и его друзей, и его теперь радует «зависимость» от их подобию — даже от соперника в любви! — что должно гарантировать его принадлежность к этому связному миру, а одновременно и целостность самого этого мира. В таком тотализирующем воззрении рассказчик вновь уподобляется Морелю — тот превратил в образы (и одновременно умертвил) целый «мирок»: друзей, возлюбленную, слуг, себя самого, наконец, все материальные декорации острова³⁸. Подобно ему, рассказчик в финале романа становится элементом единой картины, своей переживаемой «зависимостью» связывая воедино те разрозненные, случайные фигуры, которые встречались ему прежде. Они тотализируются благодаря его онтологическому

³⁷ «Рассказчик, спасаясь от юстиции своей страны, попадает на остров, куда не должен высаживаться ни один человек, и встреченные им там образы созданы не для того, чтобы на них глядели, а для того, чтобы вечно там пребывать» [Milner 1982: 234].

³⁸ Морелевская аппаратура убила все живое на острове: как отмечает рассказчик, там буйно цветут молодые растения, не заставшие момент «съемки», а «те, что были засняты, высохли» (с. 147/181).

самоубийству³⁹, а его мечта о том, чтобы новые, еще более усовершенствованные машины Мореля ввели его самого «в небесный мир сознания» Фаустины (с. 155/191), подразумевает окончательное завершение этого мира, где образ нового гостя сам станет зримым для других его обитателей.

Вступление в образ, точнее в зазеркальный образный мир — это и есть метаморфоза, переживаемая рассказчиком. Насколько она успешна?

Эта метаморфоза составляет условие его зримости⁴⁰: чтобы стать видимым, нужно самому сделаться образом среди образов. Прежде, сталкиваясь с призрачными обитателями острова, он всякий раз был обескуражен их отсутствующим, проходящим сквозь него взглядом. Они ведут себя как живые люди, вполне естественны в движениях (ничего похожего на механические жесты кукол и автоматов), их единственная странность — этот незрячий взгляд, особенно невыносимый у любимой женщины, которая в его присутствии сидит и смотрит куда-то вдаль, «словно позируя невидимому фотографу» (с. 43/43). В одном из своих сновидений он встречается с ней в «публичном доме со слепыми проститутками, куда [его] водил Омбрельери в Калькутте» (с. 54/57)⁴¹, причем с ее появлением «публичный дом преобразился в роскошный, богатый флорентийский дворец», заставляя его плакать «от поэтического счастья и тщеславия» (с. 54/57). В рассказ об этом эйфорическом фантазме недаром введено иронической нотой слово *vanagloria*, «тщеславие»: поместив свою возлюбленную в ряд слепых сексуальных объектов, рассказчик может во сне тешиться своим зрительным господством над нею, однако при «реальных» встречах на острове ему недостаточно любоваться Фаустиной, он еще хотел бы, чтобы образ глядел на него, хотел бы преодолеть ту оптическую фрустрацию любви, о которой говорил Жак Лакан:

Когда в любви я требую взгляда, моя неудовлетворенность, то, чего мне не хватает, связано с тем, что ты никогда не глядишь на меня там, где я тебя вижу [Лакан 2017: 113].

Такое желание взгляда порождает, помимо прочего, зрительную картинку-послание, с помощью которой рассказчик пытается объясниться в любви к Фаустине, еще принимаемой им за живую женщину. Буквально реализуя рекламный слоган «Say it with flowers»⁴², он не просто преподносит ей букет, а

³⁹ Идея онтологического жертвенного самоубийства, восстанавливающего закономерность и стройность мира, могла быть известна Бьой Касаресу по мистерии Стефана Малларме «Игитур» (1870).

⁴⁰ В экранизации К.-Ж. Боннардо главный герой, начиная свою «съемку», где он играет роль одного из гостей Мореля, резко меняет свой внешний облик: раньше он был бродягой-беглецом, одетым в лохмотья, заросшим волосами и бородой, теперь же он безупречно пострижен, выбрит и носит неведомо откуда взятый щегольской костюм. Кинозрителю, наблюдающему сцены «съемки», такое преобразование кажется естественным: ясно же, что актер «в образе», на съемочной площадке должен выглядеть иначе, чем «в жизни».

⁴¹ Фамилия Омбрельери образована от корня со значением «тень».

⁴² Если верить заметке, напечатанной в старой американской газете, этот слоган якобы был придуман рекламным агентом П. Ф. О'Кифи в декабре 1917 г. (см.: How the slogan "Say it with flowers" started // Scarsdale Inquirer. Vol. 4. No. 7. 1923, January 6). В 1934 г. он стал названием британского музыкального кинофильма (режиссер Джон Бэкстер).

выкладывает на земле фигурную цветочную клумбу, изображающую его самого вместе с возлюбленной, включая ее фрустрирующий взгляд никуда:

Я выложу огромную фигуру сидящей женщины: обхватив руками колено, она смотрит на закат; перед женщиной — коленопреклоненная фигура маленького мужчины, сделанная из листьев (под этим человечком я поставлю в скобках слово «я») (с. 49/51).

Эта попытка встроиться в один визуальный образ с Фаустиной закончилась неудачей: цветочную инсталляцию не удалось построить по задуманному плану, а в итоге ее не увидела ни сама дама (продолжавшая сидеть и меланхолично читать книгу)⁴³, ни непрощенный гость Морель, слепо прошагавший прямо по цветам. Влюбленный не сумел и сочинить дарственную надпись к своей композиции: любые ее варианты — «Ты мертвеца здесь к жизни побудила», «Скромный знак робкой любви» (с. 52/54) и т. п. — удручают его своей пошлостью (как, собственно, и все его попытки ухаживания), а ничего лучшего ему так и не пришло в голову.

История с цветочным посланием не менее существенна в структуре романа, чем эпизод заточения в машинном зале. Коммуникация рассказчика с миром морелевских образов не складывается ни в сфере имагинарного (воображаемого, образного), ни в сфере символического (языкового). Дело в том, что этот мир, куда стремится проникнуть рассказчик, — именно что не является миром, как отмечает Жан-Пьер Зарадер в сборнике, который был издан к парижской выставке 2018 г., специально посвященной «Изобретению Мореля»:

Этот мир, записанный на вечном диске, эти образы, персонажи которых как будто обладают самосознанием, — никакой не мир: эти персонажи находятся внутри мира (*dans le monde*), но не перед лицом мира (*au monde*) (...). Эти образы суть объекты, и сколь бы совершенным ни было подобие, они остаются объектами. Камень лишен мира, пишет Хайдеггер, а эти образы, эти персонажи, зафиксированные в вечности диска, суть лишь камни среди других камней [Zarader 2018: 45].

Процитированная главка из статьи Зарадера названа «Мир без Dasein», по ассоциации с философским эссе Жюль Делёза, посвященным еще одной современной робинзонаде, — «Мишель Турнье, или Мир без Другого»⁴⁴. Обе формулы действительно близки по смыслу: для экзистенциальной философии мир — это не просто совокупность всех объектов, он предполагает сознающего субъекта, хайдеггеровского Dasein, служит предметом и эквивалентом его сознания. А субъект, в свою очередь, достигает сознания и обретает мир только через предстояние Другому — человеку, богу, какому-либо носителю иного сознания. Герой-рассказчик «Изобретения Мореля», экзи-

⁴³ Своей неизменной позой Фаустина напоминает знаменитую фигуру Меланхолии с гравюры Дюрера (см.: [Rodriguez Barranco 2005: 253]).

⁴⁴ См.: [Deleuze 1969]. Ж.-П. Зарадеру принадлежит специальная книга (1999) о романе Турнье «Пятница».

стенциалистский Робинзон, выброшенный из мира на необитаемый остров, стремится воссоединиться с миром, и он невольно тянется к встреченным им Другим, пытается с ними переглядываться, переговариваться устно, письменно и образно — хотя одновременно и страшится этих Других, боится, что они выдадут его полиции. Постепенно он понимает, что «пришельцы» образуют особый, замкнутый мир, изъятый из реального времени и помещенный в «колдовращение вечности»; действительный контакт с его обитателями невозможен — ни с любимым человеком (Фаустиной), ни с богом-творцом этого призрачного мирка (Морелем). Можно, правда, симулировать такой контакт, самому превратившись в «образ», элемент созданной на острове инсталляции. Но даже самый правдоподобный, самый насыщенный деталями образ-остров не есть мир, и, дополнив его своим собственным образом, рассказчик все равно остается «лишен мира», лишен Другого. В романе нет ни одного эпизода, где он хотя бы иллюзорно переживал взаимопонимание, согласие или спор с кем-либо из «образов», и понятно почему: эти подобию людей представляют собой лишь неполноценные объекты-копии, зависящие от внешней энергии и лишённые субъективности. Если все вместе они и составляют мир, то это «мир в себе», не знающий себя и не знаемый, не видимый никем со стороны: объявившийся было внешний зритель — рассказчик романа — обречен сам втянуться в него, исчезнуть в нем, как в черной дыре.

Такой суррогат мира будет оправданно называть, подобно главному зданию на острове Мореля, «музеем» или даже, еще точнее, архивом — собранием сокращенных копий, искусственно закодированных в экономном машинном «формате». Архивирование реальности, предвосхищающее современные компьютерные технологии, а в ближайшем литературном контексте напоминающее «Вавилонскую библиотеку» из одноименной новеллы Борхеса, видится рассказчику романа утопическим решением проблемы бессмертия, а заодно и мальтузианской проблемы перенаселения Земли. Вместо того чтобы «поддерживать жизнь во всем организме (...) следовало бы стремиться к сохранению лишь того, что важно для сознания» (с. 25–26/19), — рассуждает он, еще не столкнувшись вплотную с изобретением Мореля. Позднее, уяснив суть этого изобретения, он мечтает создать с его помощью вечное «райское» хранилище архивированных, компрессированных людей, практически не занимающих места:

Один и тот же сад, если сцены будут сняты в различные моменты, вместит не один рай, а неисчислимое множество, и населяющие их общества, не сталкиваясь и не зная друг о друге, будут существовать одновременно и почти в одном и том же пространстве (с. 124/151)⁴⁵.

Здесь важна оговорка «не зная друг о друге»: общение между виртуальными обитателями «рая», хоть и населяющими один и тот же сад-Эдем, столь же ограничено, сколь и кругозор морелевских «образов», — без прошлого, без выхода из циклического времени однажды заснятого «фильма». Они не

⁴⁵ Эта гибридная, научно-мистическая идея технического «рая», где навек поселятся образы умерших, любопытно перекликается с созданной несколькими десятилетиями ранее «философией общего дела» Николая Федорова, предполагавшей оживление и увековечение предков.

способны к саморазвитию, к свободной коммуникации — этим необходимым условиям субъективности, а их мир лишен целостности, раздроблен на «неисчислимое множество» несообщающихся райских миров.

Следует еще раз подчеркнуть: мирок морелевских образов — скорее именно архив, чем музей. Если музей, согласно его «классической» модели XIX в., устраивается так, чтобы представлять целостно осмысленную картину той или иной реальности (природы, истории, биографии), то архив лишен обобщающего смысла, это более или менее случайно сложившееся собрание документов и/или изображений, которые обладают лишь частными значениями и еще только ждут — а по большей части, вероятно, никогда и не дождутся — осмысления потомками. Современная культура все более обрывается «бесконечно разрастающейся сферой архивов, которые больше не в состоянии порождать смыслы» [Ямпольский 2018: 411]. Этой тенденции соответствует и изобретение Мореля, которое изначально мотивировано желанием (как самого изобретателя, так и пришедшего позднее рассказчика) сохранить во всевозможной полноте образы любимой и мира, куда она включена, однако в итоге оно создает лишь пустые, отрывочные, замкнутые в себе подобия, аффективный смысл которых, как во многих личных фотоархивах, загроможден и подавлен случайными эмпирическими деталями, попавшими в поле зрения объектива.

Такой изъян образа, позволяющего законсервировать мир, но не воссоединиться с ним, делает особенно важной роль другого, дополнительного образу начала культуры — текста. Роман Бьой Касареса, рассказывающий о жизни образов, вместе с тем упоминает множество разнообразных текстов. В островном «музее» имеется, помимо прочего, библиотека, где «книг не счесть, но подобраны они односторонне: только романы, стихи, пьесы» (с. 25/18); в ней же, однако, рассказчик находит техническую «книжечку» Беллидора; еще какую-то книгу читает, сидя на холме, Фаустина; Морель пишет на машинке свое «заявление» друзьям (и эти листки затем включаются в романное повествование), его гости декламируют меланхолические стихи Верлена, посвященные умершему юному другу, сам рассказчик намеревается в своем отшельническом уединении написать два ученых трактата и даже подобрал для одного из них стихотворный эпиграф... И, наконец, главным текстом является само повествование рассказчика, в котором он преуспел больше, чем в научных трудах или в любовных посланиях Фаустине. Процесс его написания — действие, неоднократно упоминаемое по ходу рассказа, — начинается сразу после первой встречи с «образами», стимулирован этим опытом («До сих пор я пока не написал ничего, кроме этого листка, о котором вчера и не помышлял» — с. 18/8) и продолжается в самых необычных местах, например во время опасного заточения в «заколдованном» машинном подземелье. Сам рассказчик называет свой текст то «дневником» (с. 22/15), то «свидетельством» (с. 17/8), то, в самом конце, «сообщением» (с. 155/191). Этот разноразрядных жанровых определений, поддерживаемый еще и упомянутой выше путаной хронологией дневника, существен, он заставляет двойственно переживать коммуникативную ситуацию текста: если дневник ведут в настоящем, изо дня в день и, как правило, лишь для себя самого, то свидетельство и сообщение обращены к будущему, к другим людям. Сбивчивый текст рассказ-

чика занимает место одного из трактатов, которые он замыслил, — «Defensa ante Sobrevivientes», «Моя защитительная речь, обращенная к живым» (с. 18/15) или «Апология перед теми, кто меня переживет»⁴⁶. Пишущий его неоднократно — то всерьез, то в порядке риторической игры — называет себя «мертвецом» и уже на одной из первых страниц признает: «Неприятно думать, что эти записи походят на завещание» (с. 22/14)⁴⁷: еще одно, может быть самое серьезное жанровое определение. К будущим людям обращены и его последние слова:

Того, кто на основе этого сообщения изобретет машину, способную воссоединять существующих, но разделенных (*reunir las presencias disgregadas*), я попрошу вот о чем. Пусть он отыщет Фаустину и меня, пусть позволит мне проникнуть в небесный мир ее сознания. Это будет благочестивый поступок (с. 155/191).

В этой финальной фразе вновь читается свойственное роману Бьой Касареса колебание между двумя перспективами — религиозной и технической, сакральной и профанной. Сам Морель находил у созданных им «образов» то «душу», то «сознание», но о «сознании» он говорил в негативных контекстах:

Я был уверен: созданные мною подобию людей не будут осознавать себя (как, скажем, персонажи кинофильма) (с. 106/128).

...здесь мы останемся навечно <...> и будем вновь и вновь проживать эту неделю, минута за минутой, никогда не выходя из сознания, которое было у нас в каждую из них, потому что такими сняли нас аппараты (с. 115/139–140).

Сознание «образов» либо вообще отрицается, либо ограничивается теми моментами, которые попали в объектив съемочной аппаратуры; напротив того, существование у них души утверждается положительно, пусть и с сомнительной предпосылкой: «Когда все чувства собраны воедино, возникает душа» (с. 107/129); «гипотеза о том, что у образов есть душа, очевидно подтвержда-

⁴⁶ В известном смысле «посмертными» были и записки рассказчика в романе Г. Уэллса «Остров доктора Моро», где также сочетаются научно-технические и мистические мотивы. Основной романский сюжет, где безумный ученый-вивисектор превращает животных в псевдолюдей, относится к более или менее рациональной «научной фантастике», но в конце следует откровенно фантазматический эпизод, напоминающий о сакральных обрядах инициации: к острову доктора Моро ветром и течением прибывает шлюпку с иссохшими трупами двух моряков — один из них тот самый капитан корабля, который за год до того из неприязни к рассказчику высадил его на затерянном в океане острове. На этом-то «летучем голландце», вырвавшись из заточения среди человекоподобных зверей и пройдя через символическую смерть, рассказчик и вернется в мир людей.

⁴⁷ Много позже он вновь процитирует эти свои слова, ощущая их важность (с. 143–144/176), а его педантичный «издатель», словно внутренний психический цензор, в своем примечании станет опровергать точность этой слишком откровенной автоцитаты (с. 144/177). Идея завещания, предсмертного послания актуализируется в романе еще раз, в мотиве прощальной записки японского морского офицера, мужественно гибнущего в затонувшей подводной лодке.

ется...» (с. 108/130). Если сознание — понятие научное, то душа отсылает к религиозным верованиям; и изобретатель, бог-творец призрачного мирка, неявно отдает предпочтение именно второму понятию. Напротив того, рассказчик в последний миг своего повествования, уже распавшаяся телесно, мечтает когда-нибудь «вступить в небесную область с о з н а н и я» любимой — не в ее мистическую душу, а в ее внешний кругозор, — хочет стать по-настоящему зримым для нее; он по-прежнему желает войти в мир Другого, определяемого через сознание и зрение. Поскольку же уповать на такое воскресение в глазах Другого можно только в неопределенном будущем, после усовершенствования морелевской аппаратуры, то этот апокалипсис упоминается с религиозными обертонами: «н е б е с н а я область ее сознания» (el cielo de la conciencia de Faustine), «б л а г о ч е с т и в о е дело» (un acto piadoso). В любом случае мир Другого, как уже было показано, не может быть образом, и завет, обращенный к будущим изобретателям, предваряется патетическим признанием в любви к навек утраченной родной стране: не к образу, но к реальному миру Других.

Героический жест рассказчика — самоубийственное вступление в морелевский «фильм», чтобы стать одним из его персонажей вместе с Фаустиной, — может дать лишь очередную иллюзию приобщения к этому миру: «Надеюсь, в целом мы производим впечатление неразлучных друзей, которые понимают друг друга без слов» (с. 151/186, разрядка моя). Своим жестом рассказчик принял на себя одну из ролей, в принципе допускаемых сценарием Мореля: он не был в числе его друзей, но он молчаливо, без слов играет комедию общения с ними. Можно, впрочем, вообразить и другой, альтернативный сценарий, который он мог бы разыграть, взявшись за собственное кинотворчество: вместо того чтобы симулировать свою фиктивную приобщенность к морелевской компании, можно было бы инсценировать действительную и драматичную историю своего приобщения к ней — не результат, а процесс; представить в аудиовизуальных эпизодах, как чужестранец, случайно попавший на остров, вступает в круг «местных жителей», как он болезненно переживает их абсолютное равнодушие к нему (например, в сценах тщетных ухаживаний за Фаустиной), но постепенно усваивает их повторяющиеся слова и жесты, находит себе место в их обществе. Одним словом, он мог бы показать то, о чем до сих пор рассказы вал в своем дневнике. Такая 3D-«экранизация» его истории явилась бы дополнительным эпизодом, включенным в исходный фильм Мореля; а следующим ярусом в этой диегетической конструкции могла бы стать чья-то реальная экранизация романа Бьой Касареса, изображающая не только фиктивное общение главного героя с призрачными обитателями острова, но и — метакинематографически — техническую изнанку этого процесса, т. е. собственно съемки «фильма», создаваемого рассказчиком (начиная с момента, когда он овладевает морелевскими машинами). Такая сценарная идея осталась не осуществленной ни в самом романе, ни в его действительно снятых экранных версиях; на визуально-зрелищном уровне циклическое время образов не нарушается линейно-необратимым временем инициации рассказчика, и настоящим местом его инициации, фиксацией его истории является не образ, а только текст, словесный рассказ.

Как этот текст дошел до нас, а не погиб на безлюдном острове от климата, влажности и т. п. — вопрос, на который нет ответа, и он лишь отчасти снимается традиционной литературной условностью. В «Изобретении Мореля»

«находка рукописи» является чем-то бóльшим, чем нейтральный повод для рассказа; в рецептивной структуре романа нарративный дискурс, производимый его героем по ходу своего общения с визуальными образами, находится с ними в отношении силового напряжения и одновременно функциональной дополнителности. Лишенные связи с субъектом, зрительные подобиия ни к кому не обращаются; они завораживают и привлекают, но, в отличие от конкурирующего с ними текста, бессильны кому-то что-то ответственно сообщить. Слово должно сделать то, чего не может сделать немой и обманчивый образ: рассказать правду.

Итак, искусственные образы, населяющие необитаемый остров в Тихом океане, несут на себе отпечаток давления, которому их подвергает повествование (которое и само деформируется под их воздействием — становится сбивчивым, неопределенным). Их восприятие читателем обеспечивается тройной рамкой — пространственной, временной и дискурсивной; по замыслу своего создателя, они поддерживают неизменность форм в процессе вечного возвращения, но сами зависят от работы энергетических машин, служащих их сакральной изнанкой; героя романа они сулят приобщить к бессмертию, но вместо целостного мира дают ему лишь неосмысленный архив. Воссоздавая в своем романе соблазн образов, усиливаемый новейшей фантастической техникой (сегодня она уже в значительной степени стала реальностью), Адольфо Бьой Касарес показывает их динамические отношения с языком, который оказывается единственно способным воссоединить человека — по ту сторону образа и по ту сторону смерти — с реальными людьми-читателями, восстановить связь с миром, утраченную беглецом из Южной Америки.

Литература

- Бьой Касарес 2001 — *Бьой Касарес А. Изобретение Мореля* / Пер. В. Симонова // Бьой Касарес А. Избранное. М.: Терра — Кн. клуб, 2001. С. 13–82.
- Борхес 2001 — *Борхес Х. Л. Адольфо Бьой Касарес. «Изобретение Мореля» [1940]* / Пер. Б. Дубина // Борхес Х. Л. Собр. соч.: В 4 т. Т. 3: История ночи: Произведения 1970–1979 гг. СПб.: Амфора, 2001. С. 349–351.
- Бьой Касарес 2011 — *Бьой Касарес А. Изобретение Мореля* / Пер. В. Спасской. М.: АСТ; Астрель, 2011.
- Гильбар 2018 — *Гильбар А.-С. «Диоптрические искусства» по Ролану Барту* / Пер. И. Попова // Что нам делать с Роланом Бартом? Материалы междунар. конф., Санкт-Петербург, декабрь 2015 года / Под ред. С. Н. Зенкина, С. Л. Фокина. М.: Нов. лит. обозрение, 2018. С. 114–134.
- Готье 1972 — *Готье Т. Избранные произведения: В 2 т.* / Пер. с фр. Т. 1. М.: Худ. лит., 1972.
- Женетт 1998 — *Женетт Ж. Утопия литературы* / Пер. Е. Гальцовой // Женетт Ж. Фигуры: Работы по поэтике: В 2 т. Т. 1. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. С. 143–150.
- Кайуа 2003 — *Кайуа Р. Миф и человек. Человек и сакральное* / Пер. с фр. и вступ. ст. С. Н. Зенкина. М.: ОГИ, 2003.
- Лакан 2017 — *Лакан Ж. Семинары. Книга 11: Четыре основные понятия психоанализа (1964)* / Пер. А. Черноглазова. М.: Гнозис; Логос, 2017.

- Ямпольский 2018 — *Ямпольский М.* Изображение: Курс лекций. М.: Нов. лит. обозрение, 2018.
- Anzieu 1978 — *Anzieu D.* Machine à décroire: sur un trouble de la croyance dans les états limites // *Nouvelle revue de psychanalyse*. N° 18. 1978. P. 151–168.
- Bioy Casares 1968 — *Bioy Casares A.* La invención de Morel. Buenos Aires; Barcelona: Emecé Editores, 1968.
- Blanchot 1959 — *Blanchot M.* Le Livre à venir. Paris: Gallimard, 1959. (Folio Essais).
- Bozzetto 1999 — *Bozzetto R.* *L'Invention de Morel*: Robinson, les choses et les simulacres // *Études françaises*. Vol. 35. No. 1. 1999. P. 65–77.
- Camurati 1990 — *Camurati M.* Bioy Casares y el alegre trabajo de la inteligencia. Buenos Aires: Corregidor, 1990.
- Carrouges 1975 — *Carrouges M.* Mode d'emploi = Gebrauchsanweisung // *Junggesellenmaschinen = Les machines célibataires*. Kunsthalle Bern, 4.7.1975 — 17.8.1975 / Hrsg. J. Clair, H. Szeemann. Venezia: Alfieri, 1975. P. 21–48.
- Clair 1975 — *Clair J.* L'ultime machine. Notes sur l'«Invention de Morel» = Die Letztz Maschine, Anmerkungen zue *Die Erfindung von Morel* // *Junggesellenmaschinen = Les machines célibataires*. Kunsthalle Bern, 4.7.1975 — 17.8.1975 / Hrsg. J. Clair, H. Szeemann. Venezia: Alfieri, 1975. P. 180–192.
- Deleuze 1969 — *Deleuze G.* Michel Tournier, ou le Monde sans Autrui // *Deleuze G. Logique du sens*. Paris: Minuit, 1969. P. 350–372.
- Dowling 1992 — *Dowling L. H.* Derridean “Traces” in *La invención de Morel* by Bioy Casares // *Discurso: Revista de Estudios Iberoamericanos*. Vol. 9. No. 2. 1992. P. 55–66.
- Forgues 1979 — *Forgues R.* *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares: Una metáfora de la creación literaria // *Hispanérica*. Año 8. No. 23/24. 1979. P. 159–162.
- Gallagher 1975 — *Gallagher D.* The novels and short stories of Bioy Casares // *Bulletin of Hispanic Studies*. Vol. 52. 1975. P. 247–266.
- Gilard 1995 — *Gilard J.* Les anagrammes de Morel. Notes sur un récit de Bioy Casares // *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*. N° 64. 1995. P. 139–145.
- Höfner 2002 — *Höfner E.* Utopisme et médialité dans *La invención de Morel* d'Adolfo Bioy Casares (1940) // *Homenaje a Adolfo Bioy Casares. Una retrospectiva de su obra: literatura — ensayo — filosofía — teoría de la cultura — crítica literaria* / Ed. A. de Toro, S. Regazzoni, R. Ceballos. Frankfurt/Main: Vervuert, 2002. P. 87–109.
- Kantaris 2005 — *Kantaris G.* Holograms and simulacra: Bioy Casares, Subiela, Piglia // *Science and the creative imagination in Latin America* / Ed. by E. Fishburn, E. L. Ortiz. London: Institute for the Study of the Americas, 2005. P. 175–189.
- Levine 1982 — *Levine S. J.* Guía de Adolfo Bioy Casares. Madrid: Editorial Fundamentos, 1982.
- López Parada 1991 — *López Parada E.* El roce de las imágenes: Sobre *La invención de Morel* // *Revista de Occidente*. N° 121. 1991. P. 122–132.
- MacAdam 2002 — *MacAdam A.* Borges y Bioy: *La invención de Morel* // *Homenaje a Adolfo Bioy Casares. Una retrospectiva de su obra: literatura — ensayo — filosofía — teoría de la cultura — crítica literaria* / Ed. A. de Toro, S. Regazzoni, R. Ceballos. Frankfurt/Main: Vervuert, 2002. P. 111–121.
- Milner 1982 — *Milner M.* La Fantasmagorie: Essai sur l'optique fantastique. Paris: PUF, 1982.
- Nitsch 2004 — *Nitsch W.* Die Insel der Reproduktionen. Medium und Spiel in Bioy Casares' Erzählung *La invención de Morel* // *Iberoromania: Revista dedicada a las lenguas y literaturas iberorrománicas de Europa y América*. N° 60. 2004. S. 102–117.
- Peters 2013 — *Peters K.* Der gespentische Souverän: Opfer und Autorschaft im 20. Jahrhundert. München: Wilhelm Fink, 2013.

- Rodriguez Barranco 2005 — *Rodriguez Barranco F. J.* La vida de una imagen: Adolfo Bioy Casares y su diálogo con Borges. Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 2005.
- Rosa 2002 — *Rosa N.* Máquina y maquinismo en *La invención de Morel* // Homenaje a Adolfo Bioy Casares. Una retrospectiva de su obra: literatura — ensayo — filosofía — teoría de la cultura — crítica literaria / Ed. A. de Toro, S. Regazzoni, R. Ceballos. Frankfurt/Main: Veruert, 2002. P. 41–63.
- Simondon 1958 — *Simondon G.* Du mode d'existence des objets techniques. Paris: Aubier — Montaigne, 1958.
- Smith 1992 — *Smith E.* Apariencia/realidad: Un juego intertextual en *La invención de Morel* de Bioy Casares // Literatura como intertextualidad / Ed. J. Alcira Arancibia. Buenos Aires: Instituto Lit. y Cult. Hispanico, 1993. P. 86–93.
- Ulla 1990 — *Ulla N.* Aventura de la imaginación. De la vida y los libros de Adolfo Bioy Casares: Conversaciones de Adolfo Bioy Casares con Noemi Ulla. Buenos Aires: Corregidor, 1990.
- Zanetti 2005/2006 — *Zanetti S.* Una revista notable: *El Cojo Ilustrado* de Venezuela // CELEHIS — Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas. Año 14/15. Nro 17. 2005/2006. P. 131–160.
- Zarader 2018 — *Zarader J.-P.* L'Invention de Morel, ou la Tentation du spéculaire // L'Invention de Morel, ou La machine à images: d'après le roman écrit par Adolfo Bioy Casares / Sous la dir. de T. Dufrêne, A. Husson, A. Loayza-Desfontaines. Paris: Maison de l'Amérique latine; Éditions Xavier Barral, 2018.

References

- Anzieu, D. (1978). Machine à décroire: sur un trouble de la croyance dans les états limites. *Nouvelle revue de psychanalyse*, 18, 151–168. (In French).
- B'oi Kasares, A. (2011). *Izobretenie Morelia* [Trans. by V. Spasskaia from Bioy Casares, A. (1968). *La invención de Morel*. Buenos Aires; Barcelona: Emecé Editores]. Moscow: AST; Astrel'. (In Russian).
- Bioi Kasares, A. (2001). *Izobretenie Morelia* [Trans. by V. Simonov from Bioy Casares, A. (1968). *La invención de Morel*. Buenos Aires; Barcelona: Emecé Editores]. In Bioi Kasares, [=Bioy Casares] A. *Izbrannoe* [Selected works], 13–82. Moscow: Terra — Knizhnyi klub. (In Russian).
- Bioy Casares, A. (1968). *La invención de Morel*. Buenos Aires; Barcelona: Emecé Editores. (In Spanish).
- Blanchot, M. (1959). *Le Livre à venir*. Paris: Gallimard (Folio Essais). (In French).
- Borkhes, Kh. L. (2001). Adol'fo B'oi Kasares. "Izobretenie Morelia" [Trans. from Borges, J. L. (1940). Prólogo. In Bioy Casares, A. *La invención de Morel*, 1–8. Buenos Aires: Losada]. In Borkhes, Kh. L. [= Borges, J. L.]. *Sobranie sochinenii* [Collected works] (Vol. 3), 349–351. St. Petersburg: Amfora. (In Russian).
- Bozzetto, R. (1993). *L'Invention de Morel: Robinson, les choses et les simulacres*. *Études françaises*, 35(1), 65–77. (In French).
- Camurati, M. (1990). *Bioy Casares y el alegre trabajo de la inteligencia*. Buenos Aires: Corregidor. (In Spanish).
- Carrouges, M. (1975). Mode d'emploi = Gebrauchsanweisung. In J. Clair, H. Szeemann (Eds.). *Junggesellenmaschinen = Les machines célibataires*. *Kunsthalle Bern*, 4.7.1975 — 17.8.1975, 21–48. Venezia: Alfieri. (In French and German).
- Clair, J. (1975). L'ultime machine. Notes sur l'«Invention de Morel» = Die Letzt Maschine, Anmerkungen zue *Die Erfindung von Morel*. In J. Clair, H. Szeemann (Eds.). *Junggesellenmaschinen = Les machines célibataires*. *Kunsthalle Bern*, 4.7.1975 — 17.8.1975, 180–192. Venezia: Alfieri. (In French and German).

- Deleuze, G. (1969). Michel Tournier, ou le Monde sans Autrui. In G. Deleuze. *Logique du sens*, 350–372. Paris: Minuit. (In French).
- Dowling, L. H. (1992). Derridean “Traces” in *La invención de Morel* by Bioy Casares. *Discurso: Revista de Estudios Iberoamericanos*, 9(2), 55–66.
- Forgues, R. *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares: Una metáfora de la creación literaria. *Hispanérica*, 8(23/24), 159–162. (In Spanish).
- Gallagher, D. (1975). The novels and short stories of Bioy Casares. *Bulletin of Hispanic Studies*, 52, 247–266.
- Gil’bar, A.-S. [= Guilbart, A.-C.] “Dioptricheskie iskusstva” po Rolanu Bartu [Trans. from Guilbart, A.-C. Les arts dioptriques selon Roland Barthes]. In S. N. Zenkin, S. L. Fokin (Eds.). *Chto nam delat’ s Rolanom Bartom? Materialy mezhdunarodnoi konferentsii, Sankt-Peterburg, dekabr’ 2015 goda* [What shall we do with Roland Barthes? Proceedings of the International Conference, St. Petersburg, December 2015], 114–134. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).
- Gilard, J. (1995). Les anagrammes de Morel. Notes sur un récit de Bioy Casares. *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, 64, 139–145. (In French).
- Got’e [= Gautier, T. (1972). *Izbrannye proizvedeniia* [Selected works; Trans. from French] (Vol. 1). Moscow: Khudozhestvennaia literatura. (In Russian).
- Höfner, E. (2002). Utopisme et médialité dans *La invención de Morel* d’Adolfo Bioy Casares (1940). *Homenaje a Adolfo Bioy Casares. Una retrospectiva de su obra: literatura — ensayo — filosofía — teoría de la cultura — crítica literaria*, 87–109. Frankfurt/Main: Vervuert. (In French).
- Iampolskii, M. (2018). *Izobrazhenie: Kurs lektsii* [Image: Lecture series]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).
- Kaiua, R. (2003). *Mif i chelovek. Chelovek i sakral’noe* [Trans. from Caillois, R. (1938). *Le mythe et l’homme*. Paris: Gallimard; (1950). *L’homme et le sacré*. Paris: Gallimard]. Moscow: OGI. (In Russian).
- Kantaris, G. (2005). Holograms and simulacra: Bioy Casares, Subiela, Piglia. In E. Fishburn, E. L. Ortiz (Eds.). *Science and the creative imagination in Latin America*, 175–189. London: Institute for the Study of the Americas.
- Lakan, Zh. (2017). *Seminary. Kniga 11: Chetyre osnovnyye poniatiiia psikoanaliza (1964)* [Trans. from Lacan, J. (1973). *Le Séminaire, Livre XI: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris: Éditions du Seuil]. Moscow: Gnozis; Logos. (In Russian).
- Levine, S. J. (1982). *Guía de Adolfo Bioy Casares*. Madrid: Editorial Fundamentos. (In Spanish).
- López Parada, E. (1991). El roce de las imágenes: Sobre *La invención de Morel*. *Revista de Occidente*, 121, 122–132. (In Spanish).
- MacAdam, A. (2002). Borges y Bioy: *La invención de Morel*. In A. de Toro, S. Regazzoni, R. Ceballos (Eds.). *Homenaje a Adolfo Bioy Casares. Una retrospectiva de su obra: literatura, ensayo, filosofía. Teoría de la cultura. Crítica literaria*, 111–121. Frankfurt/Main: Vervuert. (In Spanish).
- Milner, M. (1982). *La Fantasmagorie: Essai sur l’optique fantastique*. Paris: PUF. (In French).
- Nitsch, W. (2004). Die Insel der Reproduktionen. Medium und Spiel in Bioy Casares’ Erzählung *La invención de Morel*. *Iberoromania: Revista dedicada a las lenguas y literaturas iberorrománicas de Europa y América*, 60, 102–117. (In German).
- Peters, K. (2013). *Der gespentische Souverän: Opfer und Autorschaft im 20. Jahrhundert*. München: Wilhelm Fink. (In German).
- Rodríguez Barranco, F. J. (2005). *La vida de una imagen: Adolfo Bioy Casares y su diálogo con Borges*. Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga. (In Spanish).

- Rosa, N. (2002). Máquina y maquinismo en *La invención de Morel*. In A. de Toro, S. Regazzoni, R. Ceballos (Eds.). *Homenaje a Adolfo Bioy Casares. Una retrospectiva de su obra: literatura — ensayo — filosofía — teoría de la cultura — crítica literaria*, 41–63. Frankfurt/Main: Vervuert. (In Spanish).
- Simondon, G. (1958). *Du mode d'existence des objets techniques*. Paris: Aubier — Montaigne. (In French).
- Smith, E. (1993). Apariencia/realidad: Un juego intertextual en *La invención de Morel* de Bioy Casares. In J. Alcira Arancibia (Ed.). *Literatura como intertextualidad*, 86–93. Buenos Aires: Instituto Lit. y Cult. Hispanico. (In Spanish).
- Ulla, N. (1990). *Aventura de la imaginación. De la vida y los libros de Adolfo Bioy Casares: Conversaciones de Adolfo Bioy Casares con Noemi Ulla*. Buenos Aires: Corregidor. (In Spanish).
- Zanetti, S. (2005/2006). Una revista notable: El Cojo Ilustrado de Venezuela. *CELEHIS — Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 17, 131–160. (In Spanish).
- Zarader, J.-P. (2018). L'Invention de Morel, ou la Tentation du spéculaire. In T. Dufrière, A. Husson, A. Loayza-Desfontaines (Eds.). *L'Invention de Morel, ou La machine à images: d'après le roman écrit par Adolfo Bioy Casares*. Paris: Maison de l'Amérique latine; Éditions Xavier Barral. (In French).
- Zhenett, Zh. (1998). Utopiia literary [Utopia of literature] [Trans. from Genette, G. (1966). *Figures I*. Paris: Éditions du Seuil]. In Zh. Zhenett [= G. Genette]. *Figury: Raboty po poetike* [Figures: Works on poetics] (Vol. 1), 143–150. Moscow: Izdatel'stvo imeni Sabashnikovykh. (In Russian).

* * *

Информация об авторе

Information about the author

Сергей Николаевич Зенкин

доктор филологических наук
профессор, Национальный
исследовательский университет
«Высшая школа экономики»
Россия, 190069, Санкт-Петербург,
набережная канала Грибоедова, д. 123
Тел.: +7 (812) 644-59-11 *61704
главный научный сотрудник,
Российский государственный
гуманитарный университет
Россия, 125047, Москва, Миусская пл., д. 6
Тел.: +7 (499) 251-64-16
✉ sergezenkine@hotmail.com

Sergey N. Zenkin

Dr. Sci. (Philology)
Professor, National Research University
Higher School of Economics
Russia, 190069, St. Petersburg, Griboyedov
Canal Emb., 123
Tel.: +7 (812) 644-59-11 *61704
Research Professor,
Russian State University for the Humanities
Russia, 125047, Moscow, Miusskaya Sq., 6
Tel.: +7 (499) 251-64-16
✉ sergezenkine@hotmail.com

А. Л. Зорин^{ab}

ORCID: 0000-0001-9804-229X

✉ andrei.zorin@new.ox.ac.uk

^a Оксфордский университет (Великобритания, Оксфорд)

^b Московская высшая школа социальных
и экономических наук (Россия, Москва)

УЛЫБКА НАТАШИ РОСТОВОЙ: «ВОЙНА И МИР» В ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОЙ И БИОГРАФИЧЕСКОЙ ПЕРСПЕКТИВЕ

Аннотация. В статье рассмотрена роль биографического опыта автора в художественном произведении и предложена герменевтическая концепция «переживания» (Erlebnis) как рамки, внутри которой могут взаимодействовать социальные, политические, историко-культурные, интертекстуальные и др. детерминанты, импульсы и источники текста. Эта методологическая проблема проанализирована на материале знаменитого эпизода встречи Пьера и Наташи в кульминационном эпизоде основной части «Войны и мира», который контекстуализируется с привлечением литературной традиции, современной Толстому науки и биографии писателя. Такое переплетение факторов различного порядка позволяет по-новому увидеть переработку Толстым романтических представлений о любви, проявившихся и в его художественном творчестве, и в его личной судьбе. Речь идет не о том, чтобы прочитать творчество как отражение жизни или выявить литературные модели жизнестроительства, а в том, чтобы понять биографию и художественный текст как различные формы разрешения проблем, неизменно волновавших писателя.

Ключевые слова: Л. Н. Толстой, «Война и мир», Г. О. Винокур, переживание, биографический опыт, узнавание, Гомер, Шиллер, Диккенс, Вундт, Сеченов

Благодарности. Исследование выполнено при поддержке гранта Российского научного фонда (проект № 16-18-00068, «Мифология и ритуальное поведение в современном российском городе»).

Для цитирования: Зорин А. Л. Улыбка Наташи Ростовской: «Война и мир» в интертекстуальной и биографической перспективе // Шаги / Steps. Т. 5. № 2. 2019. С. 86–109. DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-2-86-109.

Статья поступила в редакцию 8 февраля 2019 г.
Принято к печати 4 марта 2019 г.

A. L. Zorin^{ab}

ORCID: 0000-0001-9804-229X

✉ andrei.zorin@new.ox.ac.uk

^a University of Oxford (Great Britain, Oxford)

^b The Moscow School of Social and Economic Sciences
(Russia, Moscow)

NATASHA ROSTOVA'S SMILE: *WAR AND PEACE* IN INTERTEXTUAL AND BIOGRAPHICAL PERSPECTIVES

Abstract. The article discusses the role of biographical experience in the literary text and proposes the hermeneutical concept of “lived experience” (Erlebnis), introduced into Russian literary scholarship by Grigory Vinokur, as a frame, inside which social, political, historical, cultural and intertextual determinants and sources of the text can interact. Our case study is “Natasha’s smile” — the famous episode at the end of the main part of *War and Peace* immediately preceding the epilogue. This episode is contextualised within the literary tradition to which Tolstoy adhered (we refer to the works that, according to the writer, made either a “very big” or an “enormous” impression upon him), the scientific ideas of the mid-nineteenth century that interested him, and his own biographical experience. Such a constellation of factors belonging to different layers allows us to see how Tolstoy interiorised and reworked the mythology of romantic love that defined so much both in his works and in his personal destiny. We do not try to read the literary text as a reflection of the author’s biography or, in a reverse way, to uncover the literary models for the construction of life, but seek to analyse both as different ways to solve problems that were always important for the writer.

Keywords: Tolstoy, *War and Peace*, Vinokur, lived experience, biography, recognition, Homer, Schiller, Dickens, Wundt, Sechenov

Acknowledgements. This research was supported with a grant of the Russian Science Foundation (project no. № 16-18-00068, “Mythology and Ritual Behavior in Contemporary Russian City”).

To cite this article: Zorin, A. L. (2019). Natasha Rostova’s smile: *War and Peace* in intertextual and biographical perspectives. *Shagi / Steps*, 5(2), 86–109. (In Russian). DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-2-86-109.

Received February 8, 2019

Accepted March 4, 2019

Внаборе техник и инструментов, определяющих различные подходы к изучению художественного текста, использование биографических данных выглядит сегодня едва ли не табуированным, если, разумеется, речь не идет о психоаналитической реконструкции травматических или сексуальных впечатлений раннего детства. По своего рода неписаному консенсусу отражение в литературном произведении подсознательных импульсов, социальной реальности, политических событий, экономических отношений или предшествующих текстов могут интересовать серьезного ученого, между тем как биографический опыт автора является скорее предметом для поп-литературоведения. Пожалуй, в наиболее категоричной форме это табу было сформулировано в знаменитой статье Б. М. Эйхенбаума «Как сделана “Шинель” Гоголя»:

Исходя из основного положения — что ни одна фраза художественного произведения не может быть сама по себе простым «отражением» личных чувств автора, а всегда есть построение и игра, мы *не можем и не имеем никакого права* (здесь и далее сохранен курсив оригинала. — А. З.) видеть в подобном отрывке что-либо другое, кроме определенного художественного приема. <...> В этом смысле душа художника как человека, *переживающего* те или другие настроения, всегда остается и должна оставаться за пределами его создания. Художественное произведение есть всегда нечто сделанное, оформленное, придуманное — не только искусное, но и искусственное в хорошем смысле этого слова; и потому *в нем нет и не может быть* места отражению душевной эмпирики [Эйхенбаум 1986: 59].

Сам перевод спора о методологии исследования на язык квазигирических и квазиморальных императивов, частично выделенных курсивом («*не имеем никакого права*», «*всегда остается и должна оставаться*», «*нет и не может быть места*»), так же как и обычно не свойственная Эйхенбауму риторическая эмфаза, ясно свидетельствуют, что речь для него шла не о научной аргументации, но о символе веры. В более поздних работах, особенно в классическом цикле исследований творчества Толстого, Эйхенбаум отказался от этой крайне ригористической точки зрения и занял во многом компромиссную позицию, однако подчеркивал, что его «биографический “уклон” явился как борьба с беспринципным и безразличным биографизмом, не разрешающим исторических проблем» [Эйхенбаум 2009: 148].

По словам ученого, теория литературного быта, сформулированная им в конце 1920-х годов, «частично привела» его «к изучению не литературного материала, но под знаком не “жизни” вообще (“жизнь и творчество”), а исторической судьбы, исторического *поведения*». Биография автора оказывается значима для исследователя прежде всего, если не исключительно, своим литературным измерением. Дневник Толстого, на который он широко опирается в своем исследовании, должен был, как настаивал Эйхенбаум, «рассматриваться не только как обычная тетрадь

записей, но и как сборник литературных упражнений и литературного сырья» [Там же: 148, 162]¹.

Понятно, что этот подход порожден наивным биографизмом историков литературы позапрошлого столетия, но многократно усиленный в последние десятилетия теорией «смерти автора» и практиками прочтения художественного текста как сферы репрезентации безличных социальных или дискурсивных процессов, он лишает исследователя, по существу, единственной рамки, внутри которой социальные, политические, историко-культурные, интертекстуальные и др. детерминанты, импульсы и источники текста могут взаимодействовать между собой, формируя новые смыслы.

Когда сознание поэта полностью готово к работе, оно постоянно сплавляет воедино разнородные виды опыта. У обычного человека опыт хаотичен, беспорядочен, фрагментарен. Обычный человек влюбляется или читает Спинозу, и эти два вида опыта не имеют ничего общего друг с другом или со стуком пишущей машинки и запахом кухни; в сознании поэта все эти виды опыта всегда образуют новое целое [Элиот 2004: 554], —

писал Томас Элиот. Такие «единства» могут стать предметом анализа, если отразить культурную природу самого биографического опыта, который, если пользоваться терминологией Эйхенбаума, конечно, не представляет собой «нечто сделанное, оформленное, придуманное», но, тем не менее, тоже «искусственен в хорошем смысле этого слова».

Ключом к анализу таких единств может, на наш взгляд, послужить категория «переживания» (Erlebnis), разработанная еще в классической немецкой герменевтике [Dilthey 2010] и отточенная Г. О. Винокуром в его книге 1927 г. «Биография и культура». К сожалению, высказанные в этой работе мысли не получили развития и практического применения, в том числе и в работах самого Винокура.

По словам ученого, «исторический факт (событие и т. п.), для того чтобы стать фактом биографическим, должен в той или иной форме быть пережит данной личностью. Переживание и есть та новая форма, в которую отливается анализируемое нами отношение между историей и личностью: становясь предметом переживания, исторический факт получает биографический смысл». В этой перспективе Винокур говорит о смерти Наполеона как о «факте личной жизни Пушкина» и об отмене крепостного права как о «событии в личной жизни Тургенева или Герцена» [Винокур 1997: 44, 33].

В русскую интеллектуальную традицию понимание переживания как переработки внешнего явления в личный опыт было, по мнению В. В. Виноградова, введено Герценом применительно к практике чтения философской литературы людьми его поколения и интеллектуального круга:

¹ Интересно, что у во многом опиравшегося на традиции формалистов Ю. М. Лотмана, который написал две знаменитые биографии Карамзина и Пушкина, исследовательский фокус, как правило, направлен на несовпадения жизни и творчества, на шифровку и смещение биографических обстоятельств в художественном тексте. Ср. его гипотезу о тайном парижском путешествии Карамзина, сознательно опущенном в «Письмах русского путешественника», о всецело литературном характере мифа об утаенной любви Пушкина и пр.

Я думаю даже, что человек, не *переживший* «Феноменологии» Гегеля и «Противуречий общественной экономики» Прудона, не перешедший через этот горн и этот закал — не полон, не современен [Герцен 1956: 23] (ср. [Виноградов 1994: 452]).

Еще раньше, хотя и с несколько меньшим философским наполнением, это же слово использовал Белинский, написавший в «Литературных мечтаниях»: «...в это десятилетие мы перечувствовали, перемыслили и пережили всю умственную жизнь Европы» [Белинский 1953: 70]². Очевидно, впрочем, что оба высказывания принадлежат авторам, вышедшим из одного кружка молодых русских мыслителей, воспитанных на классической немецкой философии, для которой такое употребление глагола *erleben* 'переживать' было достаточно традиционным (см.: [Gadamer 2006: 53–60]).

Разумеется, переживания автора, включая самые интимные, могут отразиться в тексте и быть воспринятыми читателями только в той мере, в какой сами они имеют культурный характер и опираются на созданные культурой «символические образы чувства». Некоторым писателям удается заново переосмыслить комплекс самых разнородных переживаний и создать на их основе новую и действенную эмоциональную матрицу.

В настоящей статье мы постараемся проследить логику этого процесса на материале одного из хрестоматийных эпизодов «Войны и мира», — решающей встрече Пьера Безухова и Наташи Ростовской. В центре нашего внимания будет памятная всем по школьным диктантам улыбка Наташи Ростовской, пробуждающейся от горя по умершему князю Андрею к новой любви:

Пьер взглянул еще раз на бледное, тонкое, с черными глазами и странным ртом, лицо компаньонки. Что-то родное, давно забытое и больше чем милое, смотрело на него из этих внимательных глаз.

«Но нет, это не может быть», подумал он. «Это строгое, худое и бледное, постаревшее лицо? Это не может быть она. Это только воспоминание того.» Но в это время княжна Марья сказала: «Наташа». И лицо, с внимательными глазами с трудом, с усилием, как отворяется заржавевшая дверь, — улыбнулось, и из этой растворенной двери вдруг пахнуло и обдало Пьера тем давно забытым счастьем, о котором, в особенности теперь, он не думал. Пахнуло, охватило и поглотило его всего. Когда она улыбнулась, уже не могло быть сомнений: это была Наташа, и он любил ее (ПСС, XII, 215)³.

Этот фрагмент писался на заключительной стадии работы над «Войной и миром» в первые месяцы 1869 г. практически заново — в черновых редакциях романа нет вариантов и набросков, отражающих такой поворот сюжета. Предшествовавшие счастливой развязке военные главы и непосредственно следующий за ней эпилог Толстой, как обычно, многократно перерабатывал, переделывал и переписывал. Напротив того, финальные главы основной части,

² Я приношу благодарность за это указание и за другие ценные замечания, учтенные в процессе доработки этой статьи к печати, анонимному рецензенту журнала «Шаги/Steps».

³ Все цитаты из Толстого приводятся по полному собранию сочинений (ПСС) [Толстой 1928–1964] с указанием в скобках номера тома (римскими цифрами) и номера страницы.

как пишет тщательно исследовавшая творческую историю «Войны и мира» Э. Е. Зайденшнур, «создавались без больших поисков и почти без переработок» [Зайденшнур 1966: 325]. Несомненно, Толстой ясно представлял себе, к чему и как он хочет привести своих героев.

Суть этого короткого фрагмента, переламывающего и разрешающего сюжет огромного романа, — в «узнавании». Вернее, в сплетении в единый нарративный узел трех разных узнаваний. Прежде всего, это традиционный для фольклора и литературы мотив узнавания суженого: герой (героиня) в решающий момент оказывается способен узнать избранницу (избранника) по известным ему или, соответственно, ей приметам (см.: [Дубровская 2004]). Первоначально, войдя в дом к княжне Марье, Пьер, не ожидавший встретить там Наташу, не узнает ее в изможденной, осунувшейся и одетой в траурное платье женщине:

Пьер помнил, что при княжне всегда были компаньонки, но кто такие они, эти компаньонки, Пьер не знал и не помнил. «Это одна из компаньенок», подумал он, взглянув на даму в черном платье (ПСС, XII, 214).

Приметой, позволяющей ему отождествить незнакомую компаньонку с давним предметом его безнадежного обожания, оказывается улыбка, безошибочный признак жажды жизни, составляющей сокровенную суть Наташи и сохранившейся в ней, невзирая на страшные испытания.

Однако за этим хорошо известным сюжетным ходом стоит куда более значимое узнавание. Пьер узнает Наташу не только и не столько по внешним признакам, сколько по силе заново проснувшегося в нем чувства. После его освобождения из плена и до визита к княжне Марье

...мысль о Наташе редко приходила ему. Ежели она и приходила, то только как приятное воспоминание давно прошедшего. Он чувствовал себя не только свободным от житейских условий, но и от этого чувства, которое он, как ему казалось, умышленно напустил на себя (ПСС, XII, 213–214).

Наташина улыбка позволила ему не только узнать былую возлюбленную, но и понять свои истинные переживания и себя самого.

В первую же минуту Пьер, невольно, и ей и княжне Марье, и главное самому себе, сказал неизвестную ему самому тайну (ПСС, XII, 215).

Но в той же мере и в тот же самый момент природу своих истинных чувств узнает и сама Наташа.

Смущение Пьера не отразилось на Наташе смущением, но только удовольствием, чуть заметно осветившим всё ее лицо (ПСС, XII, 216).

К середине разговора она уже ясно понимает себя, заново переживая свою потребность любви и счастливая тем, что наконец обрела человека, способного дать ей то, что ей необходимо.

Как показала еще Э. Е. Зайденшнур, «тема Пьера и Наташи настолько занимала автора, что напоминания о ней прорывались на раннем этапе работы в тех даже случаях, когда логически не вытекали из хода действия» [Зайденшур 1966: 218]. В первоначальной редакции романа при первой встрече Пьера и Наташи на именинах у Ростовых Наташа, влюбленная в Бориса Друбецкого и только что пережившая свой первый поцелуй,

...заметила тотчас впечатление, произведенное ею на Пьера, и весело улыбнулась ему, и даже кивнула ему слегка головой, и тряхнула кудрями, глядя на него. Он мог принять это, как хотел. Пьер слова еще не сказал с Наташей, но одною этою взаимною улыбкой они уже сказали себе, что нравятся друг другу [Толстой 1983: 135].

В финале этой редакции князь Андрей спрашивал у Сони:

— Любила ли она кого-нибудь сильно? <...> Я знаю, что меня она никогда не любила совсем. <...> Того (Анатоля. — А. З.) еще меньше. Но других, прежде?

— Один есть, это — Безухов, — сказала Соня. — Она сама не знает этого [Там же: 720].

Как и окончательный текст, эта редакция кончалась женитьбой Наташи и Пьера, но в ней Толстой ничего не говорил о том, каким образом его героиня узнала о своей любви. В окончательном варианте Толстой снял эту фразу, как и другие указания на взаимные чувства Наташи и Пьера, но зато ввел кульминационную сцену встречи героев. Впрочем, еще в черновом наброске финальных глав княжна Марья рассказывала Пьеру, что, когда они с Наташей «не знали о смерти» Элен и считали самого Пьера «за мертвого», Наташа говорила ей, «что один человек, которого она могла бы любить как мужа — это вы» (ПСС, XV, 163). На заключительном этапе своей работы Толстой убрал и эту подсказку для читателей, ему важно было, чтобы осознание своих подлинных чувств пришло к Наташе неожиданно прежде всего для нее самой, а герои, исходно предназначенные друг для друга, соединились бы, пережив не только войну и разлуку, но и последствия собственных ошибок и заблуждений.

Смысл этой сцены оказывается дополнительно подчеркнут ее ослабленным повторением в эпилоге, когда аналогичное узнавание разрешает историю отношений Николая Ростова и княжны Марьи. Разумеется, здесь ни у кого из героев нет нужды узнавать другого по приметам, Николай специально приезжает нанести княжне визит, но в конце беседы они оба внезапно оказываются способны уяснить природу собственных чувств друг к другу:

...взгляд его принял прежнее сухое и холодное выражение. Но княжна уже увидала в нем опять того же человека, которого она знала и любила, и говорила теперь только с этим человеком <...> «Так вот отчего! Вот отчего!» говорил внутренний голос в душе княжны Марьи. «Нет,

я не один этот веселый, добрый и открытый взгляд, не одну красивую внешность полюбила в нем; я угадала его благородную, твердую, самоотверженную душу», говорила она себе. «Да, он теперь беден, а я богата... Да, только от этого... Да, еслиб этого не было...» <...>

Она вдруг заплакала и пошла из комнаты.

— Княжна! постойте, ради Бога, — вскрикнул он, стараясь остановить ее. — Княжна!

Она оглянулась. Несколько секунд они молча смотрели в глаза друг другу, и далекое, невозможное, вдруг стало близким, возможным и неизбежным... (ПСС, XII, 253–254).

Толстой опирался на мощную и давнюю литературную традицию, которую мы имеем возможность проследить. Как известно, в 1891 г. он с присущим ему систематизмом составил список книг, произведших на него сильное впечатление в разные периоды его жизни, специально оговорив, было ли это впечатление «огромным», «очень большим» или просто «большим». Таким образом, обращаясь к произведениям, вошедшим в эти списки, можно не сомневаться, что их чтение стало для него «переживанием» в том смысле, который вкладывал в это слово Г. О. Винокур.

В двух перечнях, охватывающих период с 14 до 35 лет, с отроческих лет и до времени женитьбы и начала работы над «Войной и миром», 22 названия или имени, ровно половина из которых — произведения русских писателей XIX в. от Пушкина до Фета. Из 11 оставшихся в трех, т. е. больше, чем в четверти, развязка сюжета основана на запоминающихся сценах узнавания, в том или ином отношении сопоставимых со встречаей Наташи и Пьера в московском доме Болконских⁴. Мы рассмотрим эти три классических текста не в том порядке, в котором с ними знакомился Толстой, но в хронологической последовательности их создания, позволяющей обнаружить историческое развитие интересующего нас мотива.

«Илиаду» и «Одиссею» Толстой прочитал между 20 и 35 годами по-русски, и обе поэмы произвели на него «очень большое впечатление». В сравнительно небольшом списке за эти годы книг, произведших «огромное» впечатление, нет вовсе (LXVI, 68). Начав после окончания работы над «Войной и миром» изучать древнегреческий язык, Толстой вновь прочел Гомера, на этот раз в оригинале, и впечатление вновь оказалось «очень большим», как и от заново перечитанных им русских былин. В финале второй поэмы описано возвращение Одиссея домой после Троянской войны и многолетних странствий, когда Пенелопа не может сразу узнать его в нищем бродяге:

Долго в молчанье сидела она; в ней тревожилось сердце;
То, на него подымая глаза, убеждалась, что вправду
Он перед ней; то противное мыслила, в рубище жалком
Видя его.

[Жуковский 2010: 326].

⁴ Кроме того, в список главных книг детства Толстого вошли библейская история об Иосифе Прекрасном, в финале которой братья неожиданно узнают некогда проданного ими в рабство Иосифа, а кроме того, русские сказки и русские былины, также содержащие такого рода сюжетные повороты, и все они произвели на юного Льва «огромное» впечатление (ПСС, LXVI, 67).

В гомеровском эпосе речь, конечно, идет не о любви, но о верности мужу, которую Пенелопа, несмотря на настойчивые домогательства буйных женихов, хранила 20 лет, поэтому тайным знаком, обеспечивающим узнавание, становится подробное описание Одиссеем супружеского ложа, которое он некогда собственноручно изготовил для свадьбы.

Коллизии с узнаванием и неузнаванием близких людей, их сюжетная роль и психологическая достоверность всегда интересовали Толстого. В очерке «О Шекспире и о драме», пересказывая «Короля Лира», он отмечает полную неестественность ситуаций, когда Лир и Глостер не узнают Кента и Эдгара. Напротив того, сцена из одноименной драмы неизвестного автора, послужившей Шекспиру источником, где кульминационная сцена, в которой Корделия открывается прежде не узнававшему ее Лиру, кажется Толстому «прелестной» (ПСС, XXXV, 243).

Сцена узнавания оказывается кульминационной и в генетически связанной с «Королем Лиром» трагедии Шиллера «Разбойники», которую Толстой прочел между 14 и 20 годами и которая также произвела на него «очень большое» впечатление (ПСС, LXVI, 67), не выветрившееся за полвека. В написанном в 1897 г. трактате «Что такое искусство?» Толстой назвал «Разбойников» в числе «образцов высшего, вытекающего из любви к Богу и ближнему, религиозного искусства» (XXX, 160). Интересно, что первоначально Толстой писал о «драмах Шиллера» в целом, но потом в корректуре вычеркнул это указание и оставил только «Разбойников». Согласно записи в дневнике С. А. Толстой от 16 февраля 1898 г., «Л. Н. читал вечером “Разбойников” Шиллера и восхищался ими» (ПСС, XXX, 547, коммент.). Как показал М. Х. Абрамс, именно Шиллер объединил романтический миф о Золотом веке с библейским мифом о блудном сыне, отрывающемся от родного очага. Дом, из которого уходит странник, и его детские годы оказываются земным воплощением потерянного рая. Согласно Абрамсу, в романтической философии «Илиада» интерпретировалась как поэма об уходе, а «Одиссея» — как поэма о возвращении [Abrams 1973: 199–201, 222–223]. В «Разбойниках», самой ранней из шиллеровских драм, эта мифология еще полностью не разработана, но уже здесь изгнанный из родного дома Карл Моор возвращается туда неузнанным под именем графа Бранда, чтобы оплакать «золотые майские годы детства» [Шиллер 1955: 448]. Ориентация Шиллера в этой ключевой сцене своей трагедии на Гомера выглядит бесспорной. В отсутствие Карла его дом захвачен его братом Францем, пытающимся, подобно женихам Пенелопы, представить его мертвым и овладеть его невестой. Подобно Одиссею, первым узнает Карла старый слуга по давнему шраму на руке (в «Одиссее» — на ноге). Кроме того, возлюбленная Карла Амалия, которая считает его мертвым и еще не узнала его в госте, поет мнимому графу плач Андромахи по уходящему на последний бой Гектору. оплакивая гибель суженого словами героини гомеровской «Илиады», она пока не знает, что тот на самом деле стоит перед ней.

Однако старая коллизия оказывается здесь резко изменена мифологией романтической любви. Амалия, в отличие от Пенелопы, не жена Карла, но возлюбленная в былую, блаженную эпоху его жизни, протекавшей в отеческом доме. Их разлука продолжалась не 20, как у героев Гомера, а всего несколько лет, что делает ситуацию неузнавания куда менее психологически достовер-

ной, но самое главное — колебания любящих женщин имеют совершенно разную природу. Пенелопа отдает себе полный отчет в сходстве пришедшего в ее дом бродяги с мужем, которого она давно не видела, но оказывается смущена разительными переменами в его облике. Амалия, напротив того, не может различить Карла в незнакомце, но узнает его в глубинах своей души, по внезапно пробуждающемуся в ней чувству. Она понимает, что любит графа, но помнит, что обязана хранить вечную верность Карлу, и не сознает, что именно верность возлюбленному и говорит в ее сердце. Чтобы собрать воедино образ таинственного незнакомца и бывшего жениха, требуется приступ неистового безумия, наконец открывающего ей глаза⁵.

Совершенно иная конstellляция мотивов определяет процесс узнавания еще в одном, не менее важном для Толстого произведении. Роман Диккенса «История Дэвида Копперфилда, рассказанная им самим» он включил в тот же, что и «Разбойники», список произведений, которые произвели на него впечатление «от четырнадцати до двадцати лет». В действительности он прочел роман немного позже, «Дэвид Копперфилд» вышел в 1849 г., когда Толстому исполнился 21 год, и был уже в следующем году переведен на русский. Толстой сразу же прочитал роман в оригинале, а потом перечел по-русски, и он произвел на него «огромное» впечатление — в этом ряду для Толстого стояли еще только Нагорная проповедь, «Исповедь» и «Эмиль» Руссо и «Вий» Гоголя (ПСС, LXVI, 67). Через много лет он, по воспоминаниям С. А. Стахович, сказал: «Просейте мировую прозу — останется Диккенс, просейте Диккенса — останется “Давид Копперфилд”, просейте “Копперфилда” — останется описание бури на море» [Maude 1926: 125]. Это свидетельство имеет отчасти апокрифический характер, но косвенно подтверждается записью в дневнике Д. П. Маковицкого, согласно которой Толстой сказал ему, что Диккенс описывает бурю и кораблекрушение лучше, чем Гомер в «Одиссее» [Маковицкий 1979: 122]. Заметим, что в сознании Толстого «Одиссея» и «Дэвид Копперфилд» были каким-то образом связаны между собой.

«История Дэвида Копперфилда» была любимым произведением и самого Диккенса, вложившего в него немало личных воспоминаний. В центре романа уже знакомая нам по Гомеру и Шиллеру коллизия изгнания скитальца из родного дома и его возвращения. Эта коллизия с теми или иными модификациями повторяется в романе трижды. Первым потерянным раем оказывается родной дом Дэвида, где он живет с матерью и любимой няней Кларой Пегготи и откуда его отправляет в ненавистную ему школу второй муж матери мистер Мэрдстон. Со смертью матери этот мир оказывается окончательно разрушенным, и вернуться туда Дэвид уже не может.

Замену родному крову он находит в доме старого рыбака Пегготи, брата няни, где по-детски влюбляется в воспитанницу Пегготи малютку Эмили. По мере взросления Дэвида и Эмили эта влюбленность сменяется дружескими и почти родственными отношениями, а Эмили отдает свое сердце племяннику

⁵ Решающую роль узнавание играет и в пушкинской прозе, прежде всего в «Барышне-крестьянке» и «Метели». Сопоставление «Войны и мира» с «Метелью» в этой перспективе могло бы привести к интересным выводам, но в настоящей работе мы воздерживаемся от него по «формальному» признаку: в списках книг, произведших на Толстого впечатление, «Повести Белкина», в отличие от «Евгения Онегина» и стихов Пушкина, отсутствуют.

Пегготи Хэму. Однако и этой идиллии суждено быть разрушенной, Эмли соблазняет злодей Стирфорт, которого ввел в дом сам Дэвид, также попавший под его обаяние. В конце концов Пеготти и Дэвиду удается спасти Эмли от окончательной гибели, и она уезжает со своим воспитателем в эмиграцию в Австралию, но мир, где и она и герой романа некогда были счастливы, смысляет в море во время страшной бури, во время которой брошенный Эмли Хэм на глазах Дэвида безуспешно пытается спасти терпящего кораблекрушение Стирфорта. Соблазнительно и бывшему жениху погубленной им женщины оказывается суждено умереть вместе.

Еще до этого рокового происшествия юный Дэвид после долгих странствий обретает новый дом в семье вдового юриста Уикфилда и его дочери, очаровательной Агнес. Регулярным посетителем Уикфилда является отвратительный проходимец Урия Хип, даже внешне напоминающий шиллеровского Франца и мечтающий, подобно ему, стать хозяином дома и дела и жениться на Агнес. Как и подобает романтической героине, Агнес влюбляется в Дэвида с первого взгляда, но он долго оказывается не в силах это понять. Его как истинного блудного сына влечет прочь из дома, он ищет свою судьбу на стороне и даже женится по искренней и взаимной влюбленности на прелестной, но совершенно не подходящей ему Доре Сперлоу. Тем временем Урии удается спойить и разорить Уикфилда, но в итоге благодаря помощи Дэвида и его друзей его козни оказываются расстроеными, а Уикфилд и Агнес спасаются от грозящей им гибели.

Переживший все эти катастрофы Дэвид уезжает за границу и только там постепенно понимает, что Агнес и была главной и единственной любовью его жизни, но оказывается не в состоянии поверить, что та может испытывать к нему какие-то другие чувства, кроме сестринских.

Если когда-нибудь она любила меня иной любовью, — а мне казалось, что такое время было, — я пренебрег этой любовью. Когда мы оба были детьми, я привык смотреть на нее как на существо, на которое не простираются мои сумасбродные мечтания. Я отдал свою нежность и страсть другому существу [Диккенс 1959: 439].

Только в самом конце романа в сцене решающего объяснения герои открывают друг другу свои сердца — оба они уже хорошо понимают собственные чувства, но оба привыкли не верить, что другой может их разделять. Дэвид убежден, что Агнес любит какого-то более достойного человека, а Агнес — что ее возлюбленный хранит верность памяти Доры. Разумеется, у Диккенса нет речи о непосредственном физическом узнавании, принятая им система сюжетных конвенций не позволяла ему пользоваться этим приемом, но вся рассказанная им история странствий Дэвида Копперфилда, по сути дела, посвящена тому, как он сумел наконец понять себя самого и отыскать свой настоящий дом, любовь и предназначение.

Именно это и происходит в интересующей нас сцене «Войны и мира», причем одновременно с обоими участниками эпизода. У Гомера и Шиллера задача узнавания стояла перед героиней, поскольку герой точно знал, что вернулся домой. У Диккенса Дэвид оказался способен вернуться, потому что понял наконец свои чувства. У Толстого узнавание мгновенно накрывает и

Пьера, и Наташу. Он описывает его так, как чаще описывалась любовь с первого взгляда. Заметим, что у Толстого промежуток между разлукой и встречей героев оказывается самым коротким: Пенелопа и Одиссей не виделись 20 лет, Карл с Амалией и Дэвид с Агнес — по несколько лет, Пьер в последний раз видел Наташу за полгода до их решающей встречи. Парадоксальным образом у Толстого, озабоченного психологической достоверностью своих описаний в несравнимо большей степени, чем Гомер или Шиллер, исходная неспособность Пьера узнать Наташу выглядит наименее сюжетно мотивированной.

Исследователи, пишущие о связях творчества Толстого с его любимым романом Диккенса, как правило, по очевидным причинам обращают внимание на «Детство» (см.: [Апостолов 1924; Бууниак 1964; Белова 2004: 104–116; Катарский 1966: 287–302; Rogers 1990; Alekseeva 2013]; подробную библиографию вопроса см. в [Alekseeva 2013: 160]). По-видимому, первой параллель между «Историей Дэвида Копперфилда» и «Войной и миром» провела Дороти Ливис, отметившая сходство в изображении женитьбы Дэвида на Доре Сперлоу и князя Андрея на маленькой княгине [Leavis 1970]. Это наблюдение было развито и дополнено Томом Кейном [Cain 1973], однако оба исследователя не обратили внимание на то, насколько значима для «Войны и мира» тема ошибочного выбора предмета любви.

Действительно, не только Андрей Болконский, но и Пьер до встречи с Наташей женится на неподходящей ему женщине, а Николай Ростов до встречи с княжной Марьей дает слово Соне. Сама Наташа последовательно проходит через детское увлечение Борисом Друбецким, любовь к князю Андрею и страсть к Анатолю Курагину. Даже княжна Марья склонна первоначально поддаться чарам Анатоля. Только Соня с начала и до конца верна своей первой привязанности, и едва ли не поэтому ее чувство оказывается менее глубоким, чем у других, и ни к чему не ведет.

Наиболее «диккенсовской» в этой перспективе оказывается именно история Пьера и Наташи. Если остальные совершают свои ошибки до встречи с сужеными, то оба главных героя делают их уже на фоне зародившегося подлинного чувства, в разной мере осознанного обоими. У Диккенса многие сюжетные коллизии развязываются бурей, у Толстого ту же роль играет война, освобождающая Пьера и Наташу друг для друга. По тонкому замечанию Т. Кейна, оба автора сводят вместе злодея и человека, чье счастье он разрушил, — общая гибель прекращает вражду Хэма и Стирфорта и князя Андрея и Анатоля [Cain 1973: 244].

Мифология романтической любви еще сохраняет для Толстого в «Войне и мире» свою значимость, но чтобы добраться до ядра собственной личности и понять себя, героям приходится не только проходить мучительный путь самопознания, но и постоянно меняться. Пьер после французского плена и Наташа после смерти князя Андрея и Пети становятся другими людьми в буквальном смысле этих слов.

В статье «Несколько слов по поводу книги “Война и мир”» Толстой писал «о психологических наблюдениях о способности человека ретроспективно подделывать мгновенно под совершившийся факт целый ряд мнимых свободных умозаключений» (ПСС, XVI, 15). История людей, так же как история народов и государств, не только постоянно ретроспективно переписывается, но

сам механизм ее переписывания является «мнимо свободным», т. е. принудительным, а значит, прошлое человека реально меняется с изменением его настоящего. Именно такая перемена происходит с Пьером в момент узнавания:

Смущение Пьера теперь почти исчезло; но вместе с тем он чувствовал, что исчезла вся его прежняя свобода. Он чувствовал, что над каждым его словом, действием, теперь есть судья, суд которого дороже ему суда всех людей в мире. Он теперь говорил и вместе с своими словами соображал то впечатление, которое производили его слова на Наташу. Он не говорил нарочно того, что бы могло понравиться ей; но что бы он ни говорил, он с ее точки зрения судил себя (ПСС, XII, 217).

В этой радикально новой перспективе или, верней, ретроспективе иными становятся и сам Пьер, и пережитый им опыт. Рассказывая Наташе о том, как он узнал о смерти Элен, Пьер добавляет:

Я узнал это в Орле, и вы не можете себе вообразить, как меня это поразило. Мы не были примерные супруги, — сказал он быстро, взглянув на Наташу, и заметив в лице ее любопытство о том, как он отзовется о своей жене. — Но смерть эта меня страшно поразила. Когда два человека ссорятся — всегда оба виноваты. И своя вина делается вдруг страшно тяжела перед человеком, которого уже нет больше. И потом такая смерть... без друзей, без утешения. Мне очень, очень жаль ее, — кончил он, и с удовольствием заметил радостное одобрение на лице Наташи (ПСС, XII, 220).

Меньше чем за три месяца до этой встречи и всего на 15 страниц раньше по тексту ПСС Толстой рассказывает, как выздоравливающий в Орле Пьер, «вспоминая, что жены и французов нет больше», думал: «Ах как хорошо, как славно!» (ПСС, XII, 205), и тем не менее Пьер явно не пытается обмануть Наташу, просто под ее пристальным взглядом он действительно переродился, а значит, и его предшествующая жизнь во многих отношениях стала иной.

Мысли о природе человеческой памяти и о ее связи с единством личности продолжали волновать Толстого до конца жизни и, как и многие другие философские проблемы, были исполнены для него глубоким личным смыслом. С началом резкого ухудшения памяти, примерно совпавшим с его 80-летием, Толстой получил новую возможность приложить эти рассуждения к собственной житейской ситуации. За две недели до смерти и за несколько дней до ухода из Ясной Поляны Толстой писал в дневнике о чувстве освобождения, которое давала ему утрата воспоминаний о прошлом:

Как же не радоваться потере памяти? Все, что я в прошедшем выработал (хотя бы моя внутренняя работа в писаниях), всем этим я живу, пользуюсь, но самую работу — не помню. Удивительно. А между тем думаю, что эта радостная перемена у всех стариков: жизнь вся сосредотачивается в настоящем. Как хорошо! (ПСС, LVIII, 122).

По Толстому, человек в каждое мгновение своей жизни есть результат всего своего предшествующего опыта, соответственно, с изменением личности меняется и этот опыт. Нравственное пробуждение, к которому на пороге смерти стремился Толстой, в сочетании с потерей памяти было способно упразднить его былые грехи и заблуждения. Существенно, что он сумел описать эту философскую, этическую и психологическую проблематику еще за 40 лет до того, как сделал эти наблюдения, описывая самый счастливый момент в жизни Пьера Безухова. В 1886 г., примерно посередине между окончанием «Войны и мира» и этой дневниковой записью, уже пережив религиозный перелом, Толстой писал в книге «О жизни»:

Мое сознание говорит мне только: я есмь; я есмь с тем моим отношением к миру, в котором я нахожусь теперь. О своем рождении, о своем детстве, о многих периодах юности, о средних годах, об очень недавнем времени я часто ничего не помню. Если же я и помню кое-что или мне напоминают кое-что из моего прошедшего, то я помню и вспоминаю это почти так же, как то, что мне рассказывают про других. Так на каком же основании я утверждаю, что во всё время моего существования я был всё *один я*? Тела ведь моего одного никакого не было и нет: тело мое всё было и есть беспрестанно текущее вещество — через что-то невещественное и невидимое, признающее это протекающее через него тело своим. Тело мое всё десятки раз переменилось; ничего не осталось старого: и мышцы, и внутренности, и кости, и мозг — всё переменилось. <...>

Нет в человеке ни одного и того же тела, ни одного того, что отделяет это тело от всего другого, — нет сознания постоянно одного, во всю жизнь одного человека, а есть только ряд последовательных сознаний, чем-то связанных между собой, — и человек всё-таки чувствует себя собою (ПСС, XXVI, 402–403).

Речь здесь идет об изменчивости и преходящести не только сознания, но и прежде всего тела. Вопрос соотношения тела и души волновал философов всегда, особенно после того, как он был с предельной остротой поставлен и сформулирован Декартом. В середине XIX в. успехи экспериментальной науки, казалось, позволили обсуждать его на новых основаниях. В черновых набросках к эпилогу «Войны и мира» Толстой определил круг ученых и философов, чьи исследования оказались созвучны его собственным поискам:

...психология не может уже состоять в изыскании существенных свойств души, но должна состоять только в изыскании тех свойств человека, по которым душевная деятельность его совпадает всегда с вечными законами. <...>

Долго и упорно шла в астрономии борьба между старым и новым взглядом. <...> Еще дольше и упорнее идет борьба в настоящее время между старым и новым воззрением на *humaniores* <...>

Как в вопросе астрономии, так и в вопросе *humaniores* настоящего времени всё различие взгляда основано на признании или непризнании абсолютной неподвижной единицы, служащей мерилем изменения явлений. В астрономии это была неподвижность земли, в

humaniores это — неподвижность личности, души человеческой. <...> Но в астрономии истина взяла свое. Так точно в наше время истина подвижности личности должна взять свое. С разных сторон идет сложная упорная работа в пользу новой истины. Все науки работают в ее пользу. Зоология (Дарвин), физиология (Сеченов), психология (Вунт) (т. е. Вундт. — А. З.), философия (Comte)⁶, история (Бокль). Истина есть только отсутствие заблуждений, есть только новое удобство мышлений, и потому она всегда проста, ясна и доступна, и вся трудность восторжествования ее состоит только в победе над заблуждением (ПСС, XV, 232–233).

Анализ художественно-философского синтеза достижений современной науки, за который взялся Толстой в эпилоге к роману и в романе в целом, требует отдельного исследования. Мы же обратим здесь внимание только на моменты, прямо связанные с интересующим нас эпизодом.

Если у Диккенса, как, собственно, и у Шиллера и Гомера, кульминационное узнавание выражено в словах героев, отчасти сопровождающихся объятиями и слезами, то у Толстого на первый план выходят произвольные телесные реакции — улыбка Наташи и краска смущения на лице Пьера:

Он покраснел радостно и страдальчески болезненно. Он хотел скрыть свое волнение. Но чем больше он хотел скрыть его, тем яснее, — яснее, чем самыми определенными словами, — он себе, и ей, и княжне Марье говорил, что он любит ее (ПСС, XII, 215–216).

В опубликованной в 1863 г. статье И. М. Сеченова «Рефлексы головного мозга», которую вспоминает в «Анне Карениной» Стива Облонский, говорится, что все сознательные и бессознательные действия человека представляют собой реакцию на внешние возбуждения. Статья была напечатана в специальном журнале «Медицинский вестник», но первоначально предназначалась для «Современника», где не смогла появиться по цензурным соображениям, и поэтому была написана популярным языком. Сеченов не только настаивает здесь на рефлекторной и мышечной природе самых тонких психических движений, но отдает приоритет телесным проявлениям этих движений перед их словесными определениями:

Смеется ли ребенок при виде игрушки, улыбается ли Гарибальди, когда его гонят за излишнюю любовь к родине, дрожит ли девушка при первой мысли о любви, создает ли Ньютон мировые законы и пишет их на бумаге — везде окончательным фактом является мышечное движение. Чтобы помочь читателю поскорее помириться с этой мыслью, я ему напомуню рамку, созданную умом народов и в которую укладываются все вообще проявления мозговой деятельности, рамка эта — слово и дело. Под делом народный ум разумеет, без

⁶ В ПСС вместо «(Comte)» — «[1 неразобр.]». Я приношу глубокую благодарность Н. П. Великановой, щедро поделившейся со мной сканом рукописи, а главное, безусловно убедительным прочтением неразборчивого имени, не давшимися ни С. А. Толстой, ни издателям академического собрания сочинений.

сомнения, всякую внешнюю механическую деятельность человека, которая возможна лишь при посредстве мышц. А под словом уже вы, вследствие вашего развития, должны разуметь, любезный читатель, известное сочетание звуков, которые произведены в гортани и полости рта при посредстве опять тех же мышечных движений [Сеченов 2018, 29–30).

Единственным явлением, которое наука пока не способна объяснить «мышечным движением», Сеченов считал «те изменения глаза, которые характеризуются словами: блеск, томность и пр.» [Там же: 29]. Еще до Наташиной улыбки у Пьера возникает смутное предощущение будущего узнавания по обращенному на него Наташиному взгляду:

Что-то родное, давно забытое и больше чем милое, смотрело на него из этих внимательных глаз. Но нет, это не может быть», подумал он. «Это строгое, худое и бледное, постаревшее лицо? Это не может быть она. Это только воспоминание того.» (ПСС, XII, 215).

В своей статье Сеченов сам признавался, что строил свою теорию рефлексов, «не будучи почти вовсе знаком с психологической литературой» [Сеченов 2018: 123]. Толстой попытался восполнить этот пробел, обратившись к работам Вильгельма Вундта, восходящей звезды психологической науки, в дальнейшем основателя экспериментальной психологии. Работы Вундта рано начали переводиться и приобрели популярность в России. В 1865 г. по-русски вышел первый том его монументального труда «*Душа человека и животных*». Второй том был отпечатан в апреле 1866 г., но его распространение было остановлено Петербургским окружным судом, посчитавшим, что несколько глав монографии, посвященных исторической психологии религии, требовали одобрения духовной цензуры. Издатель П. А. Гайдебуров обжаловал этот запрет в Судебной палате, поддержавшей решение нижестоящего суда. Гайдебуров, однако, подал апелляцию в Правительствующий Сенат, который принял его сторону. В самом начале 1868 г. том наконец вышел в свет, причем издатель включил в его состав все протоколы заседаний судов и постановлений, документировав цензурную историю книги.

Второй том монографии Вундта находился в библиотеке Толстого и содержит его довольно многочисленные пометы и записи. Чтение Вундта дважды зафиксировано в письмах и дневниках Толстого (ПСС, XLVIII, 88; LXII, 215), один раз в пору работы над «*Эпилогом*» к «*Войне и миру*», другой раз — над «*Анной Карениной*», однако объем и характер помет заставляют предположить, что Толстой провел над этим чтением больше двух дней.

Издатель журнала «*Вегетарианское обозрение*» Иосиф Перпер, посетивший Толстого в 1909 г., упомянул, что ему доводилось слушать в Лейпциге лекции Вундта. Толстой, в эту пору склонный скептически относиться к науке и ученым, сразу же заинтересовался этим, спросил у гостя, сколько Вундту лет, и попросил присутствовавшего при разговоре С. Д. Николаева прочесть ему вслух статью о психологе из словаря Брокгауза и Ефрона, принадлежавшую перу Владимира Соловьева. По словам Перпера, «*Лев Николаевич слушает очень внимательно, полузакрыв глаза, держит левую руку на колоде карт, кача-*

ет порой головой в знак согласия с теорией Вундта и приговаривает: «Верно» [Лакшин 1986: 367]. По-видимому, даже разочаровавшись в Дарвине, Конте и Бокле, привлекавших его в пору работы над «Войной и миром», Толстой сохранил почтительное отношение к немецкому психологу.

Если судить по пометам, скандальные главы из монографии Вундта о религии не заинтересовали Толстого, зато он с большим вниманием изучил разделы, посвященные вопросу о соотношении психического и телесного. Как писал Вундт, «ощущения могут быть с таким же правом названы психическими явлениями, как и физическими процессами» [Вундт 1866: 4]. Подробно этот вопрос проанализирован в тридцать первой главе монографии, где Толстой подчеркнул фразу: «Каждое чувство сознается нами или как нечто приятное, или как нечто неприятное, сопровождается или удовольствием, или неудовольствием (разрядка оригинала. — А. З.)» [Там же: 22] (см.: [Библиотека 1972: 167–168]). Сверху над номером главы он записал свое соображение, дополняющее анализ Вундта одновременно и «сеченовской», и «дарвиновской» перспективой, что позволяет понять направление работы мысли Толстого и характер синтеза, к которому он стремился: «приятн. непр. сохранение организма оно-то и есть, и оно только есть душа. Рефлексы к больному месту. Спасти организм» [Библиотека 1972: 167–168].

Следующие восемь страниц перегнуты пополам вдоль книги. Безусловно, Толстой делал себе закладку, чтобы потом вернуться к изложенным здесь мыслям. Вундт пишет тут о связи между «душевыми состояниями» и «физическими чувствами», отразившейся в метафорическом языке, на котором мы описываем наши переживания. По Вундту, эта связь имеет не только условно-языковой, но и непосредственно материальный характер:

Как о растерзанной душе можно говорить только в фигуральном смысле, так и боль сердца, тяжесть горя и все другие выражения, одинаково употребляемые как о физическом, так и о психическом состоянии, могут иметь только фигуральное значение; но это мы тем легче упускаем из виду, что в подобных случаях мы не можем обойтись без фигуральных значений, так как других не существует. <...>

...должно быть некоторое средство между тем физическим чувством, от которого заимствуется выражение и тем абстрактным чувством, на которое оно переносится. В чем же состоит это средство? Не может быть, чтобы только в одной аналогии. Если между ними возможна какая-нибудь связь, то только связь одновременности [Вундт 1866: 27–28].

Интерес Толстого к этим идеям позволяет понять суть одной выразительной детали из рассматриваемой нами сцены, в свое время неприятно поразившей такого тонкого и проницательного ценителя психологического мастерства Толстого, как Константин Леонтьев. Закончив свой рассказ Пьеру о последних днях князя Андрея, Наташа «быстро встала <...> и почти побежала к двери, стукнулась головой о дверь, прикрытую портьерой, и со стоном не то боли, не то печали, вырвалась из комнаты» (ПСС, XII, 218).

Леонтьев увидел в этом эпизоде проявление «излишней физической наблюдательности», свойственной, по его мнению, Толстому и портящей самые прекрасные и возвышенные страницы его прозы:

Наташа без всякой нужды ударяется в дверь головой, когда, по возвращении в разоренную Москву, впервые встречается с Пьером и взволнованная уходит. Мне так кажется: если бы она ударилась об дверь перед объяснением в любви к Пьеру или вообще перед каким-нибудь разговором, а не после, то могло бы еще что-нибудь очень важное психическое с этим физическим быть в связи (...) Ударилась Наташа прежде, — села бы, заплакала; Пьер взял бы ее за руку и т. д. Они, оба смягченные и растроганные (она — физическим страданием, он — состраданием), объяснились бы слово за слово в любви. Но после, но уходя из комнаты, — это ни к чему! — это случайность для случайности, это натяжка реализма [Леонтьев 1911: 103–104].

Критика не устраивает в этом описании именно отсутствие связи между «психическим» и «физическим», которое составляло особую заботу для Толстого, специально изучавшего Сеченова и Вундта. Между тем понятно, что Наташа, в первый раз поселившаяся в доме Болконских, не знала, какой высоты там дверные проемы, и, находясь под воздействием перенесенного ей горя, сутулилась и двигалась медленно. Груз вины перед князем Андреем, тяжесть перенесенных ею утрат не просто были фигуральным обозначением ее чувств, но в буквальном смысле этих слов давили на нее и прижимали к земле. «Мучительный и радостный рассказ» о пережитом освободил ее и позволил распрямиться и обрести былую легкость. Упоминание о ее ошибке позволило Толстому сделать эту перемену пластически наглядной, перевести ее на язык мышечных движений и ощущений. Как писал на загнутых им страницах Вундт, «всякое радостное возвышающее чувство придает нашим движениям легкость и силу, каждое подавляющее чувство делает их вялыми и тяжелыми» [Вундт 1866: 30]. Только после этого Наташа оказывается готова к новой и самой главной в своей жизни любви. «Я не виноват, что я жив и хочу жить; и вы тоже» (ПСС, XII, 223), — говорит ей Пьер. Это и есть то самое «сохранение организма», которое Толстой на полях книги Вундта назвал душой.

Разумеется, речь не идет о том, что Толстой иллюстрировал в «Войне и мире» открытия Сеченова или Вундта или испытывал их «влияние». Он искал в их трудах, также как в поэме Гомера, трагедии Шиллера или романе Диккенса, ответы на мучившие его вопросы, и это чтение входило в состав его жизненных переживаний, воплотившихся на страницах его книг.

Как известно, Толстой был взбешен, когда Некрасов напечатал «Детство» в «Современнике», изменив без ведома автора заглавие на «Историю моего детства». «Заглавие (...) *История моего детства* противоречит с мыслью сочинения. Кому какое дело до истории *моего* детства» (ПСС, LIX, 211), — написал он в оставшемся неотправленным письме издателю. Для Толстого дело было не в биографических деталях, но в мифология детства как утраченного рая. В социальном мире Европы XVIII–XIX вв. не существовало более подходящей декорации для идиллии о Золотом веке, чем дворянская усадьба. Доктору сыну Шиллеру пришлось сделать своего Карла Моора наследником родового имени (см.: [Michelsen 1979]).

У Толстого не было необходимости прибегать к подобным приемам — в его распоряжении был мир Ясной Поляны, откуда он, как и подобает блудному сыну, постоянно уходил и куда всегда возвращался, — в последний раз

его привезли туда после смерти, чтобы похоронить в родной земле. Вместе с тем детство самого Толстого не было ни райским, ни идиллическим. Прежде всего оно было омрачено ранним сиротством, уже в два года он потерял мать. В «Детстве», напротив того, эта утрата перенесена на время, когда его герою исполняется 11 лет, и рассказ об этой утрате завершает повествование.

Как Шиллер и Диккенс, Толстой знал, что вернуть изгнанника в рай может только любовь, неразрывно связанная с идеей дома и памятью о детских годах, — всю свою молодость он мечтал о жене, с которой он мог бы счастливо жить в Ясной Поляне, и каждый раз с ужасом останавливался перед необходимостью сделать роковой выбор. В его дневниках и письмах упоминается не меньше десяти молодых женщин, о которых он размышлял как о возможных спутницах жизни. В 1856 г., вроде бы приняв решение жениться на Валерии Арсеньевой, он несколько месяцев бомбардировал ее письмами, в которых расписывал до мельчайших деталей их будущую совместную жизнь в Ясной Поляне, пока сам не разочаровался в осуществимости своих идеалов. Только в 1862 г., вынашивая замысел своего главного романа, он почувствовал, что наконец нашел то, что искал долгие годы. Наиболее подробно и отчетливо Толстой рассказал об этом своем переживании в «Анне Карениной»:

Левин часто бывал в доме Щербацких и влюбился в дом Щербацких. Как это ни странно может показаться, но Константин Левин был влюблен именно в дом, в семью, в особенности в женскую половину семьи Щербацких. Сам Левин не помнил своей матери <...> так что в доме Щербацких он в первый раз увидел ту самую среду старого дворянского, образованного и честного семейства, которой он был лишен смертью отца и матери. Все члены этой семьи, в особенности женская половина, представлялись ему покрытыми какою-то таинственною, поэтическою завесой, и он не только не видел в них никаких недостатков, но под этою поэтическою, покрывавшею их, завесой предполагал самые возвышенные чувства и всевозможные совершенства (ПСС, XVIII, 24–25).

Семья Берсов действительно воплощала для Толстого тот идиллический семейный мир, которого он сам из-за постигшей его трагедии оказался лишен. По свидетельству дочери Александры Львовны, Толстой как-то сказал своей младшей сестре: «...семья Берс мне особенно симпатична, и если бы я когда-нибудь женился, то только в их семье» [Толстая 1989: 148]. Мать семейства Любовь Иславина была его дальней родственницей и предметом описанной в «Детстве» ранней влюбленности. Старшие Берсы сами хотели выдать за него старшую дочь Лизу, наиболее зрелую и готовую к семейной жизни, но воображением Толстого завладела средняя, Соня.

Ребенок! Похоже! А путаница большая. О, коли бы выбраться на ясное и честное кресло! <...> Я боюсь себя, что ежели и это — желанье любви, а не любовь. Я стараюсь глядеть только на ее слабые стороны и все-таки оно. Ребенок! Похоже (ПСС, XLVIII, 40) —

записал он в дневник 23 августа 1862 г. Он пытался узнать внутри себя то самое подлинное, единственное чувство, которого он ждал, боялся ошибиться

и принять за него «желание любви» и колебался между «оно» и «похоже». В течение недели-двух ему удалось преодолеть эти колебания, но он продолжал сомневаться в том, что сам может стать предметом любви столь ангельского создания. «Я влюблен, как не верил, чтобы можно было любить. Я сумасшедший, я застрелюсь, ежели это так продолжится», — записал он 12 сентября, а на следующий день, написав, но еще не отдав письмо с предложением руки и сердца, признался сам себе: «Боже мой, как я боюсь умереть. Счастье, и такое, мне кажется невозможно» (ПСС, XLVIII, 44–45).

Толстой был убежден, что его ожидает или райское блаженство, или столь же абсолютная катастрофа. Более всего его пугала не перспектива отказа, а вероятность того, что или он сам, или его избранница могут заблуждаться относительно собственных чувств.

...руку на сердце, — *не торопясь, ради Бога не торопясь*, скажите, что мне делать <...> хотите ли вы быть моей женой? Только ежели от всей души, смело вы можете сказать *да*, а то лучше скажите нет, ежели есть в вас тень сомненья в себе.

Ради Бога спросите себя хорошо.

Мне страшно будет услышать нет, но я его предвижу и найду в себе силы снести; но ежели никогда мужем, я не буду любимым так, как я люблю, это будет ужасней (ПСС, LXXXIII, 17), —

написал он Софье, предлагая ей выйти за него замуж, а в день свадьбы довел ее до слез расспросами, уверена ли она в своем решении. Сомнения не оставляли его и после венчания, свидетельством чего стала первая же запись в дневнике, сделанная после того, как молодожены приехали из церкви в Ясную Поляну:

Непонятно, как прошла неделя. <...> ...сомненья в ее любви и мысль, что она себя обманывает. <...>

В день свадьбы страх, недоверие и желанье бегства. <...> Ночь, тяжелый сон. Не она (ПСС, XLVIII, 46).

Это страшное «не она», впрочем, тоже не было окончательным. Уже на следующий день Толстой пишет в дневнике о «неимоверном счастье», которое испытывает. Переходы от экстатической радости к безвыходному отчаянию сопровождали его все 1860-е годы вплоть до окончания работы над романом, в котором его героям суждено было пройти через страшные испытания и совершить ужасные ошибки, чтобы наконец узнать свои подлинные чувства и соединиться на всю жизнь.

Работа над «Войной миром» завершилась для Толстого «арзамасским ужасом» и безысходной депрессией. Улыбка Наташи Ростовой ознаменовала его прощание с мифом о романтической любви, возвращающей изгнаннику из рая утраченную полноту бытия. Долгие десятилетия от «Анны Карениной» до «Воскресенья» и «После бала» ушли у него на изживание этого мифа.

Литература

- Апостолов 1924 — *Апостолов Н. Н.* Толстой и Диккенс // Толстой и о Толстом: Новые материалы. [Сб. 1]. М.: Тип. Центросоюза, 1924. С. 104–123.
- Белинский 1953 — *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 1: Статьи и рецензии. Художественные произведения. 1829–1833. М.: Изд-во АН СССР, 1953.
- Белова 2004 — *Белова Н. М.* Диккенс и русская литература XIX века. Саратов: Науч. кн., 2004.
- Библиотека 1972 — Библиотека Льва Николаевича Толстого в Ясной Поляне: Библиогр. описание. Т. 1: Книги на русском языке. Ч. 1 / Под рук. В. Ф. Булгакова. М.: Книга, 1972.
- Виноградов 1994 — *Виноградов В. В.* История слов / Ин-т рус. яз. им. В. В. Виноградова РАН. М.: Толк, 1994.
- Винокур 1997 — *Винокур Г. О.* Биография и культура. Русское сценическое произношение. М.: Рус. словари, 1997.
- Вундт 1866 — Душа человека и животных: Лекции профессора Гейдельбергского университета В. Вундта / Пер. с нем. Е. К. Кемница. Т. 2. СПб.: Изд. П. А. Гайдебурова, 1866.
- Герцен 1956 — *Герцен А. И.* Собр. соч.: В 30 т. Т. 9: Былое и думы. 1852–1868. Ч. 4. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1956.
- Диккенс 1959 — *Диккенс Ч.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 16: Жизнь Дэвида Копперфилда, рассказанная им самим (Главы 30–64) / Пер. с англ. А. В. Кривцовой, Е. Ланна. М.: Гос. изд-во худ. лит., 1959.
- Дубровская 2004 — *Дубровская Е. А.* Узнавание суженого/суженой в сказочных сюжетах: [Тезисы Осенней школы по семиотике фольклора — 2004] // Фольклор и постфольклор: структура, типология, семиотика. URL: <http://www.ruthenia.ru/folklore/dubrovskaya1.htm>.
- Жуковский 2010 — *Жуковский В. А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. Т. 6: Переводы из Гомера. «Илиада». «Одиссея». М.: Языки славянской культуры, 2010, Т. VI.
- Зайденшнур 1966 — *Зайденшнур Э. Е.* «Война и мир» Л. Н. Толстого. Создание великой книги. М.: Книга, 1966.
- Катарский 1966 — *Катарский И. М.* Диккенс в России. М.: Наука, 1966.
- Лакшин 1986 — Интервью и беседы с Львом Толстым / Сост., вступ. ст. и коммент. В. Я. Лакшина. М.: Современник, 1986.
- Леонтьев 1911 — *Леонтьев К. Н.* О романах графа Л. Н. Толстого. Анализ, стиль и веяние (критический этюд). М.: [Тип. Саблина], 1911.
- Маковицкий 1979 — У Толстого. 1904–1910. Яснополянские записки Д. П. Маковицкого. Кн. 1: 1904–1905. (Литературное наследство; Т. 90). М.: Наука, 1979.
- Сеченов 2018 — *Сеченов И. М.* Рефлексы головного мозга. 8-е изд. М.: URSS, 2018.
- Толстой 1928–1964 — *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч.: В 90 т. М.; Л.: Гос. изд-во «Худ. лит.», 1928–1964.
- Толстой 1983 — [Толстой Л. Н.] Первая завершенная редакция романа «Война и мир» (Литературное наследство; Т. 94). М.: Наука, 1983.
- Толстая 1989 — *Толстая А. Л.* Отец: Жизнь Льва Толстого: В 2 т. М.: Книга, 1989.
- Шиллер 1955 — *Шиллер Ф.* Разбойники / Пер. Н. Ман // Шиллер Ф. Собр. соч.: В 7 т. Т. 1. М.: Гос. изд-во худ. лит., 1955. С. 369–496.
- Эйхенбаум 1986 — *Эйхенбаум Б. М.* Как сделана «Шинель» Гоголя // Эйхенбаум Б. М. О прозе. О поэзии. Л.: Худ. лит., 1986. С. 47–64.
- Эйхенбаум 2009 — *Эйхенбаум Б. М.* Работы о Льве Толстом. СПб.: Ф-т филологии СПбГУ, 2009.

- Элиот 2004 — *Элиот Т.* Избранное. Религия, культура, литература: Т. 1–2. М.: РОССПЭН, 2004.
- Abrams 1973 — *Abrams M. H.* Natural supernaturalism: Tradition and revolution in Romantic literature. New York; London: Norton and Company, 1973.
- Alekseeva 2013 — *Alekseeva G.* Dickens in Leo Tolstoy's universe // The reception of Charles Dickens in Europe / Ed. by M. Hollington. London: Bloomsbury Academic, 2013. P. 86–92.
- Buyniak 1964 — *Buyniak V. O.* Léo Tolstoy and Charles Dickens // *Études Slaves et Est-Européennes = Slavic and East-European Studies*. Vol. 9. No. 3/4. 1964. P. 100–131.
- Cain 1973 — *Cain T.* Tolstoy's use of "David Copperfield" // *Critical Quarterly*. Vol. 15. 1973. P. 237–246.
- Dilthey 2010 — *Dilthey W.* Das Erlebnis und die Dichtung: Lessing, Goethe, Novalis, Hölderlin. Leipzig: Teubner, 2010.
- Gadamer 2006 — *Gadamer H.-G.* Truth and method. London; New York: Continuum, 2006.
- Leavis 1970 — *Leavis Q. D.* Dickens and Tolstoy: The case for a serious view of "David Copperfield" // *Dickens the novelist* / Ed. by F. R. Leavis, Q. D. Leavis. London: Chatto and Windus, 1970. P. 34–117.
- Maude 1926 — Family views of Tolstoy / Ed. by A. Maude; Trans. by L. Maude, A. Maude. London: G. Allen & Unwin, 1926.
- Michelsen 1979 — *Michelsen P.* Der Bruch mit der Vater-Welt: Studien zu Schillers "Räubern". Heidelberg: Carl Winter, 1970.
- Rogers 1990 — *Rogers Ph.* A Tolstoyan reading of "David Copperfield" // *Comparative Literature*. Vol. 42. 1990. P. 1–28.

References

- Abrams, M. H. (1973). *Natural supernaturalism: Tradition and revolution in Romantic literature*. New York; London: Norton and Company.
- Alekseeva, G. (2013). Dickens in Leo Tolstoy's universe. In M. Hollington (Ed.). *The reception of Charles Dickens in Europe*, 86–92. London: Bloomsbury Academic.
- Apostolov, N. N. (1924). Tolstoi i Dikkens [Tolstoy and Dickens]. In *Tolstoi i o Tolstom: Novye materialy* [Tolstoy and about Tolstoy: New materials] (Vol. 1), 104–123. Moscow: Tipografiya Tsentrosoiuz. (In Russian).
- Belinskii, V. G. (1953). *Polnoe sobranie sochinenii* [Complete collected works] (13 Vols.), Vol. 1: *Stat'i i reitsenzii, Khudozhestvennye proizvedeniia. 1829–1833* [Articles and reviews. Belletristic works. 1829–1833]. Moscow: Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR. (In Russian).
- Belova, N. M. (2004). *Dikkens i russkaia literatura XIX veka* [Dickens and 19th century Russian literature]. Saratov: Nauchnaia kniga. (In Russian).
- Bulgakov, V. F. (Ed.) (1972). *Biblioteka L'va Nikolaevicha Tolstogo v Iasnoi Poliane: Bibliograficheskoe opisanie* [The library of Leo Nikolaevich Tolstoy in Yasnaya Polyana], (Vol. 1) *Knigi na russkom iazyke* [Books in Russian] (Part 1). Moscow: Kniga. (In Russian).
- Buyniak, V. O. (1964). Léo Tolstoy and Charles Dickens. *Études Slaves et Est-Européennes = Slavic and East-European Studies*, 9(3/4), 100–131.
- Cain, T. (1973). Tolstoy's use of "David Copperfield". *Critical Quarterly*, 15, 237–246.
- Dikkens [= Dickens], Ch. (1959). *Polnoe sobranie sochinenii* [Complete collected works] (30 Vols.), (Vol. 16) *Zhizn' Devida Kopperfilda, rasskazannaia im samim* [Trans. from Dickens, Ch. (1849–1850). *The personal history of David Copperfield*, Chapters 30–64]. Moscow: Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury. (In Russian).

- Dilthey, W. (2010). *Das Erlebnis und die Dichtung: Lessing, Goethe, Novalis, Hölderlin*. Leipzig: Teubner. (In German).
- Dubrovskaja, E. A. (2004). Uznovanie suzhenogo/suzhenoi v skazochnykh siuzhetakh [The recognition of the intended bride/bridegroom in fairy tale plots] (Theses of the Autumn School on Folklore Semiotics, 2004). *Fol'klor i postfol'klor: struktura, tipologija, semiotika* [Folklore and post-folklore: Structure, typology, semiotics]. Retrieved from <http://www.ruthenia.ru/folklore/dubrovskaya1.htm>. (In Russian).
- Eikhenbaum, B. M. (1986). Kak sdelana "Shinel'" Gogolia [How Gogol's *Overcoat* is made]. In B. M. Eikhenbaum. *O proze. O poezii* [On prose. On poetry], 47–64. Leningrad: Khudozhestvennaia literatura. (In Russian).
- Eikhenbaum, B. M. (2009). *Raboty o L've Tolstom* [Works on Leo Tolstoy]. St. Petersburg: Fakul'tet filologii SPbGU. (In Russian).
- Eliot, T. (2004). Izbrannoe. Religii, kul'tura, literatura: T. 1–2 [Selected works. Religion, culture, literature: Vols. 1–2]. Trans from selected works by T. S. Eliot. Moscow: ROSSPEN. (In Russian).
- Gadamer, H.-G. (2006). *Truth and method*. London; New York: Continuum.
- Gertsen, A. I. (1956). *Sobranie sochinenii* [Collected works] (30 Vols.), Vol. 9, *Byloe i dumy. 1852–1868* [My past and thoughts. 1852–1868], Part 4. Moscow: Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR. (In Russian).
- Katarskii, I. M. (1966). *Dickens v Rossii* [Dickens in Russia]. Moscow: Nauka. (In Russian).
- Lakshin, V. Ia. (Ed., Intro., Comment.). (1986). *Interv'iu i besedy s L'vom Tolstym* [Interviews and conversations with Leo Tolstoy]. Moscow: Sovremennik. (In Russian).
- Leavis, Q. D. (1970). Dickens and Tolstoy: The case for a serious view of "David Copperfield". In F. R. Leavis, Q. D. Leavis (Eds.). *Dickens the novelist*, 34–117. London: Chatto and Windus.
- Leont'ev, K. N. (1911). *O romanakh grafa L. N. Tolstogo. Analiz, stil' i veianie (kriticheskii etiid)* The novels of Count Leo Tolstoy. Analysis, style and atmosphere — a critical study]. Moscow: [Tipografiia Sablina]. (In Russian).
- [Makovitskii, D. P.] (1979). *U Tolstogo. 1904–1910. Iasnopolianskie zapiski D. P. Makovitskogo* [In Tolstoy's house. The Yasnaya Polyana notebooks of D. P. Makovitskii] (*Literaturnoe nasledstvo* [Literary heritage]; Vol. 94, Book 1). Moscow: Nauka. (In Russian).
- Maude, A. (Ed.), Maude, L., Maude, A. (Trans.) (1926). *Family views of Tolstoy*. London: G. Allen & Unwin.
- Michelsen, P. (1970). *Der Bruch mit der Vater-Welt: Studien zu Schillers "Räubern"*. Heidelberg: Carl Winter. (In German).
- Rogers, Ph. (1990). A Tolstoyan reading of "David Copperfield". *Comparative Literature*, 42, 1–28.
- Sechenov, I. M. (2018). *Refleksy golovnogo mozga* [The reflexes of the brain], 8th ed. Moscow: URSS. (In Russian).
- Shiller, F. (1955). Razboiniki [Trans. from Schiller, F. (1781). *Die Räuber*]. In F. Shiller [= Schiller]. *Sobranie sochinenii* [Collected works] (7 Vols.), (Vol. 1), 369–496. Moscow: Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury. (In Russian).
- Tolstaia, A. L. (1989). *Otets: Zhizn' L'va Tolstogo* [My father: The life of Lev Tolstoy.] (2 Vols.). Moscow: Kniga. (In Russian).
- Tolstoy, L. N. (1928–1964). *Polnoe sobranie sochinenii* [Complete collected works] (90 Vols.). Moscow; Leningrad: Gosudarstvennoe izdatel'stvo "Khudozhestvennaia literatura". (In Russian).
- [Tolstoy, L. N.] (1983). *Pervaia zavershennaia redaktsiia romana "Voina i mir"* [The first complete draft of *War and Peace*] (*Literaturnoe nasledstvo* [Literary heritage]; Vol. 94). Moscow: Nauka. (In Russian).

- Vinogradov, V. V. (1994). *Istoriia slov* [History of words]. Moscow: Tolk. (In Russian).
- Vinokur, G. O. (1997). *Biografiia i kul'tura. Russkoe stsenicheskoe proiznoshenie* [Biography and culture. Russian theatrical pronunciation]. Moscow: Russkie slovarei. (In Russian).
- Vundt, V. (1866). *Dusha cheloveka i zivotnykh: Lektsii professora Geidel'bergskogo universiteta. V. Vundta* [Trans. from Wundt, W. (1863). *Vorlesungen uber die Menschen- und Thierseele*. Leipzig: Voss] (Vol. 2). St. Petersburg: Izdanie P. A. Gaideburova. (In Russian).
- Zaidenshnur, E. E. (1966). "Voina i mir" L. N. Tolstogo. *Sozdanie velikoi knigi* [Tolstoy's *War and Peace*: The creation of a great book]. Moscow: Kniga. (In Russian).
- Zhukovskii, V. A. (2010). *Polnoe sobranie sochinenii i pisem* [Complete collected works and letters] (20 Vols.), Vol. 6, *Perevody iz Gomera. "Iliada". "Odiseia"* [Translations of Homer. Iliad. Odyssey]. Moscow: Iazyki slavianskoi kul'tury. (In Russian).

* * *

Информация об авторе

Information about the author

Андрей Леонидович Зорин

*доктор филологических наук
ординарный профессор русского языка
и литературы,
факультет средневековых
и современных языков,
Оксфордский университет
Wellington Sq. 47, Oxford, UK, OX1 2JF
Тел.: +44 (0) 1865-270484
профессор, кафедра истории,
факультет социальных наук,
Московская высшая школа
социальных и экономических наук
Россия, 119571, Москва, пр-т
Вернадского, д. 82, стр. 3
Тел.: +7 (495) 434-72-82
✉ andrei.zorin@new.ox.ac.uk*

Andrei L. Zorin

*Dr. Sci. (Philology)
Professor, Chair of Russian
Faculty of Medieval and Modern Languages,
University of Oxford
Wellington Sq. 47, Oxford, UK, OX1 2JF
Tel.: +44 (0) 1865-270484
Professor, Department of History,
Faculty of Social Sciences,
The Moscow Higher School
of Social and Economic Sciences
Russia, 119571, Moscow, Prospect
Verнадского, 82, build. 3
Tel.: +7 (495) 434-72-82
✉ andrei.zorin@new.ox.ac.uk*

Е. Ю. Михайлик

ORCID: 0000-0003-2281-3865

✉ E.Mikhailik@unsw.edu.au

Университет Нового Южного Уэльса (Австралия, Сидней)

«НЕ БОЙТЕСЬ, КОРОЛЕВА»: ДОЛГАЯ ГРАЖДАНСКАЯ ВОЙНА МИХАИЛА БУЛГАКОВА

Аннотация. Попытки «довоевать» или «переиграть» Гражданскую войну неоднократно предпринимались в советской и зарубежной русской литературе авторами практически любых убеждений и направлений. Михаил Булгаков не только четко обозначал свою политическую позицию, но и отличался редкостным упорством и последовательностью: в «Роковых яйцах» неудачная попытка произвести революцию в животноводстве обрушивала на красную Москву полчища контрреволюционных гадов, в «Собачем сердце» искусственное создание «нового человека» вызывало локальный конец света, в пьесе «Адам и Ева» большинство жителей Советской России гибло от «солнечного газа». Ранние редакции «Мастера и Маргариты» не выделялись из этого ряда — посетивший Москву дьявол поражал ее огнем и вел в этом новообразованном аду бои с частями Красной армии. Однако уже в ранних фантастических повестях гибель мира все время оказывалась неокончательной. Часть изменений можно объяснить влиянием цензуры — однако нам кажется, что взаимодействие с внешними ограничениями служило также катализатором для некоей внутренней работы по осмыслению происходящего. Особенно это, на наш взгляд, проявилось во время работы над романом «Мастер и Маргарита», где изначально сугубо сатирический, линейный сюжет по мере развития приобретал новые измерения — вплоть до превращения в принципиально полизначную «музыкальную» (по определению Б. М. Гаспарова) систему. То, что раньше представлялось автору концом света, превращается в «Мастере и Маргарите» в «бои местного значения» — и это изменение влечет за собой цепь крайне интересных художественных и философских последствий. Эти механизмы и эти последствия анализируются в статье.

Ключевые слова: «Мастер и Маргарита», «Собачье сердце», «Роковые яйца», авантекст, Михаил Булгаков

Для цитирования: Михайлик Е. Ю. «Не бойтесь, королева»: долгая Гражданская война Михаила Булгакова // Шаги / Steps. Т. 5. № 2. 2019. С. 110–135. DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-2-110-135.

Статья поступила в редакцию 29 декабря 2018 г.
Принято к печати 2 марта 2019 г.

© Е. Ю. МИХАЙЛИК

E. Mikhailik

ORCID: 0000-0003-2281-3865

✉ E.Mikhailik@unsw.edu.au

University of New South Wales (Australia, Sydney)

“DON’T BE AFRAID, O QUEEN”: THE LONG CIVIL WAR OF MIKHAIL BULGAKOV

Abstract. The attempts to “re-fight” or “re-play” the Russian Civil War were frequently undertaken in both Soviet and émigré Russian literature by authors of practically all artistic and political persuasions. Mikhail Bulgakov did not only clearly proclaim his political stance, but was also exceptionally tenacious and consistent in this regard. In his *Fatal Eggs*, an unsuccessful attempt to revolutionise animal husbandry brings down hordes of counter-revolutionary reptiles on Red Moscow. In *Heart of a Dog*, a successful attempt to remake a dog in the image of man causes a local apocalypse within one particular house. In the play *Adam and Eve*, most of the inhabitants of Soviet Russia die from “solar gas”. The early versions of *The Master and Margarita* remained within that trend: the Devil who visited Moscow struck it with fire and fought Red Army units in this newly formed hell. However, even in the early fantastical narratives the end of the world somehow remained inconclusive. Some of the changes might be attributed to the direct or indirect influence of censorship — however, it seems to us that in this case an interaction with external constraints served as a catalyst for some internal attempts to achieve understanding of what was occurring. In our opinion, the latter especially manifested themselves during Bulgakov’s work on *The Master and Margarita*, where an initially purely satirical, linear plot gradually acquired new dimensions, until it became a fundamentally ambivalent “musical” system of meanings (as B. M. Gasparov has defined it). The events that the author had previously taken for the end of the world turn into a “local engagement” in *The Master and Margarita* — and this change produces a chain reaction, creating a set of extremely interesting artistic and philosophical implications. In the article, we investigate these mechanisms and consequences.

Keywords: *The Master and Margarita*, *Heart of a Dog*, *The Fatal Eggs*, avant-text, Mikhail Bulgakov

To cite this article: Mikhailik, E. (2019). “Don’t be afraid, o Queen”: The long Civil War of Mikhail Bulgakov. *Shagi / Steps*, 5(2), 110–135. DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-2-110-135.

Received December 29, 2018

Accepted March 2, 2019

1

Весной 1920 г. возвратный тиф помешал Михаилу Афанасьевичу Булгакову эвакуироваться вместе с белой армией с Северного Кавказа. Формально для военврача Булгакова Гражданская война закончилась.

За 160 с небольшим лет до этого, в 1758 г. в Стокгольме вышло десятое издание линнеевской «Системы природы», ставшее основой общепринятой зоологической номенклатуры. Третий класс животного царства — *amphibia* — впоследствии получил на русском название «гады» и некоторое время подразделялся отечественными зоологами на гадов чешуйчатых и гадов голых. (Последние, как всем известно, отличаются от прочих гадов отсутствием тазовых почек.)

К концу XIX в. «гадов» вытеснили из номенклатуры «пресмыкающиеся» и «земноводные», и энциклопедия Брокгауза и Эфрона своевременно констатировала, что отныне «слово это не имеет значения определенного и общепринятого термина» [Брокгауз, Эфрон 1892: 783]. Так что профессор Персикив из булгаковской повести «Роковые яйца», срезавший весной 1925 г. «76 человек студентов и всех на голых гадах», просто пользовался устаревшей терминологией — что для человека его возраста и устоявшихся привычек было вполне естественно.

В силу тех же привычек Персикив мог не брать в расчет того, что начиная с 1918 г. существительное *гад* обрело иное приоритетное значение, не имеющее прямого отношения к биологической таксономии, — и с ним устойчиво употреблялось прилагательное *белый*¹.

Таким образом, «голые гады» — характерное для Булгакова словосочетание тройного назначения. Выбор термина одновременно дает представление об обычаях профессора Персикива, косвенным образом предсказывает характер будущей сюжетообразующей катастрофы и вводит в оборот повести лексикку времен Гражданской войны, задавая — как нам представляется — важный для автора способ прочтения.

Чем он так важен?

Составляя биографию Булгакова, Мариэтта Чудакова обнаруживает интереснейшие подробности быта в городе Киеве образца 1918 и 1919 гг.

Вспоминает Константин Паустовский:

Когда бой начался под самым Киевом, у Броваров и Дарницы, и всем стало ясно, что дело Петлюры пропало, в городе был объявлен приказ петлюровского коменданта. В приказе этом было сказано, что в ночь на завтра командованием петлюровской армии будут пущены против большевиков смертоносные фиолетовые лучи, предоставленные Петлюре французскими военными властями при посредстве «друга свободной Украины» французского консула Энно.

В связи с пуском фиолетовых лучей населению города предписывалось во избежание лишних жертв в ночь на завтра спуститься в подвалы и не выходить до утра [Паустовский 1967: 638].

¹ Например, в написанных в 1921 г. и опубликованных в 1923 г. «Красных дьяволятах» П. Бляхина эти «белые гады» располагаются так естественно, что их устойчивое место «определенного и общепринятого термина» новой красной лексики не вызывает сомнений.

Вспоминает Виктор Шкловский:

Рассказывали, что у французов есть фиолетовый луч, которым они могут ослепить всех большевиков <...>

Рассказывали, что англичане — рассказывали это люди не больные, — что англичане уже высадили в Баку стада обезьян, обученных всем правилам военного строя. Рассказывали, что этих обезьян нельзя распропагандировать, что идут они в атаки без страха, что они победят большевиков. Показывали рукой на аршин от пола рост этих обезьян [Шкловский 1990b: 174–175].

Чудакова предположила, что так и не материализовавшийся в Киеве фиолетовый луч смерти мог впоследствии в воображении Булгакова трансформироваться в роковое изобретение профессора Персикова [Чудакова 1988: 100–101]².

Нам представляются значимыми два дополнительных обстоятельства.

1. К моменту написания «Роковых яиц» истории о фиолетовом луче и страшных боевых обезьянах успели стать частью литературной действительности. Например, уже увидело свет «Сентиментальное путешествие» Шкловского (и Булгаков пользовался этой книгой при работе над «Белой гвардией»). Уже опубликована пьеса Л. Лунца «Обезьяны идут!» («Веселый альманах». М.; Пг: Круг, 1923), где посреди действия под стены революционного города подступала армия — в буквальном смысле — контрреволюционно настроенных обезьян³.

2. Во время войны оба фантастических средства — бездушные «ослепляющие» лучи и не поддающиеся пропаганде животные — представлялись лихорадочному штатскому сознанию идеальным средством от большевиков, далеко превосходящим по эффективности вхождение Украины в состав Французской Республики или введение в бой личной армии актрисы Веры Холодной, согласно тем же киевским слухам образца 1919 г. провозгласившей себя украинской императрицей⁴.

То есть, будучи помещено в контекст времени написания, изобретение профессора Персикова получало вполне конкретное политическое измерение — и это измерение было к 1924 г. общеузнаваемым.

«Фенотипическое» сходство «Роковых яиц» и уэллсовских «Пищи богов», «Войны миров» и пр. было отмечено в те же двадцатые еще Шкловским:

Как это сделано?

Это сделано из Уэллса.

Общая техника романов Уэллса такова: изобретение не находится в руках изобретателя.

² Этот вопрос разобран подробнее в статье [Машкевич 2010].

³ Большое спасибо Илье Кукулину за это указание.

⁴ «Даже самые матерые скептики верили всему, вплоть до того, что Украина будет объявлена одним из департаментов Франции и для торжественного провозглашения этого государственного акта в Киев едет сам президент Пуанкаре или что киноактриса Вера Холодная собрала свою армию и, как Жанна Д'Арк, вошла на белом коне во главе своего бесшабашного войска в город Прилуки, где и объявила себя украинской императрицей» [Паустовский 1967: 636].

Машиной владеет неграмотная посредственность. <...>
Змеи, наступающие на Москву, уничтожены морозом.
Вероятно, этот мороз возник следующим образом.
С одной стороны, он равен бактериям, которые уничтожили марсиан
в «Борьбе миров».
С другой стороны, этот мороз уничтожил Наполеона. <...>
Успех Михаила Булгакова — успех вовремя приведенной цитаты
[Шкловский 1990а: 300–301].

По нашему же убеждению, зловещие чудеса «Роковых яиц» никак не являлись простым переносом уэллсовской чудесной пищи и лучевого оружия на русскую литературную территорию. Не являлись даже попыткой выстроить советский аналог уэллсовской истории со всеми родовыми приметами времени и места, вроде «рока с бумагой». Элементы, из которых собрана катастрофа в «Роковых яйцах», — это не только и не столько трудновообразимые порождения науки, оборачивающиеся для человечества то благословением, то неразбавленным кошмаром. Это обыкновенный уличный быт, повседневная реальность Гражданской войны. Реальность, конечно, внутричерепная — реальность слухов, страхов, подметных писем и газетных статей. Но, тем не менее, не мечты и страхи будущего, а часть хорошо памятного аудиторией прошлого. Не фантастика — недавняя история.

Соединяя мотив чудесного луча с мотивом страшного боевого животного, завезенного к тому же из-за границы, Булгаков создает легко — и вне всякого уэллсовского контекста — опознаваемый тогдашним читателем образ силы, кажется, единственно способной снести с лица земли советскую власть и все-таки — пусть и с некоторым опозданием и не на Рождество, так на Преображение Господне⁵ — штурмом взять красную Москву⁶.

Любопытно, что, судя по всему, «Роковые яйца» породили и вторичную, литературоведческую уже мифологию. Во многих комментариях к Булгакову — в том числе и в «Булгаковской энциклопедии» — одним из первооткрывателей к написанию повести называют следующий инцидент: «Марья Степановна Волошина, являющаяся хранительницей всех коктебельских преданий и обычаев, рассказала, что в 1921 году в местной феодосийской газете была напечатана заметка, в которой говорилось, что в районе горы Кара-Даг появилась “огромный гад” и на поимку того гада отправлена рота красноармейцев. О величине “гада” не сообщалось. Дальнейших сообщений о судьбе “гада” не печаталось» [Иванов 1985: 268]. Вырезку с этой заметкой якобы переслал Булгакову М. А. Волошин.

⁵ Как известно, «неслышанный, никем из старожиллов никогда еще не отмеченный мороз» упал на Москву в ночь с 19 на 20 августа.

⁶ Кстати, гигантские анаконды с вероятностью заползли в сюжет с многочисленных агитационных листовок времен Гражданской войны — а возможно, и непосредственно со знаменитого плаката В. Н. Дени образца 1918 г., где лично Лев Давидович Троцкий поражал копьем дракона контрреволюции в виде соответственно надписанной огромной змеи, чья единственная плоская голова была украшена большим классовым цилиндром, неизменной приметой «буржуя».

С учетом того, что Волошин 25 марта 1925 г. писал Н. Ангарскому, редактору «Недр», о «Роковых яйцах»: «Рассказ М. Булгакова очень талантлив и запоминается во всех деталях сразу» (цит. по: [Виленский и др. 1995: 24]) — и выражал горячее желание познакомиться наконец с автором и принять его у себя (что и произошло в июне того же года), а в 1921 г. с вероятностью не подозревал о самом существовании Булгакова (какового почтальон в те времена имел все шансы не разыскать), версию участия Волошина в разработке замысла «Роковых яиц» можно исключить из рассмотрения, а меру совпадения литературы с действительностью — счесть штатной для времени и места.

Не менее любопытно, что персонажи повести называются «гадами» всех без исключения питомцев Рокка, несмотря на то что, например, страусы, составлявшие ударную часть армии прорыва⁷, по той же таксономии относятся все же к классу птиц. Видимо, социальная принадлежность страусов была для противной стороны куда важнее видовой.

Столь же важным и «говорящим» представляется географическое направление наступления гадов.

Напомним, что Рокк расположился со своим хозяйством в Смоленской губернии, и потому Первая конная в повести была вынуждена вести заградительные бои с гадами под Можайском. Предыдущим вторжениям, наступавшим со стороны Можайска, — и Жолкевскому в Смутное время, да и Наполеону — дважды удавалось занять Москву. Как, собственно, по свидетельствам В. Лёвшина⁸ и берлинской газеты «Дни», и должно было случиться в первоначальном варианте повести, где гады прорвали фронт и взяли столицу и огромный змей — правда, без цилиндра — обвился вокруг колокольни Ивана Великого⁹.

Нам неизвестно, какие формы принимало цензурное вмешательство (было исправлено 20 мест, но не указано, что и как именно), мы знаем только, что сам Булгаков считал свой текст «дерзостью», чреватой попаданием в «места отдаленные», и что он изменил финал повести, несмотря на то что как раз захваченная пресмыкающимися столица редакцию «Недр» предположительно устраивала (а тот же Горький жалел, что Булгаков не закончил «Роковые яйца» полной победой чудовищ¹⁰).

⁷ Заметим, что выбор Булгакова впоследствии получил практическое подтверждение: когда в 1932 г. в Австралии вооруженные пулеметами ветераны Первой мировой столкнулись с многотысячным контингентом обыкновенных, никакими аппаратами не усиленных эму, поле боя осталось не за людьми.

⁸ «Между прочим, сымпровизированный Булгаковым конец сильно отличался от напечатанного. В “телефонном” варианте повесть заканчивалась грандиозной картиной эвакуации Москвы, к которой подступают полчища гигантских удавов» [Лёвшин 1988: 174]. («Телефонный вариант» — вариант финала повести, зачитанный/сымпровизированный Булгаковым по телефону редакции «Недр» в присутствии Лёвшина.)

⁹ По отчетам неизвестного корреспондента «Дней» за 6 января 1925 г.

¹⁰ «Булгаков очень понравился мне, очень, но он сделал конец рассказа плохо. Поход пресмыкающихся на Москву не использован, а подумайте, какая это чудовищно интересная картина!» (письмо М. Л. Слонимскому от 8 мая 1925 г. [Горький 1963: 389]). Горький, конечно, в те времена не питал однозначных симпатий к советской власти, картина триумфа пресмыкающихся над данными теплокровными могла быть ему «чудовищно интересна» и по причинам нелитературным — но любопытно, что такого рода концовка не показалась ему ни политически опасной, ни цензурно «непроеходимой».

Нам также известно, что соответствующие инстанции сочли и новую, более безобидную редакцию «Роковых яиц» непригодной для публикации за границей. Таким образом, причины для автоцензуры у Булгакова были.

Однако новый финал, где чудо-мороз посреди августа останавливает гадов на подступах к Москве, ровно в той же мере мог диктоваться и причинами сугубо литературного свойства:

- 1) давлением уэллсовской модели (см., например, «Войну миров»);
- 2) традиционной судьбой армий, наступавших со стороны Можайска;
- 3) и не менее традиционной ролью генерала-мороза в этой судьбе¹¹.

Более того, такое развитие событий могло быть запрограммировано также и убеждением Булгакова, что по-настоящему революционные перемены в обществе и в природе не только нежелательны, но и физически невозможны, ибо не выдержат столкновения с действительностью — мы некогда касались этой темы [Михайлик 2009].

Но при любых трактовках остается неизменным одно: поход гадов на Москву был одновременно и узнаваемым эхом Гражданской войны — с ее слухами, отчаянием, крушением миров, повсеместной бытовой фантастикой, бесполезными подвигами и бессмысленной панической жестокостью (например, убийство Персикова напоминает погромы 1917–1918 гг.) — и как бы новой редакцией этой войны и возможной интервенции¹².

Мы далеки от того, чтобы счесть армию анаконд и страусов метафорой вооруженных сил Юга России — собственно, чудовища эти внутри повести являются в буквальном смысле порождением революции (ибо только она и могла предать опасное изобретение профессора Персикова в руки Рокка и рока). Но весь контекстуальный шлейф, на наш взгляд, явно указывает на то, что повесть «Роковые яйца» обращена была не в будущее, а в прошлое — и являлась, в числе прочего, попыткой одновременно и переиграть, и проговорить

¹¹ Заметим, что к тому моменту, когда повесть вернулась к отечественному читателю, к прецедентам вмешательства «морозного бога на машине» добавился следующий — и традиция стала практически неуязвимой.

¹² Можно спорить о том, было ли постоянное ожидание войны, к 1927 г. выпустившее протуберанец знаменитой «военной тревоги», инструментом внутренней политики (и в какой степени) — или более или менее искренним самоощущением молодой советской республики (см., например: [Баранов 2007]), но нет сомнений, что оно пронизывало советскую культуру на всех уровнях, от газет до слухов, и никаким образом не может быть ограничено во времени пресловутым 1927 годом. Например, Пришвин похода замечает в начале сентября 1922 г.: «Иначе как бы нам теперь жить, в наше время, когда наше правительство окопалось на войну со всем миром и непременно все должно кончиться катастрофой» [Пришвин 1995: 265], а И. И. Шитц в ноябре 1930 г. записывает: «Тревога какая-то глухая. Говорят о войне. Или, лучше сказать, не говорят, а носят с мыслью о ней, причем газеты так и заливаются криками об “интервенции”. По известиям с запада (об этом передают через третьи руки от лиц там бывших, или “сверху”), там “смеются” над нервностью большевиков, не собираясь воевать. Но у нас в войне уверены. Вот, например, как рассуждают молодые специалисты, толковые, образованные, не партийцы, но все же взшедшие на советских дрожжах: интервенция несомненно будет, сомнения нет; вопрос лишь в том, как скоро и как бы нам быть к ней готовыми...» [Шитц 1991: 248–249]. Молодые специалисты, конечно же, настроены оптимистичней Пришвина и полагают как-то отбиться, но в остальном различий в оценке ситуации нет.

Гражданскую войну, материализовать природу последствий этой войны¹³. Попыткой с амбивалентным, неокончательным результатом: мир было рухнул под собственной тяжестью — и под нею же неизвестным образом уцелел.

2

«Собачье сердце» внешне совершенно не похоже на «Роковые яйца» — это камерная история, даже замкнутая, почти полностью ограниченная рамками одного отдельно взятого жилтоварищества.

Катастрофа местного масштаба едва (не) происходит вовсе не по невежеству и некомпетентности внешних сил, завладевших чужим изобретением. Полиграф Полиграфович Шариков, плод пересадки человеческих желез бродячему псу — творение не безграмотного рока, а в высшей степени компетентного профессора-хирурга. И конец жутковатой его жизнедеятельности кладет не морозный бог из машины, а собственный создатель, произведший обратную операцию и снова разделивший Шарикова на живого пса и (к счастью) мертвого человека.

При более же внимательном рассмотрении сходство между повестями оказывается разительным. Во-первых, «Собачье сердце» также можно назвать фантастикой даже не ближнего, а обратного прицела.

Если в «Роковых яйцах» чудеса позаимствованы из слухов и страхов времен Гражданской войны, то в «Собачьем сердце» — из таких же поветрий лихорадочного послевоенного времени.

Уже в 1920 г. среди богемы наметился характерный интерес к «омоложению организма». С 1924 г. <...> начался настоящий «психоз ревитализации» среди партийных работников. <...> Геронтологические эксперименты велись на уровне доисторических ритуалов [Булдаков 2012: 171].

На фоне обнаруженных недавно операций профессора Л. Н. Воскресенского и доктора В. В. Успенского по омоложению жеребца-производителя по кличке Звук¹⁴, помимо которого процедуре подверглись «10 рабочих, 5 врачей, 2 священника, 1 торговец и больше 15 советских служащих» [Носков, Набокина 2010], операции профессора Преображенского по пересадке яичников обезьяны людям (см. аналогичные операции С. А. Воронова, прогремевшие тогда же) и — даже — гипофиза человека собаке не выходили не только за рамки вообразимого, но и за рамки практического. Экзотика в очередной раз оборачивается сугубым бытом.

При этом «Собачье сердце» достаточно прозрачным образом являет собой не столько очередную версию прометеевского мифа, сколько жестокую деконструкцию последнего. Ибо главной проблемой нового доктора Фран-

¹³ Следует заметить, что саму по себе потерю примерно ±10% из 150-миллионного населения (примерно так оценивают демографы общую сверхсмертность Гражданской войны) вполне справедливо было бы считать чудовищной катастрофой, даже если не рассматривать в этом качестве социальные перемены и проистекшие из них дальнейшие потрясения.

¹⁴ «Рабочая газета», 11 июля 1924 г., на этот факт впервые обратил внимание О. А. Чуйков (<https://definite.livejournal.com/395219.html>).

кенштейна/Моро с говорящей фамилией Преображенский¹⁵ и всех, кто рядом случился, стало то, что профессор сотворил вовсе не фантастическую химеру, не гомункулуса и даже не аппарат, порождающий чудовищ. Продукт его волшебной деятельности оказался Климом Чугункиным, обыкновенным люмпеном, не являющимся даже продуктом революции.

И вот перед этим люмпеном профессор и весь его тщательно сохраняемый до-революционный мир и, что не менее важно, послереволюционный советский мир со всеми его могущественными органами — оказались полностью бессильны.

Опять-таки следует отметить, что и тут никакой фантастики не наблюдается: за стенами калабуховского дома как раз в то время встретились волны массовых безмотивных преступлений (получивших название «хулиганства»), массовых же изнасилований, приобретших бытовой характер, самогоноварения, приобретшего характер эпидемический, ошеломляющего всеобщего пьянства (особенно «на местах») — и самоубийств¹⁶. Клим Чугункин был дан предполагаемой аудитории «Собачьего сердца» в неизбежных, ярких и совершенно неизбывных повседневных ощущениях — и то, что Полиграф Полиграфович Шариков от собачьей своей составляющей в сравнении сильно выиграл, в специальных пояснениях в те поры практически не нуждалось.

Финал повести позволял задуматься над тем, что, собственно, произошло в 1917 г. и далее на территории, усилиями всех сторон отданной сородичам Клим Чугункина, которых никакая сила не могла — и не взялась бы — превратить в «милейших псов».

Но при этом если в рамках сюжета конец света и застенная реальность его не вызвали никаких сомнений, в пределах фабулы «Собачьего сердца» гибель дома — как повестью раньше гибель Москвы — оказалась неокончательной, обратимой, неартикулированной, остановленной явным, но тем не менее логичным внутри данного жанра чудом, и оставленной умолчанию.

Несмотря на все усилия издательства «Недра», «Собачье сердце» не было опубликовано.

11 сентября 1925 г. сотрудник издательства Борис Леонтьев написал Булгакову:

Повесть Ваша «Собачье сердце» возвращена нам Л. Б. Каменевым. По просьбе Николая Семеновича он ее прочел и высказал свое мнение: «это острый памфлет на современность, печатать ни в коем случае нельзя». Конечно, нельзя придавать большого значения двум-трем наиболее острым страницам; они едва ли могли что-нибудь изменить в мнении такого человека, как Каменев. И все же, нам кажется, Ваше нежелание дать ранее исправленный текст сыграло здесь печальную роль (цит. по: [Чудакова 1988: 326]).

¹⁵ Булгаковы и сами были выходцами из «второго сословия» — и, таким образом, фамилия Преображенский, не только связывавшая профессора с идеей трансформации и соответствующим праздником, но и ставившая на нем несмыслимый социальный маркер «из поповичей», никак не могла быть дана персонажу случайно.

¹⁶ См., например: [Лебина 2015: 232–233; 334–347; Булдаков 2012: 40–56; 90–100, 366; Панин 2003: 142–146].

В дальнейшем степень готовности Булгакова соответствовать требованиям советской цензуры могла меняться — в отличие от степени катастрофичности описываемой им вселенной.

В сатирическом «Багровом острове» Булгаков напускал на революционных туземцев чуму и тектонические катаклизмы (естественные для произведения, где внутренний автор избрал себе псевдоним «Жюль Верн»), в «Адаме и Еве» уничтожал города смертоносным «солнечным газом». Каждое решение было оправдано и в рамках конкретного сюжета, и в рамках конкретной литературной традиции, и в рамках уже упомянутого панического ожидания будущей войны, пронизывавшего общество.

Тем не менее вместе они образовывали последовательную картину. Уцелевшим персонажам каждый раз предстояло жить в мире, так или иначе столкнувшемся с чудовищной — и обычно бессмысленной — катастрофой или ею сформированном.

Исходный апокалиптический конфликт (заданный еще в «Белой гвардии») сюжетно воспроизводился Булгаковым в самых неожиданных текстах и всякий раз оставался недоразрешенным, а неперенная всеобщая гибель — какой-то неокончательной, недообязательной. В каждом случае некий естественный для места, времени, фабулы и традиции фактор мешал довести дело до логической точки — то мороз, то операция, то режиссер, то иммунитет. Ни в одном произведении конец света не смог реализоваться полностью. Заметим, что предполагаемая эпопея о Гражданской войне, первой частью которой должна была стать «Белая гвардия», также осталась незавершенной даже на уровне замысла.

И похоже, что — отчаявшись найти тот прием или поворот, который позволил бы наконец привести формы нового мира в соответствие с его моровым содержанием, — Булгаков обратился к самой страшной и могущественной из доселе существовавших в культуре сил разрушения. И в прямом смысле слова вызвал в Москву дьявола¹⁷.

3

Это кажется тем более вероятным, что фантастический «роман о дьяволе» поначалу никак не выделяется из общего ряда булгаковских «недо-концов света» — как по мере катастрофичности, так и по мере незавершенности.

Прежде всего следует заметить, что работа с «Мастером и Маргаритой» в рамках генетической критики затруднена тем, что исследователи, по существу, располагают только и исключительно авантекстом — совокупностью черновиков/вариантов — а собственно текст, окончательная авторская редакция имеет шансы обнаружиться разве что у той инстанции, которая сохраняет все.

Более того, ведя речь о формировании и изменении замысла «Мастера и Маргариты», следует помнить, что мы пытаемся анализировать книгу, по определению крайне неустойчиво сформированную и высоко вариативную. Булгаков, кажется, не забывал ничего из написанного — и сюжетный поворот,

¹⁷ М. О. Чудакова в свое время указала на любопытные структурные и текстологические параллели между «Мастером и Маргаритой» и «Стариком Хоттабычем» Л. И. Лагина, предполагая, что Лагиным, возможно, подспудно двигало то же самое желание отразить каким-то образом атмосферу «ужасных чудес» и возможности персонального всемогущества.

решительно отвергнутый в предыдущей редакции, мог с легкостью в том или ином виде воскреснуть в новой¹⁸.

Например, если всадник Понтий Пилат оказывается прощен во всех вариантах романа, вообще доведенных до этой точки, то судьба Мастера и его возлюбленной движется по спирали: в редакции 1937/1938 г. они уезжают по лунной дорожке вслед за покойным пятым прокуратором Иудеи — на встречу с Иешуа, и этот финал явственным образом дублирует незаконченную концовку редакции 1934 г., где Воланд говорит предтече Мастера: «Велено унести вас» [Булгаков 2015 (1): 295]¹⁹ (имея в виду — в Свет). А «он не заслужил света, он заслужил покой» последней — опубликованной — версии романа фактически является развитием раннего варианта 1936 г.

...но исчезнет мысль о Ганоцри и о прощенном игемоне. Это дело не твоего ума. [*Кончились мучения.*] Ты никогда не поднимешься выше, Ешуа не увидишь ты не покинешь свой приют [(1): 357]²⁰.

Поэтому нам кажется, что, обсуждая поразительные изменения, произошедшие с романом во времени, имеет смысл говорить не столько о внутри-текстовых событийных, сколько о системных подвижках. О том, как менялись «грамматические» значения — структура текста и картина мира. (См., например, классическую работу [Гаспаров 1995]), где аналогичная методика была применена к куда более сложному и «темному» случаю.)

Итак, в ранних версиях романа — см., например, редакции 1928–1929–1931–1933 гг. — (при всех значительных расхождениях между ними) Воланд и его образующиеся в процессе написания присные являются открытыми врагами существующего строя и всех его разнообразных институтов — от домовых комитетов и сектора развлечения до организаций куда менее безобидных. И последствия встречи с Сатаной что для театра «Кабарэ», что для торгсина, что для органов правопорядка оказываются одинаково разрушительными. Например, два милиционера, имевшие несчастье встретиться с Коровьевым, «растаяли в воздухе буквально так, как тает кусок рафинаду в горячем чаю» [(1): 266].

Возлюбленного Маргариты, которого исходно чаще называют не «Мастером», а «поэтом», Бегемот с напарником изымают вовсе не из клиники Стравинского, но из лагеря, куда он попал за попытку написать роман об Иешуа²¹. И изымают со всеми сопутствующими спецэффектами.

¹⁸ Или проступить в виде эха — как язва на лбу императора Тиберия в последних редакциях романа является остатком легенды об освященном прикосновении Иисуса платке Вероники (излечившем ту самую язву) и гибели Пилата, которому Тиберий не простил смерти «чудесного врача». Исходно Булгаков планировал использовать эту легенду, но в последние версии она не вошла (см., например: [Белобровцева, Кульяс 2007: 13; Булгаков 2015 (1): 65–69]).

¹⁹ Далее ссылки на это издание будут для краткости даваться только с указанием тома и номера страницы в квадратных скобках.

²⁰ В заметке на редакции 1933 г.: «Ты не поднимаешься до высот. Не будешь слушать мессы» [(1): 200].

²¹ «Ватная мужская стеганая кацавейка была на нем. Солдатские штаны, грубые высокие сапоги. Весь в грязи, руки изранены, лицо заросло рыжеватой щетиной» [(1): 256].

- Надеюсь, вы никого не застрелили?
— Обратитесь к коту, мессир, — отозвался Фиелло.
Хозяин перевел взгляд на кота. Тот раздулся от важности и похлопал по кобуре лапой.
— Ах, Бегемот, — сказал хозяин, — и зачем тебя выучили стрелять! Ты слишком скор на руку.
— Ну, не я один, сир, — ответил кот [(1): 256].

Попытки арестовать их самих неизменно оборачиваются побоищем, причем побоищем во всех смыслах площадным — балаганным и неразборчивым:

- Как полыхнуло на Петровке, одна компания нырь в универмаг, я с ними, — рассказывал возбужденно Бегемот, — тут милиция... Я за пейзажик... Меня по морде... Ах так, говорю... А они стрелять, да шесть человек и застрелили!
Он[и]²² помолчал и неожиданно добавил:
— Мы страшно хохотали! [(1): 271].

Окончание визита в Москву веселая компания отмечает сначала волной пожаров, превративших город в «месиво из облаков, **черного** (выделено в публикации. — Е. М.) дыму и пыли» [(1): 270]²³ (именно за этими пожарами Воланд наблюдает с крыши библиотеки), а затем сражением с частями Красной армии. Причем пожары по масштабу и красоте напоминают Воланду знаменитый пожар Рима, когда, как известно, были опустошены десять из четырнадцати кварталов города. Военные же действия доходят до стадии бомбежки²⁴.

Самым же примечательным обстоятельством нам кажется то, что в ранних редакциях Воланд со свитой ведут с какого-то момента полномасштабную войну с советским строем, зато никаким образом, даже на словах, не враждуют с Царствием Небесным²⁵. Напротив, они явно рассматривают горние силы как институт, который имеет право им приказывать и к которому сами они относятся с пиететом.

Например, в главе «Гонец» Воланд получает распоряжения свыше через печального рыцаря — и сообщает ему, что с особенным удовольствием исполнит волю пославшего (при появлении небесного гонца Коровьев и Бегемот снимают головные уборы).

Что до самого поэта, то ему Воланд говорит следующее:

²² Здесь и далее сохраняется расстановка квадратных скобок в цитируемой публикации.

²³ Бедствие носило равномерный характер, ср.: «Поэтому, когда выяснилось, что размеры беды чрезвычайны, когда [весь город] во всех частях города полыхали здания» [(1): 272].

²⁴ Интересно, что в этой редакции возмездием кому попало по площадям занимается не только Воланд с присными. «Уже на Арбате Маргарита сообразила, что этот город, в котором она вынесла такие страдания в последние полтора года по сути дела в ее власти теперь, что она может отомстить ему, как сумеет» [(1): 244].

²⁵ А то, как «инженер»-Воланд описывает Иешуа Га-Ноцри, заставляет раннюю версию Берлиоза сделать следующее, анекдотическое с точки зрения дьявола, предположение:

«— [Д] И вы любите его, как я вижу, — сказал Владимир Миронович, прищурившись.

— Кого?

— Иисуса.

— Я[.]? — спросил неизвестный и покашлял: — Кх... кх..., — но ничего не ответил» [(1): 76].

- Я получил [от] распоряжение относительно вас. Преблагоприятное. Вообще могу вас поздравить — вы имели успех. Так вот, мне было велено...
- Разве вам могут велеть?
- О, да.
- Велено унести вас... [(1): 295].

(Кстати, как уже было сказано, на этой стадии (уже или еще) и речи нет о том, что «поэт» «не заслужил света» или что судьба Пилата и Иешуа — «дело не его ума».)

Таким образом, дьявол, навестивший и в ходе визита практически уничтоживший Москву, действует не только от собственного недоброго имени — существует высшая сила, санкционирующая его действия и время от времени отдающая ему прямые приказы.

При этом Воланд не просто «свершает благо» по обязанности или непреодолимому стечению обстоятельств — он и сам далеко ему не чужд. Он радуется, что милосердие «еще не вовсе вытравлено» [(1): 199] из сердец жителей столицы, приятно удивляется, что «в этом городе могла существовать истинная любовь» [(1): 254], одобряет талант и дерзость возлюбленного Маргариты, пытается помочь Иванушке и — верша суд над ним — обещает, что слепота со временем пройдет и он сможет увидеть Иешуа [(1): 250]. В этой редакции именно Воланд — а не «поэт», автор романа — отпускает на свободу прокуратора Иудеи, всадника Понтия Пилата и не просто милует его, но дает ему шанс вернуться на балкон к подследственному из Галилеи и исправить совершенную по трюсути ошибку.

Воланд образца ранних редакций не только справедлив, но и милостив, это качество еще не отдано «другому ведомству». По существу, он — ангел при исполнении.

Соответственно, и суд, творимый визитерами над Москвой в том числе и «волей пославшего», является — в теории — идеальной формой авторского реванша: справедливым приговором, вынесенным соответствующими инстанциями (начиная с самого автора и включая, по всей видимости, Господа Бога).

Важность фигуры Воланда, значимость принимаемых им решений подчеркивается еще и тем, что на уровне композиции ранних редакций романа Воланд и его свита — практически единственный фактор, обеспечивающий связь между персонажами и сюжетными линиями²⁶. И это Воланд фактически дописывает за поэта незаконченный роман о Пилате и Иешуа.

Дьявол, таким образом, выступает еще и в качестве единственной сопрягающей и смыслообразующей силы и — в определенной степени — сорежиссера-постановщика. Он властен не только над фабулой, но и над сюжетом, не только над предметом изображения, но и над самой тканью повествования. И в каком-то смысле его действия приобретают силу и вес в двух мирах.

Итак, на этот раз ни бог из машины, ни даже сам автор, кажется, утерявший формальную власть над собственным произведением, не в силах помешать катастрофе полностью реализоваться. Однако в финале пожар московский все же гаснет — причем сигналом к тому служит вмешатель-

²⁶ Что, кстати, вполне характерно для плутовского романа.

ство Маргариты в судьбу маленького мальчика, едва не погибшего от огня, и обращение «поэта» к Азazelло с характерным: «Но дети [!]? Позвольте! Дети!..» [(1): 284]. Вслед за этим Мастер требует грозы — и гроза приходит. Более того, выясняется, что именно такое развитие событий и планировалось с самого начала. Кажется, как и в «Роковых яйцах», мы опять сталкиваемся с давлением литературной (и богословской) традиции: сделав Воланда подчиненным и искренним союзником Неба, автор лишил его возможности и способности прямо вредить невинным, а значит — спас город. Соответственно, пожар прекращает гроза, войну — отлет Воланда со свитой, а затем происходит нечто третье.

Нежизнеспособным — и незавершенным — оказывается уже не конец света как внутритекстовое событие, а сам роман.

Булгаков обнаруживает, что роман в тогдашнем виде его не устраивает, и почти сразу же по окончании начинает работу над новой редакцией — которая (как и следующая) также останется незавершенной.

А затем мы наблюдаем качественный сдвиг.

4

Как известно, во второй половине 1930-х у Булгакова сформировалась на некоторое время надежда, что роман о дьяволе может быть представлен и напечатан официально (тому также мог способствовать происходивший в то время в стране политический поворот).

Нам представляется, что Булгаков воспользовался мыслью о возможности публикации в первую очередь как сильной внутренней мотивировкой, стимулом для реорганизации текста²⁷.

В сколько-нибудь подцензурной версии, однако, всепоглощающий пожар и открытое — победоносное — столкновение дьявольской шайки с Красной армией были к тому времени совершенно немыслимы — и соответственно исчезли.

Но композиционная лакуна размером с войну и с гибель города, раз образовавшись, смещает центр тяжести романа. Из книги изъято одно из центральных смыслообразующих событий — Страшный суд над одной отдельно взятой столицей. Его отсутствие само по себе меняет все прочие значения, создает черную дыру, чье притяжение необходимо как-то компенсировать.

Как нам представляется, первое последствие потери прежнего «равновесия» — изменение статуса романа-в-романе. Заметим, что в версиях 1933–1934 гг. «главы о Пилате» просто отсутствуют. В. И. Лосев предполагает, что Булгаков был вполне доволен ранней версией «внутреннего романа» и в тот раз не подвергал ее переработке [Лосев 2006: 955]. Можно допустить, что эта линия в тот момент казалась автору завершенной.

²⁷ Здесь, на наш взгляд, следует обязательно оговорить, что, несмотря на любые перемены политического курса и повороты судьбы самого Булгакова, противостояние с советской властью в частности и с текущей действительностью вообще для Булгакова на том никоим образом не закончилось. Например, М. О. Чудакова, в своей работе о лексике Булгакова, как нам представляется, крайне убедительно доказала, что партизанской войны с советским языком и — что не менее важно — со стоящими за ним концепциями Булгаков не прекращал никогда [Чудакова 2007: 351–394].

Потом ситуация меняется. Роман о Пилате начинает плотнее встраиваться в книгу как целое, увеличивается количество рассказчиков²⁸, оборачивается истиной сама описанная в романе история (в последних редакциях, непосредственно в процессе написания, безымянный гонец «из Света» становится Левиим Матвеем, персонажем романа-в-романе. Совершенно не изменившиеся склад ума и характера бывшего мытаря служат как бы свидетельством тому, что Мастер «страшно» угадал достаточно, чтобы считать его роман историческим и даже — хроникальным).

По мере того как роман Мастера становится одним из главных организующих элементов — фактически главных героев — большого романа, двигателем сюжета и связующим звеном между персонажами, из него исчезают современная лексика и большая часть прямых отсылок как к реальности XX в., так и к евангельским апокрифам — а вместе с ними все элементы прямой сатиры.

Нам кажется чрезвычайно точным соображение Л. Я. Яновской, что именно это отсутствие и придает вставным главам «ощущение бесспорности бытия»²⁹. Отныне внутри романа история Иешуа и Пилата уже не пародия, не аллегория, не попытка завуалированным образом свести счеты с современностью — а то, «как оно было на самом деле». «Все просто: в белом плаще с кровавым подбоем, шаркающей кавалерийской походкой...»³⁰ [(2): 554].

И чем отдаленней от саркастической скороговорки московских глав — ритмизированной, емче, насыщенной — делается язык глав ершалаимских, тем ближе к «Москве» оказывается существо изображаемых конфликтов. Из как-бы-системных, абстрактных, исторических они становятся частными (даже там, где обусловлены присутствием, характером и аппетитами государственной машины), сдвигаются на уровень судьбы и души конкретного человека.

²⁸ Исходно им был только Волад — более того, эту его роль подчеркивал сам Пилат, указывая Каиафе на то, что подслушать их может разве «дьявол с рогами» [(1): 59] (характерный для ранних версий романа анахронизм, ибо дьявола европейской формации, а уж тем более дьявола рогатого, на предполагаемый момент действия не существовало ни в религиозной культуре, ни в популярном обиходе).

²⁹ «Булгаков снимает сатирическую интонацию — заинтересованную, доверительную, ироническую, саркастическую. Снимает разом, как пелену, едва пометив переход несколькими музыкальными фразами. И контрастно освобожденная от сатиричности интонация пропадает совсем; голос рассказчика исчезает; кажется, что между действием и читателем автора нет; остается нагая реальность — ощущение бесспорности бытия...» [Яновская 1983: 242].

³⁰ Последний вызывающий анахронизм «с кровавым генеральским подбоем» [(1): 499] исчезнет из романа во второй редакции 1938 г. Однако внутренняя связь с булгаковскими произведениями о Гражданской войне сохранится, в такой степени, что на нее будут обращать внимание не только исследователи. Например, режиссер и сценарист Владимир Наумов будет впоследствии говорить как об очевидном: «Булгаковские Хлудов и Пилат подчинены одним и тем же ритмам. Во всяком случае внутреннее родство неоспоримо. Понтий Пилат: “В белом плаще с кровавым подбоем, шаркающей кавалерийской походкой, ранним утром четырнадцатого дня весеннего месяца нисана в открытую колоннаду между двумя крыльями дворца Ирода Великого вышел прокуратор Иудеи Понтий Пилат”. Хлудов: “В полевой длиннополой шинели с генеральским зигзагом на погонах механической неумимой пехотной походкой по промерзшему заплеванному станционному перрону шел его Превосходительство Командующий фронтом Роман Валерьянович Хлудов”» [Наумов 1999: 281].

Понтий Пилат из честного чиновника, функционера, элемента государственного механизма³¹, который не рискнул нарушить дурной закон своего государства и тем погубил невинного мечтателя, превращается — мы уже говорили об этом в более ранней работе [Михайлик 2004] — в человека, который пожертвовал другим вместо себя в состоянии персонального, адресного смертного страха.

Страшная смерть Иешуа теперь не предопределена извечным родовым столкновением «царства истины» и земной власти как таковой, а складывается из корыстного предательства одного человека, оправданных страхов двух других, добросовестной ошибки третьего.

Иуда из лучшего сыщика в Ершалаиме — т. е. функционера системы, враждебной Иешуа по определению — становится обыкновенным платным доносчиком, корыстолобивым, влюбленным в роковую женщину, т. е. частным же лицом, одержимым ершалаимской версией квартирного вопроса. Гибридом Майгеля и Алоизия Могарыча. Умирая, Иуда исчезает из истории бесследно, не появляясь даже на балу у Сатаны — возможно, потому что (в отличие от Пилата) совершенно не ведал, что творил. Собственно, барон Майгель, кажется, служит его жертвой-заместителем — настолько это место оказывается в романе пусто³².

Следующий структурный сдвиг, связанный с романом в романе, произойдет в последней редакции. И значение его трудно переоценить. Посреди «современной», «московской» сцены, описывая «Грибоедов» и явление предполагаемого пирата, Арчибальда Арчибальдовича, повествование вдруг сделает неожиданный поворот:

Нет ничего, и ничего и не было! Вон, чахлая липа есть, есть чугунная решетка, и за ней бульвар... И плавится лед в вазочке, и видны за соседним столиком налитые кровью чьи-то бычьи глаза, и страшно, страшно... О боги, боги мои, яду мне, яду!.. (разрядка моя. — Е. М.)³³ [(2): 177].

Эту фразу, уже прозвучавшую в первой главе романа-в-романе, произносит не Пилат, не Мастер и даже не Иванушка — это говорит автор³⁴.

³¹ В ранних редакциях это обстоятельство встроенности и подчиненности всячески подчеркивается: «А объем моей власти ограничен, ограничен, ограничен, как все на свете! Ограничен!» [(1): 57].

³² Вне зависимости от того, послужил ли источником вдохновения бывший барон Б. С. Штейгер, действительно работавший с иностранцами, или литературовед М. Г. Майзель — который, как в свое время установил М. Н. Золотоносов [1995: 44–45], называл произведения Булгакова «апологией чистой белогвардейщины» (см. «апологию Иисуса Христа» и «пилатчину» в романе), — к концу 1937 г. оба были мертвы, и причиной смерти обоих являлся советский строй в лице своих карательных органов. Булгаков был осведомлен об этих происшествиях, но сцену из романа не убрал — и, таким образом, смерть от рук нечистой силы в пределах романа служит как бы мотивировкой расстрела в реальном мире.

³³ Поворот этот явно задумывался раньше, уже в третьей правке к редакции 1938 г. присутствуют слова «о, боги! Да убейте же меня!» [(2): 173].

³⁴ Рассказчик в ранних версиях появлялся практически с самого начала — в частности, именно он разъяснял в черновиках образца 1931 г., что лгут слухи и ни в какой правый уклон Берлиоз не впадал, аргументируя это, например, так: «Но, мне-то уж лучше известно, чем Ухлобеву...» [(1): 124], но организацией романа в единое целое занимался не он.

Отныне главным направляющим элементом текста является не дьявол, а лицо куда менее могучее и неуязвимое. Теперь именно он будет с увлечением описывать меню знаменитого «грибоедовского» ресторана, перечислять злоключения обитателей «нехорошей» квартиры номер 50, сам себя останавливать очередным «довольно», называть собственное повествование «правдивым» и переключать это повествование с одной сюжетной линии на другую прямым обращением «за мной, читатель». Автор начнет строить систему отражений, воспроизводящихся мотивов, персонажей-двойников, сделает соединительной тканью собственную виртуозную речь. Он как бы отнимает у нечистой силы власть над течением повествования.

Как следствие всех этих подвижек, меняется и статус Воланда.

В ранних редакциях разнообразные проделки дьявола, а затем и его свиты, последовательное уничтожение подвернувшихся под руку людей и институций, фокусы с фальшивыми купюрами³⁵ и мелкая месть ненавистному городу были всего лишь прелюдией для всепоглощающих пожара и сражения.

Вопрос, чем Воланду не угодил театр «Кабарэ»/«Варьете» со всем разнообразным руководящим составом, при том что в Москве того времени с легкостью можно было найти людей куда более страшных и вредоносных, в применении к ранним редакциям не имел смысла — с этими более страшными людьми под конец романа происходили вещи много похуже скандала на рабочем месте, ареста за распространение фальшивых червонцев или мгновенной ссылки во Владикавказ.

Но в последней редакции советская власть и даже ее хватательные отростки для дьявола и компании —

а) источник мелких, легко преодолимых помех («А это нас арестовывать идут»);

б) предмет развлечения (см. перестрелку Бегемота с чекистами, в которой, заметим, жульническим образом остался невредим не только кот. Чекисты из врагов, подлежащих истреблению, мутировали в граждан при исполнении, каковых уважающей себя нечисти без конкретной персональной причины убивать не положено);

в) и — что куда интересней — инструмент, позволяющий надежно решать мелкие бытовые сатанинские проблемы.

Последнее обстоятельство, заметим, носит характер решительно и разрушительно антисоветский: если в легендах грешники прибегали к помощи Сатаны, чтобы избавиться от неугодных, то в булгаковском романе Коровьеву достаточно сострять один донос — и члены мешающего Воланду домоуправления начинают бесследно исчезать один за другим безо всякого дальнейшего вмешательства со стороны Сатаны или его свиты (при этом действия государственной машины носят характер автоматический и предсказуемый). Таким образом, карательные органы в романе исполняют функцию нечистой силы по отношению к самой нечистой силе.

В какие-либо иные отношения с государственной машиной Воланд уже не вступает — как не вступал в них с режимом императора Тиберия.

³⁵ Которые, между прочим, в ранних версиях превращались не только в иностранную валюту или резаную бумагу, но и в «троцкистские прокламации самого омерзительного свойства» [(1): 37] — воистину безотказный способ организовать хранящему такие бумаги неприятности практически в любом объеме.

Единственный же сохранившийся в последних редакциях романа осколок былой битвы с частями Красной армии на Воробьевых горах — пресловутый «стремительно приближающийся аэроплан» — настолько изменил значение, вылетев из общего контекста сражения, что породил уже обсуждавшееся поразительное толкование В. И. Лосева, будто бы Воланд положительно отзывался о Сталине [Лосев 2006: 1005].

В ранних редакциях такую контаминацию невозможно себе представить — собственно, по ее наличию уже можно судить о том, насколько сдвинулась позиция Воланда относительно советской власти.

Вслед за нею начинает меняться и позиция булгаковского дьявола относительно Неба. Если еще в редакции 1936 г. Воланд говорит герою (которого к тому моменту уже называют Мастером), что намерен ходатайствовать перед высшей силой о прощении Коровьева, то в позднейших версиях инерция культуры возвращает Тьму и Свет к противостоянию и — как следствие — Воланд теряет способность миловать самостоятельно (хотя по-прежнему высоко ценит это качество — несмотря на все внешнее недовольство).

Воланд также более не вершит суд над мертвыми — мотив крайне важный для Булгакова.

Нам также кажется, что примерно в это же время начинает меняться в тексте и роль изображаемого в нем насилия. В ранних редакциях издательская справедливость, творимая визитерами, как мы уже говорили, одобрена и санкционирована всеми мыслимыми инстанциями, а комические расправы над мелкими функционерами и разнообразными совращенными на те или иные преступления выглядят относительно соразмерно на фоне великого пожара.

Но в отсутствие этого пожара чем дальше, тем больше средства, применяемые Воландом и его шайкой, приобретают дополнительную окраску издательской избыточности. Воланд ценит милосердие и сочувствует ему, но сам он — предстатель иного ведомства, могущество его слишком велико и слишком несоразмерно человеку. И люди, пусть и по собственной вине оказавшиеся в полной власти этого могущества, от Фриды до — неожиданно — Берлиоза, вызывают уже скорее сострадание, нежели злорадство:

— Михаил Александрович, — негромко обратился Воланд к голове, и тогда веки убитого приподнялись, и на мертвом лице Маргарита, содрогнувшись, увидела живые, полные мысли и страдания глаза [(2): 727].

Да и цена этой справедливости тоже вызывает вопросы — ведь даже такое относительно невинное действие, как разгром квартиры критика Латунского, не обходится без пострадавших гражданских лиц — перепуганного четырехлетнего мальчика, брошенного взрослыми в квартире («Я боюсь, — повторил мальчик и задрожал» [(2): 705]), что уж говорить о последствиях арестов.

Фактически в последних редакциях Сатана возвращается к своей ветхозаветной роли штатного искусителя, испытателя, противоречащего, ре-

визора³⁶, трикстера, представителя обвинения. Завершение этого процесса фиксируется появлением эпитафия «Я часть той силы, что вечно хочет зла и вечно свершает благо».

Но этот же поворот превращает место действия романа в мир, в котором — как и в мире «Фауста» — предметом работы дьявола является не уничтожение социально выморочных территорий и возвращение их небытию, а личная нечестность, частная ложь, конкретное предательство. В мир, где эти вещи все еще значимы, несмотря на испортивший людей квартирный вопрос³⁷. В мир, где скрупулезно зафиксированные местные особенности Москвы образца тридцатых (со страшными травмами и не менее страшным «очень коротко ответил откуда» [(2): 768]) поставлены в исторический контекст — и не выглядят в этом контексте сколько-нибудь уникальными. Где печати на дверях Берлиоза, которых так пугается Лиходеев, висят в контексте «закона об оскорблении величия». Где Коровьев и Абадонна — в версии 1937/1938 г. — приносят Маргарите извинения за предательскую резню, произошедшую на предыдущем торжестве с ее участием — во время Варфоломеевской ночи, а сам бал ста королей и появление на нем современников автора — например, товарища Ягоды с коллегой³⁸ — служат неким косвенным свидетельством общей обыденности московских и советских обстоятельств, по крайней мере, по меркам Сатаны.

Оказывается, что это все-таки город, где пока еще важно, кто кого и почему предал или не предал; кто написал донос, кто взял взятку, кто готов подобрать и не отдать чужую вещь или прописаться в чужой квартире, а кто — все-таки нет.

Как следствие, пожары уже не карают столицу целиком, а только изымают из бытия несколько конкретных локаций, связанных с личной памятью героев («Гори, гори, прежняя жизнь!» [(2): 795]). Собственно, создается впечатление, что та рукопись, которую просили разобрать профессора Воланда, в действительности принадлежит не Герберту Аврилакскому, а совершенно иному лицу, а все прочие московские обстоятельства, даже самые важные и страшные, вторичны по отношению к ней и ее истории.

И с каждой следующей редакцией все более определенным становится вердикт, выносимый Воландом в театре. В финальной версии:

— Ну что же, — задумчиво отозвался тот, — они — люди как люди.
Любят деньги, но ведь это всегда было... Человечество любит день-

³⁶ Провести полную параллель с дьяволом посленоевангелистским мешает, например, уже упомянутое обстоятельство, что Воланд регулярно испытывает окружающих на готовность проявить то самое милосердие — и остается доволен, если добивается успеха. Собственно, Маргарита получила Мастера обратно только после того, как пожертвовала своим шансом (и, как она считала, своей душой), чтобы избавиться от наказания совершенно постороннего человека — Фриду (причем возникает эта сюжетная линия сравнительно поздно, раз появившись в развернутом виде, уже из текста не исчезает, и, соответственно, версия о том, что это — осколок исходной трактовки образа Воланда, представляется нам маловероятной).

³⁷ Напомним, что Коровьев, спровоцировав ложным доносом серию арестов в домоуправлении, фактически демонстрирует читателям наиболее действенный — здесь и сейчас — способ разрешения этого вопроса.

³⁸ Что характерно, впервые эти эпизодические персонажи возникают в версии 1937/1938 г. Многие исследователи отмечали, что на Московском процессе именно Ягоде и его секретарю Буланову было предъявлено обвинение в попытке убить Ежова, обрызгав стены ядом. Белобровцева и Кульяс [2007: 136] указывают, что впервые эта связь была установлена Марией Ламперини в 1984 г.

ги, из чего бы те ни были сделаны, — из кожи ли, из бумаги ли, из бронзы или золота. Ну, легкомысленны... ну, что ж... и милосердие иногда стучится в их сердца... обыкновенные люди... В общем, напоминают прежних... квартирный вопрос только испортил их [(2): 627].

Возвращение Сатаны к прямым служебным (пусть и ветхозаветным) обязанностям знаменует в рамках романа превращение Советской России в мир до, а не после конца света. Это более не форма небытия, наступившего после общей катастрофы и преступным образом отказывающегося осознать свою природу, небытия, которое Булгаков десятилетиями пытался описать и назвать по имени, а все-таки форма какой-то жизни, размещенная в истории³⁹.

5

Нам представляется важным, что именно на этой стадии из текста окончательно исчезают и прямые упоминания о Гражданской войне как недавнем прошлом, отбрасывающем тень на настоящее. В ранних вариантах — как и в фантастических повестях — эта война, никоим образом не являясь частью действия, присутствует фоновое, в виде неперемного эха. Например:

³⁹ Нужно сказать, что обретший дополнительные валентности текст, как и положено роману о дьяволе, отбросил тень не только на настоящее и будущее, но и на прошлое.

Исследователи строили — и, вероятно, еще будут строить — немало гипотез о происхождении Коровьева-персонажа, его странного псевдонима и не менее странной истории о неудачном каламбуре, после которого автору пришлось прошутить несколько дольше, чем он считал возможным. Позволим себе добавить дров в эту поленницу.

В 1991 г. профессор Джон Босси опубликовал работу «Джордано Бруно и дело посольства» [Bossy 1991]. В этой книге он расследует шпионскую историю четырехвековой давности: в 1583 г. английский госсекретарь Уолсингем сумел внедрить своего человека под крыло к французскому послу в Лондоне. Донесения «крота» за несколько лет сохранились полностью — вместе с катастрофической стилистикой, намеренными грамматическими и лексическими ошибками и саркастической подписью «Анри Фагот». (Одним из значений английского *fagot/faggot* является «вязанка хвороста». Вязанки эти столь охотно использовали для окончательного решения религиозных и юридических противоречий, что начиная с 50-х годов XVI в. слово *fagot/faggot* в английском стало стандартным эвфемизмом для «сожжения на костре» — судьбы, которая, по мнению автора писем, с вероятностью ждала бы его, оказавшись его «псевдоним» раскрыт.) Босси, сопоставив факты, даты, объем доступной информации и даже те самые ошибки, призванные замаскировать родной язык шпиона, очень убедительно доказывает, что «кротом» был не кто иной, как капеллан посольства — знаменитый мнемонист и философ Джордано Бруно.

Бруно в своих работах неоднократно высказывался о свете и тьме — и не удерживался при этом от весьма рискованных каламбуров. Например: «Быть может, и случается свету отделиться от тьмы, если возможно им отделиться одному от другого (<...> Поэтому, если один из них удаляется от другого, то скорее пододает тьме отдаляться от света и быть им удерживаемой, нежели наоборот, согласно этому бесспорно божественному, кто бы ни произнес его, изречению: “И свет во тьме светит, и тьма не объяла его” (Иоанн. I, 5)» [Бруно 1976: 135].

Исчезнувший в пламени на площади Цветов, шутивший о свете и тьме пантеист — а по советской версии безбожник — и разведчик Анри Фагот вполне мог бы перейти от одной сферы дьявольской деятельности к другой... если допустить, что Булгаков в 1930-е годы какою-то колдовской и мистической силой сумел ознакомиться с гипотезой, впервые высказанной спустя полвека после его смерти.

На наш взгляд, сама возможность формирования такого — заведомо непреднамеренного — контекста, говорит о том, насколько изменилась в процессе реорганизации способность «Мастера и Маргариты» образовать связи и захватывать прежде не имевшие отношения к роману области.

Из белых дверей вывели маленькую женщину в белом халатике. Увидев Ивана, она взволновалась, вынула из кармана халатика игрушечный пистолет, навела его на Ивана и вскричала:

— Сознавайся, белобандит!

Иван нахмурился, засопел, а женщина выстрелила губами «Паф!», после чего к ней подбежали и увели ее куда-то за двери [(1): 304]⁴⁰.

Вообще в поздних версиях создается впечатление, что и эта кровь тоже давно ушла в землю: единственный «белогвардеец» финальной редакции иронически адресован Дантесу, а лихорадочное Иванушкино «...он никакой не интурист, а шпион. Это русский эмигрант, перебравшийся к нам...»⁴¹ [(2): 553] опровергается от двойного противного, ибо дьявола, существование которого писатели решительно отрицали, как выяснилось, встретить все-таки можно и даже прямо на Патриарших прудах, а вот «русский эмигрант, перебравшийся к нам» оказался в романе существом совершенно мифическим, хуже всякого Бегемота. Мифическим настолько, что даже всесильное «бессонное» учреждение, занявшись, наконец, расследованием походов Волада и присных его, принимается разыскивать не вредителей, не шпионов и не диверсантов из Русского Обще-Воинского Союза (а последних в конце 1920-х — начале 1930-х было как раз вполне возможно встретить на улицах Москвы и Петербурга — в том числе и с чрезвычайно печальными последствиями), а всего лишь аполитичную «шайку гипнотизеров и чревоушителей»⁴².

Заметим, что все описанные выше подвижки очень быстро выходят за пределы, продиктованные непосредственно цензурным первотолчком. Более того, часть изменений в финальных версиях подвергается обратной ревизии, лишающей книгу каких бы то ни было шансов проскочить сквозь челюсти Главлита; например, в последней редакции романа снова и очень отчетливо возникает тема ссылки/лагеря — в мыслях и видениях Маргариты («Если ты сослан, то почему же ты не даешь знать о себе? Ведь дают же люди знать. Ты разлюбил меня? Нет, я почему-то этому не верю. Значит, ты был сослан и умер...») [(2): 693]), а последней каплей, втолкнувшей Мастера в безумие, становятся донос, арест и следствие. Никакая Лапшённикова этого напечатать заведомо не может.

Тем не менее сражение и Страшный суд исчезают из текста невозстановимо — ибо именно при их отсутствии роман обретает новое равновесие.

⁴⁰ Или в еще более политизированной версии 1933 г.:

«Этот мужчина, столкнувшись с Иванушкой, засверкал глазами, указал перстом на Иванушку и возбужденно вскричал:

— Стоп! Деникинский офицер!

Он стал шарить на поясе халатика, нашел игрушечный револьвер, скомандовал сам себе:

— По белобандиту огонь!

И выстрелил несколько раз губами: “Пиф! Паф! Пиф!”

После чего прибавил:

— Так ему и надо!» [(1): 214–215].

⁴¹ В более ранних версиях «к нам» перебирается «белогвардеец» или просто «белый».

⁴² Вообще прежняя, дореволюционная жизнь существует в финальных редакциях романа разве что упоминаниями старых денег, подробностями биографии несчастной ювелирши Анны Францевны — и кличкой розыскной овчарки Тузбубен, отсылающей к знаменитой некогда розыскной полицейской собаке Треф [Белобровцева, Кульюс 2007: 325].

В финале Москва и Ершалаим оказываются отражениями, и уравновешивают друг друга как два равно неприемлемых для Мастера пункта назначения. Но именно эта неприемлемость в сравнении с вечным приютом, где покой Мастера более никто не потревожит, делает оба города местами живой жизни, совместно противопоставленными вечности, где все решено и ничего никогда уже не произойдет.

Тому существует еще одно любопытное косвенное доказательство. Неоднократно отмечалось, что безымянный поэт из текстов 1933–1934 гг. по мере превращения его в Мастера — и героя романа — приобретает разительное внешнее сходство с Гоголем — знаковый образ для Булгакова. (Собственно, в последних редакциях Булгаков даже решил сделать это сходство несколько менее явным.)

Но до поры оставалось незамеченным⁴³, что зеленые глаза, непокорную светлую/рыжую шевелюру⁴⁴, дерзость, решительность и способность к активному действию любовника Маргариты из ранней редакции наследует другой поэт — Иванушка Бездомный, которого Мастер перед отлетом назовет учеником и которому — в отличие от ранних версий романа — предстоит стать историком и унаследовать от Мастера «лунную болезнь», одержимость судьбами Иешуа и Пилата и даже строй речи: «Боги, боги! — начинает шептать Иван Николаевич <...> — Вот еще одна жертва луны... Да, это еще одна жертва, вроде меня» [(2): 810]). (Заметим, что речью он теперь совпадает не только с Мастером и Пилатом — но и с автором.) Более того, у Иванушки появляется своя Маргарита — женщина, которая бережет его покой.

Масштаб постигших его перемен таков, что сам по себе заставляет оценить характер сдвига, произошедшего с автором: попробуем представить себе ситуацию, где через семь или восемь лет по окончании действия «Собачьего сердца» перед нами вдруг предстанет Полиграф Полиграфович Шариков, который, пусть и вмешательством сверхъестественной силы, искренне увлекся медициной и успешно выучился на врача.

Профессор Понырев — во всех смыслах переставший быть Бездомным — фактически продукт совместного труда Воланда и Мастера, несовершенная, но без сомнения вещественная тень, которую уничтоженный роман отбросил все же на мир живых. Свидетельство тому, что жизнь продолжается, история не закончена, а рукописи оставляют след, даже если горят.

Таким образом, в эпилоге город и мир, покинутые героями, наделяются не только бытом, но и бытием. Катастрофа — случись она с ними — поглотила бы слишком много живого.

⁴³ Отмечено Белобровцевой и Кульюс [2007: 457]; они, однако, помещают Понырева в Институт красной профессуры и постулируют, что «кроме ночи полнолуния, он живет в беспомыслии, в состоянии духовной смерти» [Там же: 457]. С этой интерпретацией несколько затруднительно согласиться, поскольку, во-первых, институт, в котором работает Понырев, вполне намеренно маркирован нейтрально, в то время как «ненастоящим» советским учреждениям Булгаков дает характерные говорящие названия (например, МАССОЛИТ), а, во-вторых, как свидетельствует сцена в главе «Конец квартиры № 50», Иван Николаевич прекрасно помнит и о Пилате, и о трех опустевших столбах и наяву [(2): 773].

⁴⁴ Как было неоднократно замечено, отсылающие к внешности самого Булгакова. К его же судьбе, возможно, отсылает и последующая болезнь профессора.

6

Так когда закончилась Гражданская война для Михаила Булгакова? И закончилась ли?

Нам кажется, что, написав роман, сделавший Москву отражением Иерусалима и местом, где можно все же сказать: «За мной, мой читатель, и только за мной и я покажу тебе такую любовь!», Булгаков впервые за многие годы для самого себя допустил возможность того, что в 1918 г., великом и страшном, история, а вместе с нею жизнь все-таки каким-то образом не прекратили течение свое.

Впрочем, окончательный вердикт нам по-прежнему неизвестен. Конечно, внутрисюжетная вселенская катастрофа была отменена, Москва уцелела, роман обрел новую, крайне жизнеспособную структуру и дополнительную мерность, позволившие Борису Гаспарову говорить о принципиально новой, музыкальной организации текста [Гаспаров 1994: 31–32] — тем не менее он по-прежнему остается незаконченным.

Город не погиб. Мир не погиб. Текст не погиб. Погиб автор.

Литература

- Баранов 2007 — *Баранов А. В.* «Военная тревога» 1927 г. как фактор политических настроений в нэповском обществе (по материалам Юга России) // Россия и мир глазами друг друга: из истории взаимовосприятия. Вып. 4 / Отв. ред. А. В. Голубев. М.: Ин-т рос. истории РАН, 2007. С. 175–193.
- Белобровцева, Кульюс 2007 — *Белобровцева И., Кульюс С.* Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита»: Комментарий. М.: Книжный клуб 36.6, 2007.
- Брокгауз, Ефрон 1892 — Энциклопедический словарь / Изд. Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон. Т. 7а: Выговский — Гальбан. СПб.: Типо-Лит. И. А. Ефрона, 1892.
- Бруно 1976 — *Бруно Дж.* Светильник тридцати статуй / Пер. А. Х. Горфункеля // Философские науки. 1976. № 3. С. 126–136.
- Булгаков 2015 — *Булгаков М. А.* «Мастер и Маргарита»: Полное собрание черновиков романа. Основной текст: В 2 т. М.: Пашков Дом, 2015.
- Булдаков 2012 — *Булдаков В. П.* Утопия, агрессия, власть. Психосоциальная динамика постреволюционного времени. Россия, 1920–1930 гг. М.: РОССПЭН, 2012.
- Виленский и др. 1995 — *Виленский Ю. Г., Навроцкий В. В., Шалюгин Г. А.* Михаил Булгаков и Крым. Симферополь: Таврия, 1995.
- Гаспаров 1994 — *Гаспаров Б. М.* Из наблюдений за мотивной структурой романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы: Очерки по русской литературе XX в. М.: Наука, 1994. С. 28–82.
- Гаспаров 1995 — *Гаспаров М. Л.* «Грифельная ода» Мандельштама: история текста и история смысла // *Philologica*. Т. 2. № 3/4. 1995. С. 153–198.
- Горький 1963 — Горький и советские писатели: Неизданная переписка / Ред. И. С. Зильберштейн, Е. Б. Тагер. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1963 (Литературное наследство; Т. 70).
- Золотоносов 1995 — *Золотоносов М.* «Мастер и Маргарита» как путеводитель по субкультуре русского антисемитизма. СПб.: ИНАПРЕСС, 1995.
- Иванов 1985 — *Иванов Вс. В.* Переписка с А. М. Горьким. Из дневников и записных книжек, М.: Сов. писатель, 1985.
- Лебина 2015 — *Лебина Н.* Советская повседневность: нормы и аномалии. От военного коммунизма к большому стилю. М.: Нов. лит. обозрение, 2015.

- Лёвшин 1988 — *Лёвшин В.* Садовая 302-бис // Воспоминания о М. Булгакове: Сб. / Сост. Е. С. Булгакова, С. А. Ляндрес, М.: Сов. писатель, 1988. С. 164–191.
- Лосев 2006 — *Лосев В. И.* Комментарии // «Мой бедный, бедный мастер...»: Полн. собр. редакций и вариантов романа «Мастер и Маргарита». М.: Вагриус, 2006. С. 935–1006.
- Машкевич 2010 — *Машкевич С.* «Фиолетовые лучи» нашей литературы: История одного слуха, который вдохновил Михаила Булгакова // Киевский Телеграф: [газ.]. 2010. № 10, 12–18 марта. С. 10–11.
- Михайлик 2004 — *Михайлик Е.* Перемена адреса // Новое литературное обозрение. № 66. 2004. С. 93–97.
- Михайлик 2009 — *Михайлик Е.* Булгаков, Шкловский, Уэллс и «косность земли» // Тыняновский сборник. Вып. 13: XII–XIII–XIV Тыняновские чтения. Исследования. Материалы / Ред. выпуска Е. А. Тоддес. М.: Водолей, 2009. С. 242–251.
- Наумов 1999 — *Наумов В.Н.* Открытый финал // Вацлав Дворжецкий — династия / Сост. Я. И. Гройсман, Р. Я. Левите. Нижний Новгород: Деком, 1999. С. 279–287.
- Носков, Набокина 2010 — *Носков А. В., Набокина О. В.* К замыслу повести М. А. Булгакова «Собаچه сердце». Профессор Преображенский и его опыты по омоложению // Про-за.ру. 2010. URL: <https://www.proza.ru/2010/02/17/762>.
- Панин 2003 — *Панин С. Е.* Хозяин улиц городских. Хулиганство в Советской России в 1920-е годы // Вестник Евразии = Acta Eurasica. 2003. № 4. С. 135–154.
- Паустовский 1967 — *Паустовский К.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 4. М.: Худ. лит., 1967.
- Пришвин 1995 — *Пришвин М. М.* Дневники. Кн. 3: Дневники 1920–1922 гг. М.: Мос. раб-очий, 1995.
- Чудакова 1988 — *Чудакова М. О.* Жизнеописание Михаила Булгакова. М.: Книга, 1988.
- Чудакова 2007 — *Чудакова М. О.* Новые работы: 2003–2006. Москва: Время, 2007.
- Шитц 1991 — *Шитц И. И.* Дневник «Великого перелома» (март 1928 — август 1931 г.). Париж: YMCA-Press, 1991.
- Шкловский 1990a — *Шкловский В. Б.* Гамбургский счет: Статьи — воспоминания — эссе (1914–1933). М.: Сов. писатель, 1990.
- Шкловский 1990b — *Шкловский В. Б.* Сентиментальное путешествие. М.: Новости, 1990
- Яновская 1983 — *Яновская Л. Я.* Творческий путь Михаила Булгакова. М.: Сов. писатель, 1983.
- Bossy 1991 — *Bossy J.* Giordano Bruno and the Embassy Affair. New Haven: Yale Univ. Press, 1991.

References

- Baranov, A. V. (2007). “Voennaia trevoga” 1927 g. kak faktor politicheskikh nastroenii v nepovskom obshchestve (po materialam Iuga Rossii) [1927 “War Alarm” as a determinant of political mood in NEP society (case study: Southern Russia)]. In A. V. Golubev (Ed.). *Rossia i mir glazami drug druga: iz istorii vzaimospriiatiia* [Russia and the world through each other’s eyes: from the history of mutual perception] (Vol. 4), 175–193. Moscow: Institut rossiiskoi istorii RAN. (In Russian).
- Belobrovteva, I., Kul’ius, S. (2007). *Roman M. Bulgakova “Master i Margarita”*: *Kommentarii*, [M. Bulgakov’s novel *The Master and Margarita*: Commentary]. Moscow: Knizhnyi klub 36.6. (In Russian).
- Bossy, J. (1991). *Giordano Bruno and the Embassy Affair*. New Haven: Yale Univ. Press.
- Brokgauz, F. A., Efron, I. A. (Eds.) (1892). *Entsiklopedicheskii slovar’* [Encyclopaedic dictionary] (Vol. 7a). St. Petersburg: Tipo-Litografiia I. A. Efrona. (In Russian).
- Bruno, Dzh. (1976). Svetil’nik tridsati statui [Trans. from Bruno, Giordano. *Lampas triginta statuarum*]. A. Kh. Gorfunkel’ (Trans.). *Filosofskie nauki* [Philosophical Studies], 1976(3), 126–136. (In Russian).

- Buldakov, V. P. (2012). *Utopiia, agressiia, vlast'. Psikhosotsial'naia dinamika postrevoliutsionnogo vremeni. Rossiia, 1920–1930 gg'* [Utopia, aggression and power. Psychological and social dynamics of the post-Revolution period. Russia, 1920s–1930s]. Moscow: ROSSPEN. (In Russian).
- Bulgakov, M. A. (2015). *Master i Margarita: Polnoe sobranie chernovikov romana. Osnovnoi tekst* [The Master and Margarita: Complete collection of the novel's drafts. The core text] (2 Vols.). Moscow: Pashkov Dom. (In Russian).
- Chudakova, M. O. (1988). *Zhizneopisanie Mikhaila Bulgakova* [Life and times of Mikhail Bulgakov]. Moscow: Kniga. (In Russian).
- Chudakova, M. O. (2007). *Novye raboty: 2003–2006* [New works, 2003–2006]. Moscow: Vremia. (In Russian).
- Gasparov, B. M. (1994). Iz nabliudenii za motivnoi strukturoi romana M. Bulgakova *Master i Margarita* [Observations on the motif structure of M. Bulgakov's novel *The Master and Margarita*]. In B. M. Gasparov. *Literaturnye leitmotivy: Ocherki po russkoi literature XX v.* [Literary themes: Essays on 20th century Russian literature], 28–82. Moscow: Nauka. (In Russian).
- Gasparov, M. L. (1995). “Grifel'naia oda' Mandel'shtama: istoriia teksta i istoriia smysla [Mandelstam's *The Slate Ode*: History of the text and history of its meaning]. *Philologica*, 2(3/4), 153–198. (In Russian).
- Ianovskaia, L. Ia. (1983). *Tvorcheskii put' Mikhaila Bulgakova* [Mikhail Bulgakov's creative path]. Moscow: Sovetskii pisatel'. (In Russian).
- Ivanov, Vs. V. (1985). *Perepiska s A. M. Gor'kim. Iz dnevnikov i zapisnykh knizhek* [Correspondence with A. M. Gorky. Excerpts from diaries and notebooks]. Moscow: Sovetskii pisatel'. (In Russian).
- Lebina, N. (2015). *Sovetskaia povsednevnost': normy i anomalii. Ot voennogo kommunizma k bol'shomu stilii* [Soviet everyday life: Norms and anomalies. From War Communism to Stalinist architecture]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).
- Levshin, V. (1988). Sadovaia 302-bis [Sadovaia street 302-bis]. In E. S. Bulgakova, S. A. Liandres (Eds.). *Vospominaniia o Mikhaile Bulgakove: Sbornik* [Memoirs about Mikhail Bulgakov: Collection], 164–191. Moscow: Sovetskii pisatel'. (In Russian).
- Losev V. I. (2006). Kommentarii [Commentary]. In “*Moi bednyi, bednyi master...*”: *Polnoe sobranie redaktsii i variantov romana “Master i Margarita”* [“My poor, poor Master...”: A complete collection of *The Master and Margarita* versions and drafts], 935–1006. Moscow: Vagrius. (In Russian).
- Mashkevich, S. (2010, March 12–18). Fioletovye luchi' nashei literatury: Istoriia odnogo slukha, kotoryi vdokhnovil Mikhaila Bulgakova [Purple rays of our literature: History of the rumour, which has inspired Mikhail Bulgakov]. *Kievskii Telegraf* [Kyiv Telegraph], 2010(10), 10–11. (In Russian).
- Mikhailik, E. (2004). Peremena adresa [The change of address]. *Novoe literaturnoe obozrenie* [New Literary Review], 66, 93–97. (In Russian).
- Mikhailik, E. (2009). Bulgakov, Shklovskii, Uells i “kosnost' zemli” [Bulgakov, Shklovskii, Wells and the “Inertia of the Land”]. In E. A. Toddes (Ed.). *Tynianovskii sbornik* [Tynyanov collection of articles] (Vol. 13), XII–XIII–XIV *Tynianovskie chteniia. Issledovaniia. Materialy* [12th, 13th, 14th Tynyanov Readings. Studies. Materials], 242–251. Moscow: Vodolei. (In Russian).
- Naumov, V. N. (1999). Otkryti final [An open ending]. In Ia. I. Groisman, R. Ia. Levite (Eds.). *Vatslav Dvorzhetskii — dinastiia* [Vatslav Dvorzhetskii — a dynasty], 279–287. Nizhny Novgorod: Dekom. (In Russian).

- Noskov, A. V., Nabokina, O. V. (2010). К замыслу повести М. А. Булгакова “Собачье сердце”. Professor Preobrazhenskii i ego opyty po omolozheniiu [The concept of M. A. Bulgakov’s *Heart of a Dog*. Professor Preobrazhensky and his experiments at restoring youth]. *Proza.ru*. Retrieved from <https://www.proza.ru/2010/02/17/762>. (In Russian).
- Panin, S. E. (2003). *Khoziain ulits gorodskikh. Khuliganstvo v Sovetskoii Rossii v 1920-e gody* [Master of the city streets. Hooliganism in Soviet Russia of the 1920s]. *Vestnik Evrazii = Acta Eurasica*, 2003(4), 135–154. (In Russian).
- Paustovskii, K. (1967). *Sobranie sochinenii* [Collected works] (Vol. 4). Moscow: Khudozhestvennaia literatura. (In Russian).
- Prishvin, M. M. (1995). *Dnevnik* [Diaries], (Book 2) *Dnevnik 1920–1922 gg.* [Diaries, 1920–1922]. M.: Moskovskii rabochii (In Russian).
- Shitts, I. I. (1991). *Dnevnik “Velikogo pereloma” (mart 1928 — avgust 1931 g.)* [Diary of the Great Turn (March 1928 — August 1931)]. Paris: YMCA-Press. (In Russian).
- Shklovskii, V. B. (1990). *Gamburgskii schet: Stat’i — vospominaniia — esse (1914–1933)* [The Hamburg score: Articles — memoirs — essays (1914–1933)]. Moscow: Sovetskii pisatel’. (In Russian).
- Shklovskii, V. B. (1990b). *Sentimental’noe puteshestvie* [A sentimental journey]. Moscow: Novosti. (In Russian).
- Vilenskii, Iu. G., Navrotskii, V. V., Shaliugin, G. A. (1995). *Mikhail Bulgakov i Krym* [Mikhail Bulgakov and the Crimea]. Simferopol: Tavriia. (In Russian).
- Zil’bershtein, I. S., Tager, E. B. (Eds.). (1963). *Gor’kii i sovetskie pisateli: Neizdannaiia perepiska* [Gorkii and Soviet writers: Unpublished correspondence]. Moscow: Izdatel’stvo Akademii nauk SSSR (*Literaturnoe nasledstvo* [Literary heritage]; Vol. 70). (In Russian).
- Zolotonosov, M. (1995). *Master i Margarita kak putevoditel’ po subkul’ture russkogo antisemitizma* [The Master and Margarita as a guide to the subculture of Russian antisemitism]. St. Petersburg: INAPRESS. (In Russian).

* * *

Информация об авторе

Information about the author

Елена Юрьевна Михайлик

PhD

лектор,

Университет Нового Южного Уэльса

Australia, UNSW Sydney, NSW 2052

Тел.: +61 (2) 938-523-89

✉ E.Mikhailik@unsw.edu.au

Elena Mikhailik

PhD

Lecturer,

University of New South Wales

Australia, UNSW Sydney, NSW 2052

Тел.: +61 (2) 938-523-89

✉ E.Mikhailik@unsw.edu.au

А. Г. Степанов^{ab}

ORCID: 0000-0001-5342-3945

✉ poetics@yandex.ru

^a Тверской государственный университет (Россия, Тверь)

^b Ланьчжоуский университет (Китай, Ланьчжоу)

ОСТОРОЖНО, ПАРАД! СТИХОТВОРЕНИЕ ОЛЕГА ЧУХОНЦЕВА «РЕПЕТИЦИЯ ПАРАДА»

Аннотация. Статья посвящена стихотворению Олега Чухонцева «Репетиция парада» (1968). Исследуется ритмическое построение текста, предлагается его интерпретация с параллельным историко-культурным комментарием. Стихотворение Чухонцева вызывает эмоционально-смысловые ассоциации с балладой В. А. Жуковского «Замок Смальгольм». С ней «Репетицию парада» роднит атмосфера мрачных предчувствий, дополненная мотивами ночного передвижения, военных жертв, памяти о злодеяниях, возмездия (Страшного суда). Рассматриваются интертекстуальный план стихотворения, представленный в основном отсылками к М. Ю. Лермонтову, а также аллюзии на военно-политические события с участием России (СССР): истребление поляков русскими войсками во время штурма 4 ноября 1794 г. Праги — предместья Варшавы на правом берегу Вислы; подавление польского восстания 1830–1831 гг.; ввод в ночь на 21 августа 1968 г. войск стран Варшавского договора в Чехословакию и подавление Пражской весны. В «Репетиции парада» автор дезавуировал то, что в сознании большинства советских людей считалось незыблемым, почти сакральным — торжественное прохождение войск с военной техникой по Красной площади, вдоль Кремлевской стены и мавзолея Ленина. В этом событии, увиденном ночью, Чухонцев разглядел приметы русского (советского) имперского сознания. Его главная доблесть — воинская, а основная цель — расширять территорию и сохранять ее величие любой ценой. Военный парад воспринимается поэтом как торжество массы над человеком, государства над личностью. Эту тревожную мысль на излете «оттепели» Чухонцев передал с большой художественной силой.

Ключевые слова: поэтика, стиховедение, ритм, анализ и интерпретация, исторический комментарий, Олег Чухонцев

Для цитирования: Степанов А. Г. Осторожно, парад! Стихотворение Олега Чухонцева «Репетиция парада» // Шаги / Steps. Т. 5. № 2. 2019. С. 136–148. DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-2-136-148.

Статья поступила в редакцию 3 декабря 2018 г.

Принято к печати 24 декабря 2018 г.

A. G. Stepanov^{ab}

ORCID: 0000-0001-5342-3945

✉ poetics@yandex.ru

^a Tver State University (Russia, Tver)

^b Lanzhou University (China, Lanzhou)

WATCH OUT — THE PARADE! OLEG CHUKHONTSEV'S POEM “A PARADE REHEARSAL”

Abstract. This paper discusses Oleg Chukhontsev's poem “A Parade Rehearsal” (1968). The author analyzes the rhythmic structure of the text, and puts forward an interpretation of it alongside a historical and cultural commentary. The poem arouses emotional and conceptual associations with Vasily Zhukovsky's ballad “The Castle of Smalholm”. A common feature of both texts is an atmosphere of apprehension accompanied by motifs of nocturnal tactical movement, victims of war, memories of malefaction, retribution (Last Judgment). I consider the intertextual level of the poem, which is mainly represented by references to Mikhail Lermontov, as well as allusions to political and military events in which Russia (the USSR) participated: on November 4, 1794, the slaughter of Poles by Russian troops during their assault on Praga, a suburb of Warsaw on the Vistula's right bank; the suppression of the 1830–1831 Polish uprising; the invasion of Czechoslovakia by Warsaw Pact armies on the night of August 21, 1968 and the suppression of Prague Spring. In “A Parade Rehearsal” Chukhontsev undermined something considered by most Soviet people as unshakable, almost sacral: the solemn movement of troops with military hardware across Red Square, along the Kremlin Wall and past the Lenin Mausoleum. Watching this event at night, Chukhontsev suddenly recognizes distinctive marks of the Russian (Soviet) imperial consciousness. The principal valor of the latter is military, while its main objective is to expand its territory and preserve its grandeur whatever the cost. The poet perceives this military display as the dominance of the mass over the individual, the state over a person. Oleg Chukhontsev expressed this disquieting idea with great artistic power just before the end of “the Thaw”.

Keywords: poetics, study of versification, rhythm, analysis and interpretation, historical commentary, Oleg Chukhontsev

To cite this article: Stepanov, A. G. (2019). Watch out — the parade! Oleg Chukhontsev's poem “A Parade Rehearsal”. *Shagi / Steps*, 5(2), 136–148. (In Russian). DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-2-136-148.

Received December 3, 2018

Accepted December 24, 2018

Репетиция парада

Над Кремлевской стеной сыпал снег слюдяной
и кремнисто мерцал на брусчатке.
По кремнистым торцам грохотали войска,
репетируя скорый парад.
Тягачи на катках и орудья в чехлах
проходили в походном порядке.
Я поодаль следил, как на траках катил
многотонный стальной агрегат:
он как ящер ступал, и ходила земля
от его гусеничного хода,
и казалось, народ только часа и ждет,
чтобы чохом отправиться в ад.

О, спектакль даровой, чьей еще головой
ты заплатишь за щедрость народа?
Что стратегам твоим европейский расчет
и лишенный раздолья размах,
если рвется с цепей на разгулье полей
азиатская наша свобода!
Кто играет тобой, современный разбой?
Неужели один только Страх?
Или мезью веков и холуй и герой
перемелются в пушечном фарше?
Не на Страшный ли суд все идут и идут
тягачи и орудья в чехлах?

От сарматских времен на один полигон
громыхают колеса на марше.
Нет ни лиц, ни имен. Где друзья? Где враги?
С кем ты сам, соглядатай ночной?
Эка дьявольский труд — все идут и идут
и проходят все дальше и дальше.
Вот и рокот пропал в полуночный провал.
Тишина над Кремлевской стеной.
Тишина-то!.. Такая нашла тишина!..
Эхо слышно из Замоскворечья.
То ли сердце стучит, то ли ветер горчит,
то ли в воздухе пахнет войной.

Что ж, рассудит затвор затянувшийся спор?
Нет, что мне до чужого наречья!
Я люблю свою родину, но только так,
как безрукий слепой инвалид.
О родная страна, твоя слава темна!
Дай хоть слово сказать человечье.
Видит Бог, до сих пор твой имперский позор
у варшавских предместий смердит.

Что ж теперь? Неужели до пражских Градчан
довлачится хромая громада?
Что от бранных щедрот до потомства дойдет?
Неужели один только Стыд?

Ну да что о пустом! Разочтемся потом.
А пока от Охотного ряда
задувает метель, не сутулься впотьмах
и прохожих гуляк не смущай.
Век отбился от рук. — Что насупился, друг?
Все прекрасно, чего еще надо.
— Ничего, — говорю. Не спеша прикурю. —
Ничего. — До свиданья. — Прощай!
[Чухонцев 2005: 84–85]

Э то стихотворение датировано 1968 г., но мнения о том, когда оно появилось, расходятся. С точки зрения И. Б. Роднянской, оно было написано за несколько месяцев до ввода советских войск в Чехословакию [Роднянская 1998: 11], И. С. Булкина считает, что раньше и изначально — как рефлексия на венгерские события 1956 г. [Булкина 2018: 141]. Ключевую роль в произведении играет образ «азиатской нашей свободы», которая «простирается через всю русскую историю» [Лейдерман 2006: 329], рождая «чувство ужаса перед российской государственностью» [Шубинский 2004]. Показательна реминисценция из М. Ю. Лермонтова, чью хрестоматийную строчку «Люблю отчизну я, но странною любовью!» («Родина») О. Г. Чухонцев превратил в мрачно-саркастическое признание: «Я люблю свою родину, но только так, / как безрукий слепой инвалид» [Скворцов 2015а: 313].

Цель статьи — предложить интерпретацию текста с параллельным историко-культурным комментарием, предварив их анализом его ритмической структуры.

Стихотворение написано строфическим сверхдлинным анапестом — семистопником; речевой отрезок именно такой длины заканчивается рифмой, задающей ритмическое ожидание. Две мужские цезуры (после 2-й и 4-й стоп) делят стиховой ряд на три сегмента, два из которых тождественны и маркированы (хотя и не всегда) внутренними рифмами. Третье «третьестишие» вынесено в подстрочие (иначе стих не поместился бы на странице) и смещено вправо. В результате такой графической композиции строфа получает вид двенадцатиштишия. Между тем в соответствии с ритмом сверхдлинного стиха, где важно ощущение иерархии обязательных словоразделов [Гаспаров 2001: 114], реальная строфическая единица семистопника — шестиштишие с женскими окончаниями в нечетных строках и мужскими — в четных. Пятый стих не имеет рифменной пары (АБАБВБ), но она появляется, удваиваясь, во второй строфе (ВгВгДг), затем — в третьей (ДеДеЖе) и т. д. Эта цепная рифмовка, как и горизонтальная — за счет внутренних рифм, помимо конструктивной функции, выполняет функцию семантическую, точнее иконическую. Усиление повтора на фоне растянутой строки как бы овеществляет соединение траков гусеничной ленты и передает движение техники «в походном порядке». Истолкование повторов возможно и в историософском ключе: «Кажется,

именно в таком “змеином” рисунке строфы запрятан этот сюжет циклического, идущего по кругу, времени военной империи, — уроборос, кусающий себя за хвост. И подавление венгерского восстания (между прочим, самое начало т. н. “оттепели”) рифмуется здесь с танками в Праге (официальным ее концом)» [Булкина 2018: 141].

7-ст. анапест — редкий размер, длина которого обусловлена семантикой. Из сверхдлинных анапестов 1960-х годов можно вспомнить «Ты покачешь во мраке по бескрайним холодным холмам...» И. А. Бродского (1962). Но до семистопника он не дотягивает, сохраняя объем в 5–6 стоп. В шестистопных строках тоже две цезуры, которые делят строку на три равных сегмента («вдоль березовых рощ, отбежавших во тьме, к треугольным домам»). У Бродского длинный анапест передает стремительность движения всадника и связан с жанром баллады¹.

Ритм «Репетиции парада» также вызывает балладные ассоциации. Они отсылают к «Замку Смальгольм» В. А. Жуковского (1822) — переводу баллады В. Скотта «The Eve of St. John» (1799). В этом произведении повествуется о героях-грешниках, наказанных за измену и убийство бессрочными муками совести². Открывает балладу образ сурового барона, покидающего свой замок до рассвета. Облачение героя напоминает грозный вид движущихся вдоль Кремлевской стены войск:

Но в железной броне он сидит на коне;
Наточил он свой меч боевой;
И покрыт он щитом; и топор за седлом
Укреплен двадцатифунтовой.

[Жуковский 1902: 61]

В оригинальном тексте экипировка героя еще внушительней:

Yet his plate-jack was braced, and his helmet was laced,
And his vaunt-brace of proof he wore;
At his saddle-gerthe was a good steel sperthe,
Full ten pound weight and more.

[Английская поэзия 1981: 252]

(Но его бронированный жилет был скреплен скобами, и шлем его был стянут шнуром, / И вид его был уверенным и полным бахвальства. / У подруги его седла был боевой топор из доброй стали / Весом полных десять фунтов и более³.)

Балладу В. Скотта Жуковский перевел 4–3-ст. анапестом, сохранив характерные для англоязычной поэзии мужские рифмы. Начальное двустопишие соответствует строке 7-ст. анапеста в «Репетиции парада» с разницей в клаузулах (мужская у Жуковского, женская у Чухонцева).

¹ Ср.: «Все равно — возвращенье, все равно даже в ритме баллад / есть какой-то разбег, есть какой-то печальный возврат» [Бродский 2001 (1): 211].

² О соотношении оригинального и переводного текстов см.: [Реизов 1966].

³ Благодарю С. Г. Николаева за подстрочный перевод.

О том, что Чухонцев знал этот размер, говорит стихотворение «Батюшков» (1977), написанное на мотив «Замка Смальгольм». Как заметил А. Э. Скворцов, «Чухонцев перенял у Жуковского внутренние рифмы, возникающие в большинстве строф баллады, и рифменные глагольные пары на “-ал” с формами ед. ч. мужск. рода, с одной из которых начинается и “Замок...”, и “Батюшков”» [Скворцов 2015b: 244]:

Как табак доставал, да кальян набивал,
а колечки пускал в потолок.
На атласе курил, по шелку рассыпал
кучерявый со сна хохолок.

То ли птахой сновал, то ли носом клевал
на подушках да пуховиках.
— Как ты, батюшка, спал, где лежал-почивал?
— В облаках, — говорит, — в облаках.
<...>

[Чухонцев 2005: 160]

Оба стихотворения — «Репетиция парада» и «Батюшков» — содержат пример ритмико-синтаксической формульности. Одна из строк членится цезурой (цезурами) на синтаксические группы с разделительными союзами *то ли — то ли*, указывающими на трудность выбора или выражающими значение взаимоисключения:

То ли сердце стучит, то ли ветер горчит,
то ли в воздухе пахнет войной.
(«Репетиция парада»)

То ли птахой сновал, то ли носом клевал
на подушках да пуховиках.
(«Батюшков»)

С балладой Жуковского «Репетицию парада» роднит атмосфера мрачных предчувствий, дополненная мотивами ночного передвижения, массовых военных жертв, памяти о злодеяниях, возмездия (Страшного суда):

И на первую ночь непогода была,
И без умолку филин кричал...
[Жуковский 1902: 61]

То ли сердце стучит, то ли ветер горчит,
то ли в воздухе пахнет войной.
[Чухонцев 2005: 84]

Он идет в ворота, он уже на крыльце,
Он взошел по крутым ступеням...
[Там же: 62]

Эка дьявольский труд — все идут и идут
и проходят все дальше и дальше.
[Там же]

Анкрамморская битвы барон не видал,
Где потоками кровь их лилась...
[Там же: 61]

Или мезтью веков и холуй и герой
перемелются в пушечном фарше?
[Там же]

«Уж три ночи, три дня, как монахи меня
Поминают — и труп мой зарыт».
[Там же: 63]

Видит Бог, до сих пор твой имперский
позор
у варшавских предместий смердит.
[Там же: 85]

«Выкупается кровью пролитая кровь —
То убийце скажи моему...».
[Там же]

Не на Страшный ли суд все идут и идут
тягачи и орудья в чехлах?
[Там же: 84]

С затуханием гула и рокота возрастает значимость тишины («Тишина над Кремлевской стеной. / Тишина-то!.. Такая нашла тишина!..»), а эхо из Замоскворечья вызывает сложный синестетический образ: «То ли сердце стучит, то ли ветер горчит, / то ли в воздухе пахнет войной».

Последняя метафора рождает вопрос: «Что ж, рассудит затвор затянувшийся спор?» «Затянувшийся спор» отсылает к оде А. С. Пушкина «Клеветникам России» (1831), в которой подавление польского восстания 1830–1831 гг. названо «спором славян между собою, / Домашним, старым спором» [Пушкин 1977: 209]. Риторическое восклицание субъекта Чухонцева «Нет, что мне до чужого наречья!» может указывать на повторение имперского сценария, которое поэт предвидел: ввод в ночь на 21 августа 1968 г. войск стран Варшавского договора (прежде всего советских) в Чехословакию и подавление Пражской весны. Стихотворение Чухонцева предшествует этим событиям, а предмет описания в нем, по воспоминаниям автора⁷, — ночная репетиция парада к 1 мая 1968 г. Видеть ее поэт мог в одну из холодных весенних ночей. Так, 12 марта минимальная температура в Москве была -7° , количество осадков составляло 6,9 мм, а скорость ветра достигала 5,3 м/с, что равносильно метели. Похожая погода была 10 и 15 марта [Архивы погоды 2007–2017].

Любовь лирического субъекта к родине передается сравнением: «Я люблю свою родину, но только так, / как безрукий слепой инвалид». Это уже не лермонтовское «странное» чувство или печально-игровое признание «...да люблю я, отстань» из цикла Т. Ю. Кибирова «По прочтению альманаха “Россия — Russia”» [Кибиров 2000: 4], а нечто трагически-абсурдное. Это любовь сына к матери-родине, защищая которую, он лишился возможности ее обнять и даже увидеть («безрукий слепой инвалид»). Идеологическая основа тропа — столкновение патриотической темы с антивоенной и антиимперской: «О родная страна, твоя слава темна! / Дай хоть слово сказать человечье». Здесь также слышится отсылка к «Родине» Лермонтова: «слава, купленная кровью». Строкой ниже «темная слава» названа без обиняков — «имперский позор». Речь идет о массовом убийстве поляков («у варшавских предместий смердит») русскими войсками под командованием А. В. Суворова во время штурма 4 ноября 1794 г. Праги — предместья Варшавы на правом берегу Вислы⁸. Другим основанием для «имперского позора», по мнению И. С. Булкиной, могут служить события Варшавского восстания в августе 1944 г., когда советское командование намеренно остановило наступление, позволив немцам расправиться с восставшими [Булкина 2018: 141]⁹. (Советские войска овладели Прагой только 14 сентября, когда восстание было в основном подавлено.) Так варшавская Прага отразилась в чешской Праге, а «хромая громада» (эпитет указывает не столько на состояние техники, сколько на «дьявольский труд», вызвавший ее движение) добрела в 1968 г. до пражских Градчан. Отсюда чувство стыда (это слово, как и «Страх», дано с прописной буквы), испытываемое лирическим «я».

⁷ Сообщено в телефонном разговоре Ириной Игоревной Поволоцкой, женой О. Г. Чухонцева.

⁸ Жестокость русских войск объяснялась уничтожением польскими повстанцами в апреле 1794 г. русских гарнизонов в Варшаве и Вильне, когда погибли (были вырезаны) несколько тысяч человек, в основном русских.

⁹ Согласно другой точке зрения, наступление советских войск замедлилось по военным, а не по политическим причинам.

Стыд превращает субъекта речи в изгоя, а его сутулая фигура в метельной ночи, не похожая на других «гуляк», напоминает блоковского «буржуя» или «виту» из поэмы «Двенадцать»¹⁰. При этом фраза «Век отбился от рук» может отсылать к цитате «Век вывихнул сустав» из шекспировского «Гамлета» (акт I, сц. 5) в переводе Б. Л. Пастернака (первая редакция). Финальный разговор выявляет несовместимость позиций дружелюбного прохожего («— Что насупился, друг? / Все прекрасно, чего еще надо») и погруженного в свои мысли лирического субъекта. Причина его озабоченности экзистенциальна; ее ничем не исправишь и случайному человеку не объяснишь. Отсюда отказ от коммуникации: диалог заканчивается ничем, и собеседники расходятся.

Стихотворение Чухонцева написано полвека назад, когда военный парад в СССР играл важную идеологическую роль. Он был призван укреплять национальное единство, воспитывать патриотизм, жертвенность, поднимать боевой дух и т. п. О параде слагались стихи, сочинялись песни. При этом он не воспринимался большинством советских людей как милитаристское по своей сути действие, как ритуализованная демонстрация силы, вызывающая у соседних народов неприязнь, раздражение, страх. Чухонцев написал «неудобный» гражданский текст, который не мог быть опубликован в стране, проводившей парады два раза в год¹¹. Поэт дезавуировал то, что в сознании миллионов считалось незабываемым, почти сакральным — торжественное прохождение войск с военной техникой по Красной площади, вдоль Кремлевской стены и мавзолея Ленина. Это событие, увиденное ночью, Чухонцев воспринял как проявление русской (советской) имперскости, чья главная доблесть — воинская, а главная цель — присоединять. «Вся земля была наша, просто не вся еще к нам вернулась» [Быков 2018: 395].

Такое понимание государства расходится с мнением Д. С. Лихачёва, который полагал, что «авторитет народа и страны, их значение в человеческом мире вовсе не определяется количеством квадратных километров занятой территории и тем более не количеством ядерных ракет. Атавистическая вера в силу может быть, однако, свойственна не только отдельным людям, но и целым народам. Гордость грубой силой именно атавизм, нечто унаследованное нами от тех эпох, когда физическая сила и громадные размеры были нужны, чтобы пользоваться уважением соседей» [Лихачев 2000: 82]. Этот архаический тип патриотизма напоминает признание старшеклассника из письма к Чухонцеву: «Я очень люблю свою родину, особенно ее размеры» [Чухонцев 2007: 177].

Возможно, при дневном свете картина парада выглядела бы иначе. Радостные лица людей прогоняли бы тревожные мысли о близости российского экспансионизма и советского тоталитаризма. Правда, и в этом случае поэт мог уловить милитаристский посыл, подобно Б. Ш. Окуджаве в стихотворении «Перед телевизором» (1983):

¹⁰ Ср. с образом лирического «я» в стихотворении «Через двор» (1967), эмоционально и идеологически близкого «Репетиции парада»: «Покуда подлы времена, / я твой поперечник, отчина. / И все же — прости, если мимо / пройду, приподняв воротник» [Чухонцев 2005: 80].

¹¹ Его публикация стала возможной в новых политических условиях, после отмены цензуры: сначала в периодике [Чухонцев 1989а: 48], затем в сборнике стихов [Чухонцев 1989b: 12–13].

Слишком много всяких танков, всяких пушек и солдат.
И военные оркестры слишком яростно гремят,
и седые генералы, хоть и сами пули льют, —
но за скорые победы с наслаждением водку пьют.
Я один. А их так много, и они горды собой,
и военные оркестры заглушают голос мой.

[Окуджава 2001: 572]

Между тем ночная версия парада вызывает у лирического «я» экзистенциальное беспокойство. В этом сказалось торжество массы над индивидуальностью, государства над личностью, техники над человеком¹². И эту тенденцию на излете «оттепели» Чухонцев передал с большой художественной силой, создав один из ярких образцов гражданской лирики.

Литература

- Английская поэзия 1981 — Английская поэзия в русских переводах XIV–XIX вв.: Сб. / Сост. М. П. Алексеева и др.; Послесл. М. П. Алексеева; Коммент. В. В. Захарова. М.: Прогресс, 1981.
- Архивы погоды 2007–2017 — Архивы погоды по городам России. Московская область. Москва. URL: http://www.atlas-yakutia.ru/weather/archive_weather_276120.php.
- Бродский 2001 — Сочинения Иосифа Бродского: В 7 т. / Общ. ред. Я. А. Гордина. СПб.: Пушкинский фонд, 2001.
- Булкина 2018 — Булкина И. «Время стихов» и поэт на фоне времени // Знамя. 2018. № 8. С. 138–142.
- Быков 2018 — Быков Д. Июнь: роман. М.: АСТ; Редакция Елены Шубиной, 2018.
- Гаспаров 2001 — Гаспаров М. Л. Русский стих начала XX века в комментариях: Учеб. пособие для студентов, бакалавров и магистрантов филол. специальностей ун-тов. 2-е изд., доп. М.: Фортуна Лимитед, 2001.
- Жуковский 1902 — Полн. собр. соч. В. А. Жуковского: В 12 т. / Под ред., с биограф. очерком и прим. проф. А. С. Архангельского. Т. 3. СПб.: А. Ф. Маркс, 1902.
- Кибиров 2000 — Кибиров Т. Нищая нежность // Знамя. 2000. № 10. С. 3–6.
- Лейдерман 2006 — Лейдерман Н. Л. Современная русская литература: 1950–1990 годы: Учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности 032900 — Рус. яз. и лит.: В 2 т. 2-е изд., испр. и доп. Т. 2: 1968–1990. М.: Академия, 2006.
- Лермонтов 1954 — Лермонтов М. Ю. Сочинения: В 6 т. / Ред. Н. Ф. Бельчиков и др. Т. 2. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1954.
- Лихачев 2000 — Лихачев Д. С. Мысли о России // Лихачёв Д. С. Русская культура. М.: Искусство, 2000. С. 81–89.
- Окуджава 2001 — Окуджава Б. Стихотворения / Сост. и подгот. текста В. Н. Сажина, Д. В. Сажина; Вступ. ст. Л. С. Дубшана, В. Н. Сажина; Прим. В. Н. Сажина. СПб.: Академ. проект, 2001.

¹² Мой знакомый вспоминал: «В ноябре 1987 г. я стоял ночью на улице Горького и дрожал вместе с прохожими, мостовой, домами от проезжающей мимо всей этой уродливой техники. Ехали молча, причем почему-то на большой скорости. Впечатление это действие произвело жуткое и отвратительное. Тут не захочешь, а содрогнешься от слепой имперскости позднего периода» (из личной переписки, 2018 г.).

- Пушкин 1977 — *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений: В 10 т. / Прим. проф. Б. В. Томашевского. 4-е изд. Т. 3. Л.: Наука; Ленингр. отд-е, 1977.
- Реизов 1966 — *Реизов Б. Г.* В. А. Жуковский, переводчик Вальтера Скотта («Иванов вечер») // Русско-европейские литературные связи: Сб. ст. к 70-летию со дня рождения акад. М. П. Алексеева / Ред. кол.: П. Н. Берков и др. М.; Л.: Наука; Ленингр. отд-е, 1966. С. 439–445.
- Роднянская 1998 — *Роднянская И.* Опыт словарной статьи об Олеге Чухонцеве // Литературная учеба. 1998. № 2. С. 11–24.
- Скворцов 2015а — *Скворцов А.* Апология сумасшедшего Кыё-Кыё. «Кыё! Кыё!..» (2001) // Скворцов А. Поэтическая генеалогия: Исследования, статьи, заметки, эссе и критика. М.: ОГИ, 2015. С. 296–315.
- Скворцов 2015б — *Скворцов А.* Биография как баллада? «Батюшков» (1977) // Скворцов А. Поэтическая генеалогия: Исследования, статьи, заметки, эссе и критика. М.: ОГИ, 2015. С. 243–248.
- Чухонцев 1989а — *Чухонцев О.* Общие стены // Дружба народов. 1989. № 1. С. 47–51.
- Чухонцев 1989б — *Чухонцев О.* Ветром и пеплом: Стихотворения и поэмы. М.: Современник, 1989.
- Чухонцев 2005 — *Чухонцев О.* Из сих пределов: Стихотворения. М.: ОГИ, 2005.
- Чухонцев 2007 — *Чухонцев О.* Речь при вручении премии 24 мая 2007 года // Знамя. 2007. № 8. С. 177–179.
- Шубинский 2004 — *Шубинский В.* Олег Чухонцев. Фифиа: [Рец.] // Критическая масса. 2004. № 1. Цит. по электрон. версии. URL: <http://magazines.russ.ru/km/2004/1/shub48.html>.

References

- Alekseev, M. P. et al. (Compl.), Alekseev, M. P. (Afterword), V. V. Zakharov (Commentarie) (1981). *Angliiskaia poeziiia v russkikh perevodakh XIV–XIX vv.* [English verse in Russian translation, 14th–19th centuries]. Moscow: Progress. (In Russian).
- Arkhivy pogody po gorodam Rossii. Moskovskaia oblast'. Moskva* [Weather archives for the cities of Russia. Moscow Region. Moscow]. Retrieved from http://www.atlas-yakutia.ru/weather/archive_weather_276120.php. (In Russian).
- [Brodsky, J.] (2001). *Sochineniia Iosifa Brodskogo* [Works of Joseph Brodsky] (7 Vols.). Ia. A. Gordin (Ed.). St. Petersburg: Pushkinskii fond. (In Russian).
- Bulkina, I. (2018). “Vremia stikhov” i poet na fone vremeni [“Time of poetry” and a poet against the background of his time]. *Znamia* [Banner], 2018(8), 138–142. (In Russian).
- Bykov, D. (2018). *Iiun': roman* [June: A novel]. Moscow: AST; Redaktsiia Eleny Shubinoi. (In Russian).
- Chukhontsev, O. (1989a). Obshchie steny [Common walls]. *Druzhba narodov* [Peoples' Friendship], 1989(1), 47–51. (In Russian).
- Chukhontsev, O. (1989b). *Vetrom i pepлом: Stikhotvoreniia i poemy* [By wind and ash: Short and longer poems]. Moscow: Sovremennik. (In Russian).
- Chukhontsev, O. (2005). *Iz sikh predelov: Stikhotvoreniia* [Out of these limits: Poems]. Moscow: OGI. (In Russian).
- Chukhontsev, O. (2007). Rech' pri vruchenii premii 24 maia 2007 goda [Award acceptance speech. May 24, 2007]. *Znamia* [Banner], 2007(8), 177–179. (In Russian).

- Gasparov, M. L. (2001). *Russkii stikh nachala XX veka v kommentariiakh: Uchebnoe posobie dlia studentov, bakalavrov i magistrantov filologicheskikh spetsial'nostei universitetov* [Early 20th century Russian verse in commentaries: A manual for students, B. A. and M. A. students in philological specialties at universities]. 2nd ed., enl. Moscow: Fortuna Limited. (In Russian).
- Kibirov, T. (2000). Nishchaia nezhnost' [Poverty-stricken tenderness]. *Znamia* [Banner] 2000(10), 3–6. (In Russian).
- Leiderman, N. L. (2006). *Sovremennaia russkaia literatura: 1950–1990 gody: Uchebnoe posobie dlia studentov vuzov, obuchaiushchikhsia po spetsial'nosti 032900 — Russkii iazyk i literatura* [Modern Russian literature: 1950s–1990s: A manual for university students majoring in 032900 — Russian language and literature] (2 Vols.), 2nd ed., rev. and enl. (Vol. 2). Moscow: Akademiia. (In Russian).
- Lermontov, M. Iu. (1954). *Sochineniia* [Works] (6 Vols.). N. F. Bel'chikov et al. (Eds.) (Vol. 2). Moscow; Leningrad: Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR. (In Russian).
- Likhachev, D. S. (2000). Mysli o Rossii [Thoughts about Russia]. In D. S. Likhachev. *Russkaia kul'tura* [Russian culture], 81–89. Moscow: Iskusstvo. (In Russian).
- Okudzhava, B. (2001). *Stikhotvoreniia* [Poems]. V. N. Sazhin, D. V. Sazhin (Compl., Prepar. of the Text), L. S. Dubshan, V. N. Sazhin (Intro.), V. N. Sazhin (Commentaries). St. Petersburg: Akademicheskii proekt. (In Russian).
- Pushkin, A. S. (1977). *Polnoe sobranie sochinenii* [Complete works] (10 Vols.) (Vol. 3). B. V. Tomashevskii (Commentaries). 4th ed. Leningrad: Nauka; Leningradskoe otdelenie. (In Russian).
- Reizov, B. G. (1966). V. A. Zhukovskii, perevodchik Val'tera Skotta (“Ivanov vecher”) [V. A. Zhukovsky, translator of Walter Scott (“The Eve of St. John”).] In P. N. Berkov et al. (Eds.). *Russko-evropeiskie literaturnye svyazi: Sbornik statei k 70-letiiu so dnia rozhdeniia akad. M. P. Alekseeva* [Russian-European literary relations: Collection of articles dedicated to the 70th Anniversary of Acad. M. P. Alekseev], 439–445. Moscow; Leningrad: Nauka; Leningradskoe otdelenie. (In Russian).
- Rodnianskaia, I. (1998). Opyt slovarnoi stat'i ob Olege Chukhontseve [A trial dictionary entry on Oleg Chukhontsev]. *Literaturnaia ucheba* [Literary Studies], 1998(2), 11–24. (In Russian).
- Shubinskii, V. (2004). Oleg Chukhontsev. Fifia [Oleg Chukhontsev. Fifia]: [Book review]. *Kriticheskaia massa* [Critical Mass], 2004(1). Retrieved from <http://magazines.russ.ru/km/2004/1/shub48.html>. (In Russian).
- Skvortsov, A. (2015a). Apologiia sumasshedshego Kye-Kye. “Kye! Kye!..” (2001) [A madman's apology. “Kye! Kye!..” (2001)]. In A. Skvortsov. *Poeticheskaia genealogiia: Issledovaniia, stat'i, zametki, esse i kritika* [Poetic genealogy: Research, articles, notes, essays, and criticism], 296–315. Moscow: OGI. (In Russian).
- Skvortsov, A. (2015b). Biografiia kak ballada? “Batiushkov” (1977) [Biography as a ballad? “Batiushkov” (1977)]. In A. Skvortsov. *Poeticheskaia genealogiia: Issledovaniia, stat'i, zametki, esse i kritika* [Poetic genealogy: Research, articles, notes, essays, and criticism], 243–248. Moscow: OGI. (In Russian).
- [Zhukovsky, V. A.] (1902). *Polnoe sobranie sochinenii V. A. Zhukovskogo* [Complete works of V. A. Zhukovsky] (12 Vols.). A. S. Arkhangel'skii (Ed., Biogr., Commentaries) (Vol. 3). St. Petersburg: A. F. Marks. (In Russian).

* * *

Информация об авторе

Александр Геннадьевич Степанов
кандидат филологических наук
доцент, кафедра истории
и теории литературы,
Тверской государственный университет
Россия, 170100, Тверь, ул. Желябова, д. 33
Тел.: +7 (4822) 34-74-85
преподаватель,
факультет русского языка,
Институт иностранных языков
и литератур, Ланьчжоуский
университет
Китай, 730000, Ланьчжоу,
ул. Тяньцзуньнаньлу, д. 222
Тел.: +36 (931) 8912270
✉ poetics@yandex.ru

Information about the author

Alexander G. Stepanov
Cand. Sci. (Philology)
Associate Professor, Department of History
and Theory of Literature,
Tver State University
Russia, 170100, Tver, Zhelyabova Str., 33
Tel.: +7 (4822) 34-74-85
Lecturer,
Department of Russian Language,
School of Foreign Languages and Literatures,
Lanzhou University
China, 730000, Lanzhou, South Tianshui
Road, 222
Tel.: +36 (931) 8912270
✉ poetics@yandex.ru

В. А. Мильчина ^{ab}

ORCID: 0000-0003-3896-0085

✉ vmilchina@gmail.com

^a *Российский государственный гуманитарный университет (Россия, Москва)*

^b *Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ (Россия, Москва)*

ПРИ ЧЕМ ТУТ КОНДИЛЬЯК? (КОММЕНТАРИЙ К ОДНОЙ ФРАЗЕ ИЗ РОМАНА ТУРГЕНЕВА «ОТЦЫ И ДЕТИ»)

Аннотация. В главе 12 романа И. С. Тургенева «Отцы и дети» о чиновнике-прогрессисте сказано, что он был похож на государственных мужей александровского времени, которые, «готовясь идти на вечер к г-же Свечиной, жившей тогда в Петербурге, прочитывали поутру страницу из Кондильяка». В изданиях Тургенева откомментированы и Свечина (русская католичка), и Кондильяк (французский философ, деист и сенсуалист). Но нигде не объясняется, почему, собственно, для похода к католичке государственным мужам требовалось читать философа-сенсуалиста, а не, например, что-нибудь из богословской литературы. Два имени и две фигуры комментируются порознь, меж тем если проанализировать их взаимоотношения, становится понятно, что в этом фрагменте пропущено некое важное звено. В статье предложена попытка отыскать это недостающее звено. Им оказывается французский религиозный мыслитель Жозеф де Местр.

Ключевые слова: Иван Сергеевич Тургенев, «Отцы и дети», Софья Петровна Свечина, Жозеф де Местр, Кондильяк, комментарий литературного текста

Для цитирования: Мильчина В. А. При чем тут Кондильяк? (комментарий к одной фразе из романа Тургенева «Отцы и дети») // Шаги / Steps. Т. 5. № 2. 2019. С. 149–156. DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-2-149-156.

*Статья поступила в редакцию 13 декабря 2018 г.
Принято к печати 2 января 2019 г.*

V. A. Milchina^{ab}

ORCID: 0000-0003-3896-0085

✉ vmilchina@gmail.com

^a Russian State University for the Humanities (Russia, Moscow)

^b The Russian Presidential Academy of National Economy
and Public Administration (Russia, Moscow)

WHY CONDILLAC? (COMMENTARY ON A PHRASE IN TURGENEV'S *FATHERS AND SONS*)

Abstract. In Chapter 12 of I. S. Turgenev's *Fathers and Sons*, a progressive official is described as being like the statesmen of the Alexandrine era, who, "getting ready for a soiree at M-me Swetchine's, who dwelled at that time in St Petersburg, read a page from Condillac". Various editions of Turgenev's novel provide commentaries on both Sophie Swetchine (a Russian Catholic) and Condillac (a French philosopher, deist and sensualist). Yet no explanation is given concerning why statesmen, in preparation for a visit to a Catholic, would need to read a sensualist philosopher instead of, say, some work of theology. The two names and the two persons are commented upon separately, while, if their relationship is analyzed, it becomes obvious that an important link is missing from this fragment. This paper attempts to uncover this missing link, which proves to be Joseph de Maistre, Sardinian emissary in Russia and French religious thinker. A memoir source mentions that Pavel Dmitrievich Kiselev, later on a prominent minister during the reign of Nicholas I, used to visit M-me Swetchine's salon and talk to de Maistre at the instigation of his friends, who also made him read a few chapters from Condillac beforehand. Discussing Condillac with the hostess was pointless; but this was not the case with de Maistre, who in his writings routinely disputed with the French sensualist, and whose demeanor suggested that he needed to be challenged to engage in an eloquent monologue. The story of Kiselev reading Condillac prior to visiting Swetchine's salon and talking to de Maistre comes from Prince P. V. Dolgoruky, who used to meet Turgenev frequently in Paris, just when *Fathers and Sons* was still a work in progress. Therefore, it is entirely possible that Turgenev could have heard this story. But both de Maistre and Swetchine were water under the bridge for him, so he did not hesitate to skip the missing link and paid no attention to the paradoxical nature of what was left — a construct in which, to worm oneself into Swetchine's favor, one has to boast about one's mastery of Condillac's writings.

Keywords: Ivan Turgenev, *Fathers and Sons*, Sophie Swetchine, Condillac, Joseph de Maistre, text comments

To cite this article: Milchina, V. A. (2019). Why Condillac? (commentary on a phrase in Turgenev's *Fathers and Sons*). *Shagi / Steps*, 5(2), 149–156. (In Russian). DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-2-149-156.

Received December 13, 2018

Accepted January 2, 2019

Уж сколько раз твердили миру, что комментировать нужно «адресно», применительно к данному фрагменту текста¹. Но на практике это делается далеко не всегда. Разбираемый ниже казус демонстрирует, что открывается, если не просто переписать сведения (впрочем, совершенно правильные) из энциклопедий, но вдуматься в комментируемый пассаж, т. е. проанализировать его.

В двенадцатой главе романа «Отцы и дети» Тургенев описывает правительственного чиновника («из “молодых”»), который «считался прогрессистом»:

Он даже следил, правда, с небрежною величавостию, за развитием современной литературы: так взрослый человек, встретив на улице процессию мальчишек, иногда присоединяется к ней. В сущности, Матвей Ильич недалеко ушел от тех государственных мужей Александровского времени, которые, готовясь идти на вечер к г-же Свечиной, жившей тогда в Петербурге, прочитывали поутру страницу из Кондильяка; только приемы у него были другие, более современные [Тургенев 1981: 58].

Комментатор академического собрания сочинений А. И. Батюто, разумеется, поясняет оба имени собственных. Мы узнаем, что «С. П. Свечина (1782–1859²) — писательница-мистик», а Э. Кондильяк (1715–1780) — «французский просветитель, философ-деист и сенсуалист». Кроме того, приведены две подробности — одна, насчет Кондильяка, ненужная и никак не аргументированная: «Очевидно, имеется в виду книга “Трактат об ощущениях” (1754)», а вторая, насчет Свечиной, необходимая, но недостаточная: «Ее сочинения, изданные в 1860 г., оживленно обсуждались в дворянских кругах русского общества» [Тургенев 1981: 461]. Тот же комментарий повторен и в новейшем издании романа в серии «Литературные памятники» [Тургенев 2008: 583].

В самом деле, в 1860 г. в Париже граф Альфред де Фаллу — друг, единомышленник и душеприказчик Софьи Петровны Свечиной (урожденной Соймоновой), в 1815 г. в Петербурге перешедшей в католичество, а с 1818 г. постоянно проживавшей во Франции, — издал двухтомник, включающий ее жизнеописание (в первом томе) и ее сочинения (в томе втором) [Swetchine 1860]. Вскоре после выхода этой книги, в апреле 1860 г. Евгения Тур (псев-

¹ Новейшую сводку точек зрения на комментарий см. в двух представительных подборах: [Комментарий 2004; Топоров 2006].

² Между прочим, дата 1859 (к сожалению, повторенная и в словаре «Русские писатели» [Дмитриева-Маймина 2007: 514]) — неверная; на самом деле Свечина умерла двумя годами раньше, 10 сентября 1857 г. [Rouet de Journel 1929: 383].

доним Е. В. Салиас-де-Турнемир) опубликовала в «Русском вестнике» крайне негативную рецензию на эту книгу, вследствие чего в русской прессе завязалась по поводу фигуры Свечиной оживленная дискуссия, в которой приняли участие сам редактор «Русского вестника» М. Н. Катков, Н. Г. Чернышевский и многие другие русские литераторы (см. подробнее: [Дмитриева-Маймина 2007: 515]). Суть этой полемики в данном случае не так важна, важно лишь то, что имя Свечиной часто появлялось в печати в те годы, когда Тургенев работал над своим романом (а замысел «Отцов и детей» возник у него летом 1860 г. [Тургенев 1981: 417]), и писатель об этом знал: полемику Каткова с Евгенией Тур он упоминает в письме к П. В. Анненкову от 22 мая / 3 июня 1860 г. [Тургенев 1987: 194, 561].

Но почему Тургенев предполагает, что от посещавших салон Свечиной государственных мужей требовалось непременно знание философии Кондильяка? В книге, составленной Фаллу, и, соответственно, в рецензии Евгении Тур упомянуто множество авторов, которых читала Свечина в юности, причем выясняется, что в юные годы в родительском доме, еще до замужества, Софья Соимонова читала «безбожную» философию XVIII в., однако имя Кондильяка здесь не упоминается. Более того, сохранились выписки Свечиной из прочитанной ею литературы, и уже в 1801 г. все имена здесь очень далеки от сенсуалистской философии: это Пифагор, Бернарден де Сен-Пьер, «Ночи» Юнга, Фенелон, графиня де Жанлис, поэма Лагарпа о женщинах, Жан-Жак Руссо («Новая Элоиза»), записки Мармонтеля и воспоминания г-жи Неккер [Swetchine 1860 (1): 39–41]. А два года спустя в выписках полностью доминирует благочестивое чтение: Паскаль и Массийон. Очевидно, что после того как в 1800 г. Софья Соимонова вышла замуж за генерала Николая Сергеевича Свечина и сделалась хозяйкой собственного салона, французский сенсуализм окончательно перестал входить в круг ее интересов. Среди ее гостей «было немало католических священников, покинувших Францию после революции» [Дмитриева-Маймина 2007: 514], что в результате и привело ее к отречению от православия и переходу в католичество. Свечина вошла в историю именно как «русская католичка», и «государственным мужам», собиравшимся посетить ее салон, логичнее было бы читать католических проповедников, Боссюэ или Массийона, а вовсе не Кондильяка.

Ключ к разгадке обнаруживается в одном из очерков князя П. В. Долгорукова, посвященном графу Павлу Дмитриевичу Киселеву и опубликованном в 1862 г. в третьем номере журнале «Le Véridique» («Правдивый»):

Граф Киселев, как мы уже говорили, отличался замечательным умом, заменявшим ему знания, которых он не успел приобрести, так как начал службу очень рано и не снимал погон в продолжение 60 лет. Один из его современников рассказывал нам однажды, что в те времена, когда г-жа Свечина жила в Петербурге и знаменитый Жозеф де Мэстр часто посещал салон этой исключительной и почтенной женщины, русская молодежь была обижена ролью, которую иностранцы играли в петербургском обществе благодаря их изысканности и знаниям, и наш рассказчик прибавил: «Киселев умел вести беседу, поэтому мы, его друзья, часто посылали его по вечерам к г-же Свечиной, чтобы поговорить с Жозефом де Мэстром, но перед этим мы всегда заставляли его прочитать несколько глав из Кондильяка» [Долгоруков 1992: 383].

Здесь фигурируют два интересующих нас имени: Свечина и Кондильяк, но вводится третье, отсутствующее у Тургенева, однако крайне важное для ответа на вопрос, зачем было государственным мужам, собираясь к Свечиной, читать Кондильяка. Это Жозеф де Местр. Живший с 1803 по 1817 г. в Петербурге в качестве сардинского посла, этот религиозный мыслитель и блестящий литератор постоянно бывал у Свечиной, вел с ней беседы на религиозные темы и сыграл немалую роль в ее обращении. В число его любимых авторов Кондильяк, разумеется, тоже не входил, но тем не менее он часто упоминал его — в сугубо негативном контексте — в своих трудах. В «Санкт-петербургских вечерах» Местр постоянно полемизирует со «смешным» Кондильяком [Maistre 1993: 196]; в «Рассмотрении философии Бэкона» французский философ фигурирует как «смешной и губительный Кондильяк», «глупец», «софист» [Maistre 1836: 13, 134, 77]; одним словом, упоминание Кондильяка могло не столько понравиться сардинскому послу, сколько его разозлить и раздражить. Однако именно это, по-видимому, и входило в задачу тех шутников, которые, если верить «информатору» Долгорукова, заставляли юного Киселева перед походом к Местру «напитываться» Кондильяком.

Дело в том, что Местр, как я показала в отдельной статье, был блестящий говорун, но при этом собеседник не слишком светский. Ему была чужда установка на учтивость и предупредительность, лежавшая в основе светской беседы, какой она сложилась в XVIII в. и какой следовала Софья Петровна Свечина, поскольку даже по словам не симпатизировавшей Е. Тур «обладала утонченностью манер, деликатностию обращения и внимательной предупредительностью к людям, которыми дорожила» [Тур 1860: 383]. Местр же «не терпел возражений и ниспровергал их тоном решительным и резким», проявлял в разговоре «резкий и неумолимый догматизм», «очень оживлялся, когда говорил сам, и крепко засыпал, когда ему отвечали» (отзывы мемуаристов цит. по: [Мильчина 2012: 138–139]). Зная все это, приятели Киселева снабжали его такой информацией, которая могла заставить Местра проснуться и разразиться одним из «фирменных» монологов, изобилующих парадоксальными сравнениями и неожиданными образами.

Поскольку Долгоруков не называет имени той особы, от которой он узнал анекдот о Киселеве, Местре и Кондильяке, невозможно гарантировать, что анекдот этот правдив. Но можно смело сказать, что он правдоподобен; он соответствует и тому, что известно о Местре как салонном ораторе, и фактам из биографии Киселева: тот в 1806 г. был зачислен в Петербурге в кавалергардский полк; через четыре с половиной месяца полк выступил из Петербурга, но затем Киселев провел в Петербурге почти целый год, с 26 декабря 1808 г. по 19 ноября 1809 г. [Заблоцкий-Десятовский 1882: 7]. Таким образом, он вполне мог общаться с Местром в салоне Свечиной.

Впрочем, гораздо важнее, что рассказ об этом общении, правдивый или нет, мог быть известен Тургеневу. Правда, не из долгоруковского журнала, поскольку его третий номер вышел в Брюсселе осенью 1862 г. [Ермолаев 2001: 232–235], а роман «Отцы и дети» был закончен, согласно авторской помете в рукописи, «в августе 1861 года» [Тургенев 1981: 418] и впервые опубликован в «Русском вестнике» в феврале 1862 г., причем в этом журнальном варианте пассаж про Свечину и Кондильяка присутствует уже в том виде, в каком мы

его знаем [Тургенев 1862: 527–528]. Но именно осенью 1860 г., когда Тургенев работает над первой третью будущего романа [Тургенев 1987: 268], он в Париже более или менее постоянно общается с Долгоруковым. 14 ноября 1860 г. пишет Герцену, что «на днях обедал с Долгоруким» [Там же: 256], а 8/20 ноября 1860 г. извещает самого Долгорукова, что «наши вечера переменены с субботы на четверг» [Там же: 269]. Следовательно, такие обеды повторялись, о чем свидетельствуют также воспоминания Б. Н. Чичерина:

Видался я [в Париже] и с князем П. В. Долгоруким... Однажды Тургенев пригласил нас с Ханьковым обедать к Вефуру, сказавши, что его звал Долгорукий и он просит нас прийти на подмогу. Мы пошли; Долгорукий на этот раз держал себя скромно, и обед вышел оживленный. Это нам так понравилось, что Тургенев тут же предложил собираться раз в неделю [Там же: 601].

Таким образом, на печатный анекдот Долгорукова Тургенев ориентироваться не мог, а вот на устные разговоры с ним о Киселеве, который в это время занимал пост российского посла в Париже, — мог вполне. Но если Долгоруков, опуская истинные мотивировки персонажей своего анекдота, все-таки упоминает в с е х действующих лиц и правильно расставляет акценты (начитавшись Кондильяка, Киселев идет к Свечиной, но беседовать собирается не с ней самой, а с Местром), то у Тургенева выпадение главного звена — фигуры Местра — делает соседство Свечиной и Кондильяка решительно непонятным. Местр, Свечина, Кондильяк — для Тургенева все это фигуры давно минувших дней³, но имя Свечиной было у него на слуху из-за дискуссии вокруг статьи Е. Тур. Так и вышло, что Кондильяк, против всякой логики, оказался неким «пропуском» в салон Свечиной — роль для него совершенно не подходящая.

Конечно, мое объяснение — гипотетическое, и предложить я его смогла только благодаря случайности, а именно тому обстоятельству, что Долгоруков вставил в свой очерк о Киселеве биографический анекдот о Местре и Кондильяке. Но совсем не гипотетический, а вполне бесспорный вывод из этой истории состоит в следующем: если в тексте упомянуты рядом две фигуры, которые имеют между собой очень мало общего (чтобы не сказать — не имеют вовсе ничего общего), то, комментируя их, нужно стараться проанализировать их взаимоотношения и отношение к ним автора текста, а не просто пояснять их каждую саму по себе. Вывод довольно банальный, но при практическом применении способный, как кажется, принести не вполне банальные плоды.

³ Местр ни разу не упоминается в собрании сочинений Тургенева; нет его упоминаний и в письмах того периода, когда Тургенев работал над романом «Отцы и дети». Между тем именно в эти годы в Париже увидели свет сочинения и письма Местра, не опубликованные при его жизни; так, в 1858 г. вышел том его «Политических записок и дипломатической корреспонденции»; в 1859 г. были опубликованы «Четыре главы о России»; в эти же годы неоднократно перепечатывались широко известные произведения Местра, такие как «Рассуждения о Франции» (1861) или «Рассмотрение философии Бэкона» (1860); о Местре писали во французской прессе, в частности, в авторитетном «толстом» журнале «Рею де Де Монд» (1860. № 11; 1861. № 1), да и в статье Евгении Тур о Свечиной Местру уделено немало страниц.

Литература

- Дмитриева-Маймина 2007 — *Дмитриева-Маймина Е. Е. Свечина* // Русские писатели. 1800–1917: Биограф. словарь. Т. 5 / Гл. ред. П. А. Николаев. М.: Большая Российская энциклопедия, 2007. С. 514–516.
- Долгоруков 1992 — *Долгоруков П. В.* Петербургские очерки. М.: Новости, 1992.
- Ермолаев 2001 — *Ермолаев И. Н.* Жизнь и борьба князя Петра Долгорукова: Пути русского либерализма. Псков: [Администрация Псковской области], 2001.
- Заблоцкий-Десятовский 1882 — *Заблоцкий-Десятовский А. П.* Граф П. Д. Киселев и его время. СПб.: Тип. М. М. Стасюлевича, 1882. Т. 1.
- Комментарий 2004 — Комментарий: социальная и историко-культурная рефлексия: [рубрика] // Новое литературное обозрение. № 66. 2004. С. 67–138.
- Мильчина 2012 — *Мильчина В. А.* «Человек острого ума сказал...»: Жозеф де Местр как мастер светской беседы // Актуальность Жозефа де Местра: Материалы российско-французской конференции / Ред. кол.: В. Мильчина и др. М.: РГГУ, 2012. С. 127–144.
- Топоров 2006 — Текст и комментарий: Круглый стол к 75-летию Вячеслава Всеволодовича Иванова / [Отв. ред. В. Н. Топоров]. М.: Наука, 2006.
- Тур 1860 — *Тур Е.* Госпожа Свечина // Русский вестник. Т. 26. [№ 4]. 1860. С. 362–392.
- Тургенев 1862 — *Тургенев И.* Отцы и дети // Русский вестник. Т. 37. [№ 2]. 1862. С. 473–663.
- Тургенев 1981 — *Тургенев И. С.* Сочинения: В 12 т. Т. 7. М.: Наука, 1981. (Полн. собр. соч.: В 30 т.).
- Тургенев 1987 — *Тургенев И. С.* Письма: В 18 т. Т. 4. М.: Наука, 1987. (Полн. собр. соч.: В 30 т.).
- Тургенев 2008 — *Тургенев И. С.* Отцы и дети. СПб.: Наука, 2008. (Лит. памятники).
- Maistre 1836 — *Maistre J. de.* Examen de la philosophie de Bacon. Paris: Poussielgue-Rusand; Lyon: Pelagaud; Lesne et Crozet, 1836. Т. 1.
- Maistre 1993 — *Maistre J. de.* Soirées de Saint-Petersbourg / Éd. critique sous la dir. de J.-L. Darcel. Genève: Slatkine, 1993. Т. 1–2.
- Rouet de Journal 1929 — *Rouet de Journal M.-J.* Une Russe catholique: Madame Swetchine. Paris: Maison de la bonne presse, 1929.
- Swetchine 1860 — *Madame Swetchine, sa vie et ses œuvres* / Publiés par A. de Falloux. Paris: Auguste Vaton, 1860.

References

- Dmitrieva-Maimina, E. E. (2007). Svecina. In P. A. Nikolaev (Ed.). *Russkie pisateli. 1800–1917: Biograficheskii slovar'* [Russian writers. 1800–1917: Biographic dictionary] (Vol. 5), 514–516. Moscow: Bol'shaia rossiiskaia entsiklopediia. (In Russian).
- Dolgorukov, P. V. (1992). *Peterburgskie ocherki* [Sketches of Petersburg]. Moscow: Novosti. (In Russian).
- Ermolaev, I. N. (2001). *Zhizn' i bor'ba kniazia Petra Dolgorukova: Puti russkogo liberalisma* [Life and struggle of prince Petr Dolgorukov: The ways of Russian Liberalism]. Pskov: [Administratsiia Pskovskoi oblasti]. (In Russian).
- [Kommentarii] (2004). Kommentarii: sotsial'naia i istoriko-kul'turnaia refleksiiia [Commentary: A social, historical and cultural reflection]. *Novoe literaturnoe obozrenie* [New Literary Observer], 66, 67–138. (In Russian).
- Maistre, J. de (1836). *Examen de la philosophie de Bacon* (Vol. 1). Paris: Poussielgue-Rusand; Lyon: Pelagaud; Lesne et Crozet. (In French).

- Maistre, J. de (1993). *Soirées de Saint-Petersbourg* (Vols. 1–2). J.-L. Darcel (Ed.). Genève: Slatkine. (In French).
- Milchina, V. A. (2012). “Chelovek ostrogo uma skazal...”: Zhozef de Mestr kak master svetskoi besedy [“A witty man said...”: Joseph de Maistre as a master of polite conversation]. In V. Milchina et al. (Eds.). *Aktual'nost' Zhozefa de Mestra: Materialy rossiisko-frantsuzskoi konferentsii* [The relevance of Joseph de Maistre: Proceedings of a Russian-French conference], 127–144. Moscow: RGGU. (In Russian).
- Rouet de Journal, M.-J. (1929). *Une Russe catholique: Madame Swetchine*. Paris: Maison de la bonne presse. (In French).
- [Swetchine, S.] (1860). *Madame Swetchine, sa vie et ses œuvres*. A. de Falloux (Ed.). Paris: Auguste Vaton. (In French).
- Toporov, V. N. (Ed.) (2006). *Tekst i kommentarii: Kruglyi stol k 75-letiiu Viacheslava Vsevolodovicha Ivanova* [Text and commentary: Round table in honor of the V. V. Ivanov's 75th anniversary]. Moscow: Nauka. (In Russian).
- Tur, E. (1860). Gospozha Svechina [Mrs Svechina]. *Russkii vestnik* [Russian Herald], 26([4]), 362–392. (In Russian).
- Turgenev, I. S. (1981). *Sochineniia* [Works] (Vol. 7). Moscow: Nauka. (In Russian).
- Turgenev, I. S. (1987). *Pis'ma* [Letters] (Vol. 4). Moscow: Nauka. (In Russian).
- Turgenev, I. S. (2008). *Ottsy i deti* [Fathers and Sons]. St. Petersburg: Nauka. (In Russian).
- Turgenev, I. (1862). Ottsy i deti [Fathers and Sons]. *Russkii vestnik* [Russian Herald], 37([2]), 473–663. (In Russian).
- Zablotskii-Desiatovskii, A. P. (1882). *Graf P. D. Kiselev i ego vremia* [Count P. D. Kiselev and his times] (Vol. 1). St. Petersburg: Tipografiia M. M. Stasiulevicha. (In Russian).

* * *

Информация об авторе

Information about the author

Вера Аркадьевна Мильчина
кандидат филологических наук
ведущий научный сотрудник,
Институт высших
гуманитарных исследований,
Российский государственный
гуманитарный университет
Россия, 111399, Москва, ул. Чаянова, д. 15
Тел.: +7 (499) 250-66-68
ведущий научный сотрудник,
Лаборатория историко-культурных
исследований,
Школа актуальных гуманитарных
исследований,
Российская академия народного
хозяйства и государственной службы
при Президенте РФ
Россия, 119571, Москва, пр-т
Вернадского, д. 84
Тел.: +7 (499) 956-96-47
✉ vmilchina@gmail.com

Vera A. Milchina
Cand. Sci. (Philology)
Leading Researcher,
Institute for Advanced Studies
in the Humanities,
Russian State University for the Humanities
Russia, 111399, Moscow, Chaianova Str., 15
Tel.: +7 (499) 250-66-68
Leading Researcher,
Laboratory of Historical and Cultural Studies,
School of Advanced Studies in the Humanities,
The Russian Presidential Academy
of National Economy and Public Administration
Russia, 119571, Moscow,
Prospect Vernadskogo, 84
Tel.: +7 (499) 956-96-47
✉ vmilchina@gmail.com

Н. А. Кочековская

ORCID: 0000-0002-6808-0882

✉ nakochekovskaya@edu.hse.ru

*Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики» (Россия, Москва)*

«ЗАПАДНЫЕ» И «ВОСТОЧНЫЕ» ДИСКУРСЫ В ДИПЛОМАТИЧЕСКОЙ ПЕРЕПИСКЕ ИВАНА ГРОЗНОГО: РОЛЬ КОМПАРАТИВНОГО МЕТОДА ДЛЯ КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИИ ПОНЯТИЯ И ДЛЯ ОПРЕДЕЛЕНИЯ ГРАНИЦ КОРПУСА ПОСЛАНИЙ

Аннотация. Центральной проблемой статьи является специфика дипломатической переписки XVI в. и, как следствие, неоднозначность отнесения ряда примеров из переписки Ивана Грозного к сфере дипломатии или их исключения из нее. В случае дипломатии Ивана Грозного к специфике средневековой дипломатии как взаимоотношения авторитетов и харизмы конкретных правителей, а не двух независимых и равных субъектов международного права (как это сложится к раннему Новому времени), добавляется существование двух линий дипломатической переписки — с правителями Европы и условного «Востока». В центре внимания статьи находится феномен экстраполяции модели переписки, принятой в сношениях Московского государства с преемниками Золотой Орды, на переписку с европейскими правителями, в случаях, когда Иван считал своего «западного» контрагента недостаточно достойным для использования равного с собой статуса и использовал в посланиях такому контрагенту элементы переписки с преемниками Золотой Орды, занимавшими к этому моменту более низкий и граничащий с зависимым статус в иерархии государств, существовавшей в посольской службе. В статье делаются выводы о значении этих примеров для теоретической проблемы определения границ корпуса посланий Ивана, показывающие, что пограничность статуса адресата Ивана между дипломатическим контрагентом и «вассалом» является неотъемлемой частью того, как осмыслялась дипломатия в Московском государстве XVI в.

Ключевые слова: средневековая дипломатия, компаративистика, статусы, титулы, иерархия, риторика, этикетные формулы, челобитие, голдовничество, переписка Ивана Грозного с Данией, Швецией, Ногайской Ордой

Для цитирования: Кочековская Н. А. «Западные» и «восточные» дискурсы в дипломатической переписке Ивана Грозного: роль компаративного метода для концептуализации понятия и для определения границ корпуса посланий // Шаги/Steps. Т. 5. № 2. 2019. С. 157–174. DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-2-157-174.

Благодарности. Основная часть исследования выполнена в рамках проекта Российского научного фонда № 16-18-10091. Руководитель проекта — К. Ю. Ерусалимский. Теоретико-методологическая часть исследования подготовлена в ходе проведения исследования в рамках Программы фундаментальных исследований Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ) и с использованием средств субсидии в рамках государственной поддержки ведущих университетов Российской Федерации «5-100».

*Статья поступила в редакцию 20 ноября 2018 г.
Принято к печати 23 января 2019 г.*

Shagi / Steps. Vol. 5. No. 2. 2019
Articles

N. A. Kochekovskaya

ORCID: 0000-0002-6808-0882

✉ nakochekovskaya@edu.hse.ru

*National Research University Higher School of Economics
(Russia, Moscow)*

“WESTERN” AND “EASTERN” DISCOURSES IN THE DIPLOMATIC CORRESPONDENCE OF IVAN THE TERRIBLE: THE ROLE OF THE COMPARATIVE METHOD IN CONCEPTUALIZING THE PHENOMENON AND IN DEFINING THE MISSIVES’ CORPUS

Abstract. The central issue of this article is the specific nature of diplomatic correspondence in the 16th century and, as a consequence, the difficulty in determining whether or not some examples of Ivan the Terrible’s correspondence belong to the realm of diplomacy. There were two distinct lines in Ivan’s diplomatic correspondence — with the rulers of Europe and with those of the conventional “East”; this in addition to the nature of medieval diplomacy as a relationship between the authority and charisma of individual rulers, rather than between independent and equal subjects of international law (as becomes the case by the Early Modern period). In dealing with this problem, this article suggests a

comparative analysis of two conditionally distinguished discourses in Ivan the Terrible's diplomatic correspondence — “Eastern” and “Western” ones. However, the model of correspondence used for contacts between the Muscovite State and the successors of the Golden Horde was frequently being extended to the correspondence with European rulers. This took place in those cases where Ivan believed his “Western” interlocutor unworthy of being granted a status equal to Ivan's own and, as a result, used in his missives elements of his correspondence with the successors of the Golden Horde, who by then occupied a lower, semi-subordinate position in Ivan's hierarchy of states. The article lays out conclusions regarding the significance of such examples for the theoretical problem of drawing the boundaries between diplomacy and non-diplomacy in the corpus of Ivan the Terrible's letters. We show that the the question of how the addressee of Ivan's missives was viewed — as a diplomatic partner or a “vassal” — was an essential part of the way diplomacy was considered in the 16th century Muscovite State.

Keywords: Medieval diplomacy, comparative studies, status, titles, hierarchy, rhetoric, etiquette formulas, petition, paying homage, Ivan the Terrible's correspondence with Denmark, with Sweden, with the Nogai Horde

To cite this article: Kochekovskaya N. A. (2019). “Western” and “Eastern” discourses in the diplomatic correspondence of Ivan the Terrible: The role of the comparative method in conceptualizing the phenomenon and in defining the missives' corpus. *Shagi / Steps*, 5(2), 157–174. (In Russian). DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-2-157-174.

Acknowledgements. The main part of the paper is supported by the Russian Scientific Foundation (project no. 16-18-10091). Theoretical and methodological part of the article was prepared within the framework of the HSE University Basic Research Program and funded by the Russian Academic Excellence Project “5-100”.

Received November 20, 2018

Accepted January 23, 2018

1

Проблема «западного» и «восточного» в современной гуманитарной теории обладает существенной провокативностью. Так, после «Ориентализма» Э. Саида (впоследствии автор переосмыслил отразившееся в этой работе радикальное противопоставление Запада и Востока [Саид 2012: 5–38]), после постколониального поворота, выдвинувшего проблему гибридности и пограничных зон [Бахманн-Медик 2017: 217–282], сама постановка вопроса о сравнении «западного» и «восточного» требует подробного обоснования целей и метода, позволяющего избежать скатывания к абстрактным понятиям и общим местам. Отдельной теоретической рефлексии такая постановка вопроса требует при работе с материалами дипломатической переписки Ивана Грозного. В историографии компаративный метод на материалах истории Московского государства XVI в. уже сопоставлялся с проблемой соотно-

шения понятийного инструментария, лежащего в основе социальных связей, с европейским или степным контекстом [Кром 2013: 210–215]. Материалы дипломатической переписки Ивана Грозного позволяют развить эту проблематику при помощи анализа различий в формуляре переписки (и зачастую в самой логике выстраивания текста послания) с европейскими правителями, с одной стороны, и преемниками Золотой Орды, с другой. Помимо связи с проблематикой понятийного инструментария, сравнительный метод оказывается способом переосмысления на современном теоретическом уровне феномена средневековой дипломатии, часто становящегося «жертвой» модернизирующего взгляда, который игнорирует специфику понимания дипломатии в Московском государстве XVI в., связанную не только с исторической эпохой¹, но и с различными направлениями дипломатической переписки, с отсутствием единообразия в логике ее ведения с теми или иными контрагентами.

Компаративная плоскость важна применительно к рассматриваемой теме и потому, что, помимо концептуализации феномена дипломатической переписки как действий дипломатической службы и как комплекса документов, перед исследователем встает археографическая проблема определения границ этого комплекса, включения в него того или иного послания, его определения как дипломатического или недипломатического. Представляется, что компаративное исследование понятий, концепций и риторики в «западных» и «восточных» посланиях от Ивана и к Ивану позволит прийти к выводам, важным в разрешении обеих проблем. Значимость компаративной плоскости объясняется наличием в комплексе дипломатической переписки Ивана Грозного источников, которые могут свидетельствовать о заимствовании в переписке с Данией и Швецией понятий и оборотов, использовавшихся в переписке с Ногайской Ордой. Ключевой особенностью этих заимствований (рассматриваемых прежде всего на материалах посланий, адресованных Ивану Грозному, однако для анализа требующих учитывать риторику его ответных посланий), как мы постараемся показать в статье, становится совмещение в одном и том же нарративе риторики дипломатии (как отношения двух равных и независимых субъектов международных отношений) и риторики челобития, совмещение, которое проблематизирует сферу дипломатического и ставит дипломатическое послание Ивану Грозному на грань международной переписки и «писем во власть». Такая пограничность особенно важна в свете указанных проблем, поскольку она напрямую вытекает из специфики средневековой дипломатии, заключающейся в игре статусов и определения старшинства применительно к конкретному правителю, а не к государству как субъекту системы международных отношений; из специфики, которая делает проблематичным и неоднозначным отделение дипломатической переписки от недипломатической.

А. И. Филюшкин, обращавшийся к вопросу о значении челобитной формулы в дипломатической переписке, констатирует, что выражение *бить челом* не может интерпретироваться как выражение подчинения: так, «для москов-

¹ См., например, критику такого подхода в фундаментальном исследовании А. Л. Хоршкевич [1980] А. И. Филюшкиным [2013: 286–288]. Об актуальности выработки применительно к истории Московского государства новых понятий, опирающихся на инструментарий изучаемой эпохи и способных заменить те, что происходят из марксистско-ленинской теории истории, см.: [Кром 2013; 2015: 209–221].

ских послов оно скорее обозначало сам факт обращения, акцентацию на том или ином аспекте переговоров» [Филюшкин 2006: 97]. Тем не менее, как отмечает исследователь, «несомненно, что термин *челобитье* все же указывал на некоторую приниженность контрагента» [Там же]. Это подтверждается, как мы постараемся продемонстрировать, случаями оспаривания данного термина при составлении посланий, а также корреляцией между отказом контрагента Ивана от подчиненного статуса и отказом Ивана от ведения переписки. А. И. Филюшкин отмечает гибкость политической культуры Московского государства второй половины XVI в., ее способность к перениманию различных политических языков и к их трансформации в соответствии с конкретной ситуацией [Там же: 218–219]. В настоящей статье мы постараемся рассмотреть в контексте феномена такой трансформации гипотезу о совмещении и сопоставлении в «дипломатическом воображении» посольской службы Ивана Грозного статусов Дании и Швеции со статусом Ногайской Орды и смешения в связи с этим риторических формул, принятых в европейской дипломатической переписке, с формулами, принятыми в переписке Ивана Грозного с Ногайской ордой². По нашему мнению, основанием для такого смешения становятся сомнения Ивана в статусе европейских контрагентов, а также его требования от них употреблять в дипломатических сношениях формы и формулы, выражающие приниженность и вызывающие коннотации подчиненности, что влекло за собой ассоциации со статусом наследников Золотой Орды, настойчиво представляемых Иваном своим европейским контрагентам в качестве покоренных или подчиненных. В соответствии с этой проблематикой структура дальнейшего текста делится на две основные части, анализирующие челобитную риторiku и элементы «писем во власть» в переписке Ивана Грозного, с одной стороны, с Датским и Шведским королевствами и, с другой, с Ногайской Ордой.

2

Ю. Н. Щербачев описывает конфликт Ивана Грозного и датского короля Христиана III в конце 1550-х годов по поводу статуса Дании, предметом которого было несогласие Ивана на братское обращение к нему датского короля, употреблявшееся прежде, в переписке с Иваном III и Василием III [Щербачев 1887]. Хотя статус Дании в связи с этой коллизией был принижен, его более точную характеристику усложняют сравнение со статусом Швеции, появляющееся в дипломатической переписке. Хранящийся в Стокгольмском государственном архиве список послания Ивана шведскому королю Юхану III содержит указание на то, что Дания выше Швеции, поскольку она — «извечное великое королевство»³; однако последнее лишь позволяет датскому королю переписываться с Иваном напрямую, а не через новгородских наместников,

² Необходимо отметить, что переписка с Ногайской Ордой рассматривается в данной статье в качестве казуса в связи со значительно меньшей, чем европейская дипломатия, исследованностью восточной дипломатии Ивана и одновременно со значительно большим объемом последней. Дальнейшего исследования требует вопрос о соотношении понятий «восточного» и «степного» в дипломатии Ивана Грозного, а также сравнение дипломатической переписки Ивана с преемниками Золотой Орды и Османской империей, Персидской империей, Бухарой.

³ Riksarkivet (Стокгольм). *Muscovitika*. № 671. Л. 153 об.

чего царь требовал от Юхана. То, что эта формулировка означает лишь право переписки с Иваном, показывает характеристика статуса Швеции из другого письма Ивана сыну Христиана III Фредерику II, в котором Иван говорит про разбойные действия людей «недруга нашего литовского короля и непослушника нашего, свѣйского Ягана короля (разрядка наша. — *Н. К.*)» [Русские акты 1897: Стлб. 101]. Действительно, значительную долю содержания переписки Ивана со Швецией составляет отказ Ивана признать за шведскими королями равный статус, позволяющий им переписываться не с его наместниками, а напрямую с ним, и требование о прекращении переписки⁴. Таким образом, переписка Ивана со Швецией в категориях московской дипломатии в принципе оказывается маргинальным явлением, существование которого представляет собой следствие «непослушества» шведского короля Юхана III. Связь категории «непослушества» с категорией подчинения оказывается понятной в связи с предписанием Юхану перейти под власть Ивана:

...будет тебѣ любо с нами ссылатис мимо намѣсников, и ты нам покорися и поддайся, и что будет пригож, тѣм нас почти, и мы тебя пожалуем, от намѣсников отведем, а даром тебѣ с нами ссылатис не пригож и по господарьству и по отечеству; а сами без твоего покорения твоего титла и печати не хотим⁵.

Это предписание Ивана прямо указывает на перспективу перехода категорий дипломатических связей в категории подчинения.

В переписке содержатся прямые указания на зависимость статуса Дании от ее отношений со Швецией: так, память посольству 1562 г. в Данию предписывала послам указание на то, что «братское» обращение датского короля к шведскому снижает статус первого:

...в розговоре говорити, что корол датцкой пишетца королю свѣйскому братом, а свѣйской корол пишетца господаря нашего вотчины Великого Новагорода бояром и намѣстником братом⁶.

Это указание на снижение статуса имело большое значение, поскольку в датском дипломатическом дискурсе важную роль играла отсылка к существованию прецедента — высокого статуса Дании в переписке с Иваном III и Василием III [Щербачев 1887: 92]. Указания на этот прецедент должны были быть парированы аргументом, что тогда король Дании «сидел» также и на Шведском королевстве, а теперь там другой правитель:

...блаженные памяти великий господарь Иван царь всеа Русии дѣд господаря нашего великого господаря Ивана царя всеа Русии жаловал короля Ивана и писал к нему потому так, что был Иван корол на датцком королевстве и на свѣйском. Также и блаженные памяти великий господарь

⁴ Наиболее ярко — в [Послание 2001]; ср. с указанием А. И. Филошкина на значение наместничеств для дипломатического статуса, которое могло приводить даже к появлению фиктивных наместничеств [Филошкин 2006: 211–219].

⁵ РГАДА. Ф. 96. Оп. 1. Кн. 3. Л. 26 об.–27.

⁶ РГАДА. Ф. 53. Оп. 1. Кн. 1. Л. 318.

Василей царь всеа Русии и великий князь, отец господаря нашего, жаловал Крестерна короля датцкого потому ж, что он был на королевстве ж на датцком и на свѣйском. А ныне на свѣйском королевстве иной корол⁷.

«В братстве было отказано — датский король пишется братом шведскому, а шведский — не более чем брат новгородских наместников московских государей», — резюмирует А. И. Фильюшкин [2013: 103]. Довершалась антитеза тем, что Казань и Астрахань — прежде бывшие «за великими господами и цари рускими» — снова подчинены Ивану («А после тѣх времен з Божиею помочию великому господарю царю и великому князю Ивану Василевичю все, а Русии Бог поручил не одны царства — царство Казанское, царство Азстораханское, и иные многие господарства»⁸), тогда как Швеция, наоборот, сменив подчиненный статус на «братский», понизила дипломатический статус Дании. Это снижение оказывалось объяснением того, что в 1558 г. письмо датского короля Христиана III, в котором тот называл Ивана «братом», было оставлено Иваном без ответа, но получило ответ от наместников, заключавшийся в требовании больше не присылать посланий с братским обращением [Русские акты 1897: Стлб. 37–38]. Эта же логика стала аргументом в ответе на предложение посольства шведского короля Эрика XIV переписываться с Иваном напрямую, а не через наместников: если Иван за последнее время присоединил ногаев, то к владениям Эрика не было никакого приращения, не говоря уже о том, что сами эти владения несопоставимы с владениями Ивана⁹.

Важным оказывается то, что это снижение сразу ставит переписку на грань подчиненных формул. Так, московские дипломаты неоднократно пытались вынудить датских применить при составлении посланий формулы, выражающие подчиненный статус, главным образом формулу *бить челом* [Щербачев 1887: 153–155; Ульфелдт 2002: 372; 434–435]. Говоря о «дипломатической адаптации» при переводе посланий, К.-Х. Лунд и О. В. Иванова указывают, что «к дипломатической адаптации относится также смягчение унижительных для короля выражений, таких, как формула *челобития*, которую Олуфсен переводит нейтрально как “просьбу”, как в грамоте от июня 1581 г., в которой царь предлагает королю заранее попросить у него опасную грамоту для предполагаемых датских послов: “и бьешь челомъ пріятелно”» [Лунд, Иванова 2012: 99]. Статус Дании также может уточняться в связи со следующей формулировкой: «А царство казанское и царство азстороханское таковы ж господарства как и королевство датцкое»¹⁰, — поскольку через официальную «дипломатическую легенду» Московского государства, отраженную в многочисленных памятях послам, постоянно проходит пункт о том, что Казань и Астрахань, будучи традиционно подчиненными Московскому государству, «обособились» и были приведены Иваном к покорности. Все это позволяет предположить, что в дипломатии Московского государства не было противопоставления дипломатических посланий как переписки равных субъектов и посланий, адресованных Ивану низшими по статусу, — напротив, категории прошения составляли основу значительной части корпуса дипломатической переписки Ивана.

⁷ Там же. Л. 318 об.

⁸ Там же. Л. 318 об.–319.

⁹ РГАДА. Ф. 96. Оп. 1. Кн. 1. Л. 238.

¹⁰ РГАДА. Ф. 53. Оп. 1. Кн. 1. Л. 319.

Ключевыми в понимании дипломатического статуса Дании в свете этих категорий оказываются послания Ивану датского герцога Магнуса, который прямо называет себя «голдовником» (вассалом) Ивана¹¹. Однозначность трактовки этого статуса может быть поставлена под сомнение в связи с такой формулировкой, как обращенные к нему слова Ивана «о твоих тайных делех»¹², отражающих понятие о суверенитете. Отсюда можно заключить, что значимым оказывалось своего рода «сохранение соотношения», — Магнус не должен был быть подданным (более того, Иван отдает за него дочь князя Владимира Старицкого), спорные территории не должны были перейти под власть Ивана — дипломатическим решением оказывалось именно сохранение двойственности дипломатии и «вассалитета», выраженной в договорной грамоте:

[Если Магнус] изнеможет, или его дѣти изведутца, и тогда из Датского королевства, и не инде, выбирати господя на (Ви)флянскую останочную землю, и тому нашему царскому величеству и нашим дѣтем царевичем и их дѣтем таково ж голдовати и крест цѣловати и вѣроу и правдоу служити против нашего царства и наших недругов без хитрости [Русские акты 1897: Стлб. 96].

Таким образом, «голдовничество» становилось формой заключения союза между Иваном и Фредериком II, требовавшей от последнего за косвенное отношение к этим землям лояльности Ивану. При этом необходимо отметить, что отраженный перепиской характер этого союза Ивана с Магнусом и в меньшей степени Фредериком показывает, что функции датских правителей в этих отношениях были схожи с функциями наместников: они пропускали послы Ивана, обязывались не пропускать через свои земли по указу Ивана, например, Генриха III Валуа или его послов, отправлявшихся в Речь Посполитую [Там же: Стлб. 108–110]¹³, а также выполняли функцию информаторов¹⁴.

Однако не менее важным представляется то, что эта комбинация продолжает соотношение статусов, основанное на концепте братских связей: брат датского короля Фредерика II оказывается «голдовником», и это понижает его статус. Косвенным подтверждением этому служит то, что «голдовничество» Магнуса не было оформлено как договор: текст, который может быть интерпретирован как трактат, оформлен как обычное послание датскому королю Фредерику II, что фактически может говорить об одностороннем порядке принятия соответствующего решения, о том, что Фредерика извещают о решении, уже принятом в результате обращения к Ивану герцога Магнуса («...приезжал к нам брат твой, датской королевич арцог Магнус бити челом, чтоб ему быти у нас в подданных голдовником, и пожаловати б нам его своей отчины Вифлянские земли городом Ригою, городом Колыванью и всеми теми останочными городами Ливонские земли, которые нынѣ за литовским и за свийским» [Там же: Стлб. 93]). Наконец, описание А. Н. Щербачевым хранящейся в Копен-

¹¹ См. переписку Ивана с Магнусом: РГАДА. Ф. 53. Оп. 1. Кн. 2. Л. 101 об.–103 об., 107 об.–108, 108–108 об., 116–117 об., 219 об.–221 об; Ф. 32. Оп. 1. Кн. 3. Л. 139–141.

¹² РГАДА. Ф. 53. Оп. 1. Кн. 2. Л. 219.

¹³ Там же. Л. 77–80 об.

¹⁴ Там же. Л. 101 об.–103 об., 116–117 об., 153–156.

гагене ответной грамоты Фредерика показывает двусмысленность заключения соглашения между Магнусом и Иваном: «Король благодарит царя за пожалование герцога Магнуса, однако не может согласиться на поставленный условием этого пожалования союз (короля датского) с царем против шведов и поляков и проч. — Местности, передаваемые ныне Магнусу, безо всяких новых обязательств (со стороны короны датской) принадлежат по крестному целованию королю. — Между королем и шведами заключен в Штеттине мир» [Датский архив 1893: 75]. Заключение А. И. Филюшкина, согласно которому употребление в этом случае челобитной формулы свидетельствует о том, что «произошла девальвация уничижительного значения понятия» [Филюшкин 2006: 96], не комментирует факта конфликта между Иваном и Фредериком по поводу статуса; однако представляется, что этот факт может говорить об употреблении челобитной формулы в данном случае в качестве риторического приема, содержащего дополнительную смысловую окраску и все же имевшего относящиеся к этому конфликту уничижительные коннотации. Об этом свидетельствует еще одно наблюдение К.-Х. Лунда над переводом на датский и на немецкий языки грамоты Ивана, извещающей Фредерика о пожаловании Магнуса: «Что касается формулы челобития, следующей сразу после сообщения о приезде Магнуса, то датский переводчик избегает присущего ей оттенка унижения и переводит ее нейтрально как “просьбу”» [Лунд 2011: 58–59].

3

Наличие элементов челобития в дипломатических посланиях Ивану ногаев обусловлено в первую очередь практикой так называемых запросов — обращений с просьбой о присылке товаров, обладающих не символическим, а откровенно экономическим значением (доспехи, гвозди, охотничьи птицы, мед, бумага, «платье») ¹⁵. Эти запросы приобрели прагматический характер с середины XVI в. ввиду резкого экономического упадка ногаев в связи с междоусобицей; однако происходят они из практики этикетного (отсылающего еще к традиции дани Золотой Орде) дарения подарков [Моисеев 2011а; 2011б], впервые зафиксированного в письме Ивана III. Характерно, впрочем, что перечислению отправляемых даров в этом письме не предшествовал запрос [Посольская книга 1984: 55], в то время как в посланиях Ивану IV запросы составляли основной смысл дипломатических сношений, а всякая этикетная часть или риторические обороты отсутствуют в принципе: тексты представляют собой предложения о содействии в набегах на крымского хана, перемежающиеся перечислениями родственников, которых необходимо за это «пожаловать». Практика запросов дополняется практически полным отсутствием в ногайской переписке (за исключением косвенных свидетельств) *опасных грамот*, сопровождающих послов и удостоверяющих их миссию. Важно также и различие соотношения на европейском и ногайском дипломатическом направлениях посланий и речей: если в первом грамоты играют скорее символическую и статусную, чем информативную роль, то во втором речи послов небольшие по объему, а грамоты носят утилитарный характер; этот принцип присутствует в посланиях Ивана ногаем и гиперболизируется в посланиях ногаев Ивану.

¹⁵ РГАДА. Ф. 127. Оп. 1. Кн. 6. Л. 6–6 об., 57 об.; Кн. 8. Л. 42 об., 67.

Впрочем, необходимо отметить, что это соотношение оказывается сопоставимым на ногайском и шведском направлениях, довершаясь присущим обоим «утилитаризмом». Например, как отмечает А. И. Филюшкин, «шведские посольские книги содержат куда меньше религиозной риторики, чем польско-литовские. Иногда в них есть обличение шведского протестантизма как крайней формы безбожия, но эта тема особо не развивается. Много внимания уделяется торговым и порубежным делам. Если попытаться охарактеризовать принцип отношения со Швецией одним словом, то им будет — практичность» [Филюшкин 2013: 139]. Эту же черту можно отметить и в значительной части корпуса переписки с Данией, посвященной вопросам о морской торговле и разбойным нападениям.

Вышеуказанные особенности переписки Ивана с ногаями позволяют ставить под вопрос ее определение как дипломатической. Так, среди понятий, используемых ногайскими беями («князьями») в посланиях Ивану IV, неоднократно встречается «челобитье» («таусалам», ««нижайшее» или «почтительнейшее» приветствие» [Зайцев 2011: 5]). Пограничное положение ногайских посланий Ивану IV между дипломатической корреспонденцией и «письмами во власть» свидетельствует о тенденции, которая приведет к тому, что в XVII в. ногайские правители будут заслушивать царские послания, сняв шапку [Трепавлов 2016: 567], что является прямым проявлением зависимого статуса. Одновременно представляется, что эта пограничность осознавалась в качестве двусмысленности и неурегулированности статуса уже в дипломатической переписке второй половины XVI в. [Там же: 627–633] Тем не менее важной особенностью переписки с ногаями, позволяющей применять к ней определение дипломатической, становится апелляция Ивана к институтам и принципам, существовавшим в Ногайской Орде. Так, корпус посланий содержит примеры формулировок, в которых «запрос» может быть истолкован не только в контексте выгоды, но и в тесной связи с существовавшей среди мирз иерархией родства. Например, в послании Тинбай-мирзы присутствует указание на преимущественное перед количеством пожалованного значение равенства «присылки» равным по статусу получателям: «А что ни пришлешь, чтобы еси с Урус мирзою прислал равно»¹⁶; более ярко это значение артикулировано в послании Сеид-Ахмета мирзы:

Да и казначѣя б еси моего съ его казначѣем ровно смотрил, счастливый господарь, чѣм Урус мирзу пожялуеш, мено (так в тексте. — *Н. К.*) бы еси тем же пожяловал, много ли, мало ли пожялуешъ (разрядка моя. — *Н. К.*), ко мнѣ пришлешь¹⁷.

Более того, в зависимости от старшинства Иван посылал к мирзам либо служилых татар, либо послов, причем просьба прислать послов зачастую соседствовала с просьбой о присылке денег и товаров, а присылка посла (или «сына боярского») противопоставлялась присылке служилого татарина как знак большего почета. Логика выражения символического почета, его связь с внутренней иерархией ногаев показывает следующая фраза из послания Ивана:

¹⁶ РГАДА. Ф. 127. Оп. 1. Кн. 8. Л. 60 об.

¹⁷ Там же. Л. 66–66 об.

И к Ак мирзѣ, и к Бек мирзѣ Шихмамаевым дѣтем посла своево сына боярсково, к объма им, ныне послали есмя потому ж. А к брате к их свое жаловане послали ж есмя по прежнему с татары с служилыми. А к сыну твоему, к Тинмагметю, послали есмя оприченного татарина служилого. А не ко всѣм мирзам детей боярских посыллат, дотолева в нагаи толко по два сына боярских послов посыллати есмя при отцѣ вашем и при дяде вашем. А ныне для своего жалованя тебѣ, и к Урусу мирзѣ, и ко всѣм мирзам к братьям вашим, и к дѣтем, и к племянником осми послов детей боярских своих посыллаем. А преж сего николи по толку не бывало ни в полы того, и вам то пригоже на себѣ наше жаловане памятовати¹⁸.

Сами оживленность ногайского направления дипломатических сношений и частота контактов с ногаями указывают на невозможность отнести их к подданным царя. Это подтверждается тем, что ногаи не платили податей и не подчинялись нормам судебного. Переписка с Иваном зачастую содержит апелляцию к сложившемуся между ногаями и «белым царем» специфическому порядку отношений, который не должно нарушать:

...потому у вас у царей в обыче так ведетца наперед сего которое жаловане свое к отцу нашему присылал еси, и как отца нашего не стало, и то жаловане даетца сыну¹⁹.

Послания Ивана содержат примеры разрешения притязаний на большее или меньшее пожалование, аргументированное существующим «в ногаех» порядком старшинства («А с Урусом тебѣ в ровенстве быти не пригоже: Урус тебѣ дядя, а се в нагайской ордѣ нурадын (т. е. наследник бия. — *Н. К.*)»²⁰); от требующего выделить себя из общей иерархии Хан-мирзы Иван требует «слушат во всем дяди своего Тинехмата, князя и отца своего Уруса, хотя бы кто и старее тебя в нагаех, и тѣм всѣм пригоже начальных людей в нагаех (разрядка моя. — *Н. К.*) слушат и читит их, дядю твоего князя Тинехмата, что он князь в нагаех, и отца твоего Уруса мирзы, что он нурадыном в нагаех»²¹. Таким образом, как и в случае герцога Магнуса, пограничный статус дипломатии и «вассалитета» может быть констатирован в сохранении Ногайской Ордой собственной структуры отношений, при том что вся эта структура в значительной степени была включена в структуру наемнической службы у московского правителя. Это состояние подтверждается и обоснованием запроса, поскольку «посылка» Ивана требуется для уплаты жалованья служилым людям, которые в конечном итоге находятся на службе не у мирзы, а у самого Ивана:

А мы отца своего дѣти, а люди всѣ отца нашего к нам ѣдут, а и до-сталные хотят, и нам бы их было чѣм твоим жалованем жаловати и укрепити у себя²².

¹⁸ Там же. Л. 88 об.–89.

¹⁹ Там же. Л. 248 об.

²⁰ Там же. Л. 153 об.

²¹ Там же. Л. 171–171 об.

²² Там же. Л. 378 об.

И посмотри по твоей службе и правде и свыше б того пожаловати, долгу на тебѣ много, а занимал еси для слуг своих, а твои слуги мои ж слуги. И нам бы пожаловати к тебѣ с твоим послом сто рублей при-слати, гараздо о том печалуешся²³.

Однако характерно, что такое положение дел приводило к употреблению в прошениях формы отцовства по отношению к Ивану: «оприч тебя у нас отца нѣт»²⁴.

Более того, в переписке с Иваном ногайские мирзы также называют себя холопами: «яз холоп твой»²⁵, «в холопстве стоим»²⁶, «в холопстве и в службе стою»²⁷, «холопством печалуюся»²⁸, «мирзы твои холопи»²⁹, «А мы всѣ братья и мал и велик, за твое жаловане в холопстве и в дружбе от тебя неотступны»³⁰, «будем в твоей воли и в холопстве»³¹. Понятие о холопстве, однако, может корректироваться и в ответе Ивана «в <...> холопстве и в правде стоиш»³², поскольку это сочетание, за которым следует уточняющая формулировка «другу нашему друг, а недругу нашему недруг еси»³³, подводит к обоюдным обязательствам, связывающим Ивана и ногайского мирзу. Так, послание Уруса-князя содержит упрек в адрес царя, нарушающего обоюдность такого соглашения:

А ты с таким с Акназаром царем в дружбе будучи на всякой год по-слы деи посылаеш з Бухарским с царевым послом и с Азимовым царевым послом вмѣсте с ними прикошевав послов посылаеш. И такое дѣло господарем пригоже л[и] дѣлат толко другом будучи, и так быти непригоже. И после того хотя со мною одное вѣры, и яз и з Девлет Кирѣем царем не говорил, а Акназар царь с тобою розные вѣры, и тому дѣлу быт не пригож, сам еси вѣдаеш³⁴.

Более того, в ответном послании Иван соглашается с аргументами Уруса: «вам Акназар царь недруг, тогды и нам Акназар в дружбе не будет николи»³⁵. Этот случай достаточно ярко раскрывает особый вид соглашения между ногаями и московским правителем — шерть. Ссылки на эти соглашения составляют важную и неизменную часть переписки, раскрывают взаимный характер обязательств, а также возможность разрыва соглашения при их несоблюдении: «... толко наше жаловане до тебя доидет, а ты на своей правде не учнеш стояти, и та шерть и рота будет на тебѣ. И толко мы того не пожалуем, и та шерть буди

²³ Там же. Л. 286 об.–287.

²⁴ Там же. Л. 379.

²⁵ Там же. Л. 62 об.

²⁶ Там же. Л. 237.

²⁷ Там же. Л. 248.

²⁸ Там же. Л. 249.

²⁹ Там же. Л. 378.

³⁰ Там же.

³¹ Там же. Л. 379.

³² Там же. Л. 286 об.

³³ Там же.

³⁴ Там же. Л. 231 об.–232.

³⁵ Там же. Л. 274.

на нас»³⁶, — пишет Иван. Впрочем, необходимо оговорить, что особенности риторики в переписке с Иваном зависят от особенностей положения конкретного мирзы³⁷. Так, Хан-мирза, претендовавший на обход порядка старшинства в связи с его лояльностью Ивану и «отставанием» от его врагов, несмотря на общность веры с последним и различие с первым (констатация чего, впрочем, была общим местом ногайских посланий и не вела к столь решительным притязаниям), в другом послании использует фразу, показывающую двусмысленность подчиненного статуса ногаев, в котором понятие «покориться» требует взамен «целого братства» с Иваном:

И ты б, брат мой бѣлой княз, братство чинил цѣлое. И толко цѣлое братство не учиниш, и мнѣ нѣчего для тебѣ покориться³⁸.

Двусмысленность дипломатического статуса ногаев показывает и приведенный А.А. Горским более ранний пример: «и ты нас холопом и братом (разрядка моя. — Н. К.) назовешь, а другу твоему дружи есмя, и недругу твоему сколько наши силы недрузи» [Горский 2003: 81], показывающий не только связь между понятием «покориться» (предложенного также шведскому королю как условие продолжения переписки) и понятием «холопство», но и между «холопством» и «братством». Сочетание этих понятий представляется главной причиной, по которой вопрос о пограничности ногайских писем между дипломатическими посланиями и «письмами во власть» не может быть разрешен однозначно и позволяет говорить о наличии специфического понимания дипломатии на ногайском направлении.

Не исключено, что конфликт Ивана с королями Дании и Швеции был вызван распространением специфических для «восточного» направления реалий на европейское направление: так, А. А. Горский констатирует, что риторика «холопства» «явно восходит к ордынской политической практике» [Там же: 82]. На такое распространение могут указывать несколько примеров употребления Иваном в переписке с Юханом тюркизма «слово то» (буквальный перевод сочетания «сезом» — приветственного церемониального оборота)³⁹, характерного для «восточного» направления дипломатических сношений, что может говорить об одних и тех же составителях грамот на этих двух направлениях либо же о сознательном риторическом приеме в шведских посланиях. Любопытно и то, что шведское посольство во главе с Павлом Абовским, прибывшее в Москву в начале 1568 г. в крайне конфликтный момент (после попытки похищения послами Ивана жены Юхана Катерины и ответного «бесчестия и ограбления», учиненного Юханом над послами), было размещено на ногайском подворье⁴⁰. Можно заметить, что многочисленные посланники

³⁶ Там же. Л. 142.

³⁷ См., например, вывод М. В. Моисеева о том, что «долгое время характер и лицо русско-ногайских связей будет определяться не шертными записями, а конкретными отношениями с каждым конкретным ногайским аристократом» [Моисеев 2014: 89].

³⁸ РГАДА. Ф. 127. Оп. 1. Кн. 8. Л. 255.

³⁹ Riksarkivet. Muscovitika. № 671. Л. 139 об., 140, 160, 164; РГАДА. Ф. 96. Оп. 1. Кн. 2. Л. 182 об.; «слово то» также дважды появляется в посланиях Ивана панам рад и один раз — королю Сигизмунду.

⁴⁰ РГАДА. Ф. 96. Оп. 1. Кн. 2. Л. 123.

в Ногайскую Орду редко совмещали это направление с каким-либо другим, однако исключением стал П. Г. Совин, после поездки к ногаям отправлявшийся в Данию в составе посольства, которое и сообщило о причинах понижения ее дипломатического статуса. Впрочем, это исключение может свидетельствовать не о понижении статуса Дании, а о повышении самого Совина, утвердившего с ногаями выгодную шерть⁴¹. Можно предположить и влияние на символическое сопоставление Дании и Ногайской Орды наличия у ногайских мирз и датского короля (а также у «голдовника» Магнуса) схожей функции в дипломатии Ивана: ногайские мирзы также играют роль информаторов и поставщиков военной силы (хотя от Дании последнее только ожидалось, призыв к союзу против шведского короля проходит красной нитью через значительную часть посланий Ивана). Так, сообщение «вестей» является одним из основных условий взаимоотношений Ивана и мирз: «А вперед толко будут у тебя ис Крыму недобрые вѣсти, и ты к нам о том хочеш известити»⁴², «и что будет яз какие вѣсти ни услышу, и яз о том извещю тебѣ»⁴³, — в связи с чем особенное значение приобретала близость местонахождения кочевников к «неспокойным» территориям, в первую очередь Казани и Астрахани, которые необходимо было охранять от набегов Крымского ханства. Так, наряду с заверениями Ивана в собственной лояльности мирзы упоминают факт кочевья «блиско Асторохани»⁴⁴, «блиско Казани»⁴⁵, «блиско Волги»⁴⁶.

* * *

Подводя итоги, представляется возможным признать подтвержденным вывод о совмещении в дипломатических категориях Ивана Грозного и его посольской службы «восточных» и «европейских» дипломатических дискурсов. Это совмещение основывалось на претензиях Ивана к статусу своих контрагентов, на его несогласии признать их статус равным своему и на его требованиях использовать почтительные формулы (употреблять формулу *бить челом*, не «писаться» братом) и формы (переписываться не с Иваном, а с его заместителями), поскольку такая почтительность подразумевалась прежде всего со стороны наследников Золотой Орды, что постоянно декларировалось Иваном при сношении с европейскими правителями. Таким образом, можно сделать вывод, что в посольской службе Ивана не существовало жесткого разделения на «европейское» и «степное» направления, а контрагенты на этих направлениях включались в единую иерархию. Представляется, что на осмысление дипломатических связей с теми из них, кого Иван считал ниже себя, оказала влияние постордынская система отношений и категорий, чем в том числе, возможно, и обуславливалась частотность конфликтов о статусе с европейскими правителями. Значение этого вывода видится прежде всего в определении границ дипломатического для культуры Московского государства XVI в.,

⁴¹ См., например: РГАДА. Ф. 127. Оп. 1. Кн. 5. Л. 1 слл. (цит. по: [Посольские книги б. г.]); ср. [Трепавлов 2016: 614].

⁴² РГАДА. Ф. 127. Оп. 1. Кн. 8. Л. 135 об.

⁴³ Там же. Л. 73 об.

⁴⁴ Там же.

⁴⁵ Там же. Л. 68 об.

⁴⁶ Там же. Л. 395 об.

поскольку эта система категорий, совмещающая «братство» и «холопство», помещает ряд эпистолярных текстов, адресованных Ивану, в пограничное положение между дипломатической корреспонденцией и «письмами во власть». Для дальнейшего изучения переписки Ивана Грозного существенным является то, что эта черта средневековой дипломатии создает дискуссионные вопросы при источниковедческой классификации: 1) какие тексты можно считать дипломатическими посланиями; 2) в каких категориях можно говорить о дипломатии Ивана Грозного как о единой системе, учитывая одновременно и различие в ней дискурсов, происходящих из практики европейской и постордынской дипломатии, и совмещение этих дискурсов в казусах, рассмотренных в настоящей статье; 3) какие тексты в связи с этим должны быть включены в корпус дипломатической переписки Ивана IV, а какие исключены из него. Проведенный анализ позволяет прийти к выводу, что такие казусы обладают особым значением для исследования дипломатической переписки Ивана Грозного, поскольку выявляют (в ходе ответов на эти вопросы) сами принципы ее осмысления в политической культуре второй половины XVI в.

Источники

Опубликованные

- Датский архив 1893 — *Щербачев Ю. Н.* Датский архив. Материалы по истории Древней России, хранящиеся в Копенгагене. 1326–1690 гг. М.: Универ. тип., 1893.
- Послание 2001 — Послание [Ивана Грозного] шведскому королю Юхану III 1573 года / Подгот. текста Е. И. Ванесовой, пер. и коммент. Я. С. Лурье // Библиотека литературы Древней Руси. Т. 11: XVI век / Под ред. Д. С. Лихачева и др. СПб.: Наука, 2001. С. 116–135.
- Посольская книга 1984 — Посольская книга по связям России с Ногайской ордой, 1489–1508 гг. / Подгот. текста и вступ. ст. М. П. Лукичева, Н. М. Рогожина. М.: Ин-т истории СССР, 1984.
- Русские акты 1897 — Русские акты Копенгагенского государственного архива, извлеченные Ю. Н. Щербачевым. СПб.: [б. и.], 1897. (Русская историческая библиотека, издаваемая Археографическою комиссиею; Т. 16).
- Ульфельдт 2002 — *Ульфельдт Я.* Путешествие в Россию / Пер. Л. Н. Годовиковой. М.: Языки славянской культуры, 2002.

Неопубликованные

- РГАДА. Ф. 53 (Сношения России с Данией). Оп. 1. Кн. 1, 2.
- РГАДА. Ф. 127 (Сношения России с Ногайскими татарами). Оп. 1. Кн. 6, 8.
- РГАДА. Ф. 32 (Сношения России с Австрией и Германской империей). Оп. 1. Кн. 3.
- Riksarkivet (Стокгольм). *Muscovitika*. № 671.

Базы данных

- Посольские книги б. г. — Посольские книги конца XV — начала XVIII вв.
URL: <http://www.vostlit.info/Texts/Dokumenty/Russ/XVI/Posolbook/PosolBook.html#agents>.

Литература

- Бахманн-Медик 2017 — *Бахманн-Медик Д.* Культурные повороты. Новые ориентиры в науках о культуре / Пер. с нем. С. Ташкенова. М.: Нов. лит. обозрение, 2017.
- Горский 2003 — *Горский А. А.* О происхождении «холопства» московской знати // Отечественная история. 2003. № 3. С. 80–83.
- Зайцев 2011 — *Зайцев А. И.* «Таусалам»: Из истории золотоордынского дипломатического церемониала // Тюркологический сборник 2009–2010. Тюркские народы Евразии в древности и средневековье / Ред. кол.: С. Г. Кляшторный и др. М.: Вост. лит., 2011. С. 1–7.
- Кром 2013 — *Кром М. М.* Использование понятий в исследованиях по истории допетровской Руси: смена вех и новые ориентиры // Как мы пишем историю? / Отв. ред. Г. Гаррета, Г. Дюфо, Л. Пименова. М.: РОССПЭН, 2013. С. 94–125.
- Кром 2015 — *Кром М. М.* Введение в историческую компаративистику. СПб.: Изд-во Европ. ун-та в Санкт-Петербурге, 2015.
- Лунд 2011 — *Лунд К.-Х.* К первому опыту дипломатического перевода с русского на датский // Вестник Московского университета. Сер. 9: Филология. 2011. № 4. С. 51–68.
- Лунд, Иванова 2012 — *Лунд К.-Х., Иванова О. В.* Хенрик Олуфсен — датский переводчик XVI в. // Вестник Московского университета. Сер. 9: Филология. 2012. № 5. С. 88–111.
- Моисеев 2011a — *Моисеев М. В.* Модели поведения дипломатов Московской Руси: общее и индивидуальное (на примере русско-ногайских отношений XVI века) // *Studia Historica Europae Orientalis* = Исследования по истории Восточной Европы. Вып. 4 / Ред. А. В. Мартынюк. Минск: РЯВШ, 2011. С. 192–201.
- Моисеев 2011b — *Моисеев М. В.* Эволюция и содержание посольских даров-«поминок» в русско-ногайских отношениях XVI века // Вестник МГУ им. М. А. Шолохова. Сер. История и политология. 2011. № 4. С. 17–31.
- Моисеев 2014 — *Моисеев М. В.* Шертные грамоты в контексте русско-ногайских отношений в XVI веке // Средневековые тюрко-татарские государства. 2014. № 6. С. 84–90.
- Саид 2012 — *Саид Э.* Культура и империализм / Пер. с англ. А. В. Говорунова. СПб.: Владимир Даль, 2012.
- Трепавлов 2016 — *Трепавлов В. В.* История Ногайской Орды. 2-е изд., испр. и доп. Казань: Казан. подвижность, 2016.
- Филошкин 2006 — *Филошкин А. И.* Титулы русских государей. СПб.: Альянс-Архео, 2006.
- Филошкин 2013 — *Филошкин А. И.* Изобретая первую войну России и Европы: Балтийские войны второй половины XVI века глазами современников и потомков. СПб.: Дмитрий Буланин, 2013. (*Studiorum Slavicorum Orbis*).
- Хорошкевич 1980 — *Хорошкевич А. Л.* Русское государство в системе международных отношений конца XV — начала XVI в. М.: Наука, 1980.
- Щербачев 1887 — *Щ[ербачев] Ю. [Н.]* Два посольства при Иоанне IV Васильевиче // Русский вестник. Т. 189. [№ 7]. 1887. С. 88–175.

Сокращения

РГАДА — Российский государственный архив древних актов (Москва).

References

- Bakhmann-Medik, D. (2017). *Kul'turnye povoroty. Noveye orientiry v naukakh o kul'ture* [Trans. from Bakhmann-Medick, D. (2006). *Cultural turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Reinbek: Rowohlt]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).
- Filiushkin, A. I. (2006). *Tituly russkikh gosudarei* [Titles of Russian rulers]. St. Petersburg: Al'ians-Arkheo. (In Russian).
- Filiushkin, A. I. (2013). *Izobretaia pervuiu voynu Rossii i Evropy: Baltiiskie voiny vtoroi poloviny XVI veka glazami sovremennikov i potomkov* [Inventing the first war between Russia and Europe: Baltic wars of the second half of the 16th century as viewed by contemporaries and posterity]. St. Petersburg: Dmitrii Bulanin. (In Russian).
- Gorskii, A. A. (2003). O proiskhozhdenii "kholopstva" moskovskoi znati [On the origination of the 'slavery' of Muscovite aristocracy]. *Otechestvennaia istoriia* [Russian History], 2003(3), 80–83. (In Russian).
- Khoroshkevich, A. L. (1980). *Russkoe gosudarstvo v sisteme mezhdunarodnykh otnoshenii kontsa XV — nachala XVI v.* [Russian state in the system of foreign relations at the end of the 15th — beginning of the 16th century]. Moscow: Nauka. (In Russian).
- Krom, M. M. (2013). Ispol'zovanie poniatii v issledovaniiah po istorii dopetrovskoi Rusi: smena vekh i novye orientiry [Using concepts in studies on the history of pre-Petrine Russia: Change of landmarks and new signposts]. In G. Garreta, G. Diufo, L. Pimenova (Eds.). *Kak my pishem istoriiu?* [How do we write history?], 94–125. Moscow: ROSSPEN. (In Russian).
- Krom, M. M. (2015). *Vvedenie v istoricheskuiu komparativistiku* [Introduction to comparative studies in history]. St. Petersburg: Izdatel'stvo Evropeiskogo universiteta v Sankt-Peterburge. (In Russian).
- Lund, K.-Kh. (2011). K pervomu opyту diplomaticheskogo perevoda s russkogo na datskii [The first attempt at a diplomatic translation from Russian into Danish]. *Vestnik Moskovskogo universiteta* [Moscow State University Bulletin], Ser. 9: *Filologiya* [Philology], 2011(4), 51–68. (In Russian).
- Lund, K.-Kh., Ivanova, O. V. (2012). Khenrik Olufsen — datskii perevodchik XVI veka [Henrik Olufsen — A 16th century Danish translator]. *Vestnik Moskovskogo universiteta* [Moscow State University Bulletin], Ser. 9: *Filologiya* [Philology], 2012(5), 88–111. (In Russian).
- Moiseev, M. V. (2011a). Evoliutsiia i sodержanie posol'skikh darov-“pominki” v rusko-nogaiskikh otnosheniakh XVI veka [The evolution and content of ambassadorial gifts-“pominki” in the Russian-Nogai relationship during the 16th century]. *Vestnik MGGU im. M. A. Sholokhova* [Bulletin of M. I. Sholokhov Moscow State University for the Humanities], Ser. *Istoriia i politologiya* [History and Political Science], 2011(4), 17–30. (In Russian).
- Moiseev, M. V. (2011b). Modeli povedeniia diplomatov Moskovskoi Rusi: obshchee i individual'noe (na primere rusko-nogaiskikh otnoshenii XVI veka) [Models of behavior of diplomats of Moscow Russia: The general and the individual (on the example of Russian relations with Nogai Horde in the 16th century)]. In A. V. Martyniuk (Ed.). *Studia Historica Europae Orientalis = Issledovaniia po istorii Vostochnoi Evropy* [Studies on the history of Eastern Europe] (Vol. 4), 192–201. Minsk: RIAVSh. (In Russian).
- Moiseev, M. V. (2014). Shertnye gramoty v kontekste rusko-nogaiskikh otnoshenii v XVI veke [Oath (“Shert”) charters in the context of Russian-Nogai relationships in 16th century]. *Srednevekoveye tiurko-tatarskie gosudarstva* [Medieval Turkic-Tatar States], 2014(6), 84–90. (In Russian).
- Said, E. V. (2012). *Kul'tura i imperializm* [Trans. from Said, E. W. (1994). *Culture and Imperialism*. New York: Vintage Books]. St. Petersburg: Vladimir Dal'. (In Russian).

- Shch[erbachev], Iu. [N.] (1887). Dva posol'stva pri Ioanne IV Vasil'eviche [Two embassies of the time of Ivan the Terrible]. *Russkii vestnik* [Russian Herald], 189([7]), 88–175. (In Russian).
- Трпавлов, V. V. (2016). *Istoriia Nogaiskoi Ordy* [The history of the Nogai Horde]. 2nd ed., rev. and enl. Kazan: Kazanskaia nedvizhimost'. (In Russian).
- Zaitsev, A. I. (2010). "Tausalam": Iz istorii zolotoordynskogo diplomaticheskogo tseremoniala ['Tausalam': From the history of diplomatic ceremonies of the Golden Horde]. In S. G. Kliashtornyi (Ed.). *Tiurkologicheskii sbornik 2009–2010. Tiurkskie narody Evrazii v drevnosti i srednevekov'e* [Turcologica 2009–2010. Turkic peoples of Eurasia in the Antiquity and the Middle Ages], 1–7. Moscow: Vostochnaia literatura. (In Russian).

* * *

Информация об авторе

Information about the author

Ника Александровна Кочековская

*магистрант,
факультет гуманитарных наук,
стажер-исследователь,
Институт гуманитарных
историко-теоретических исследований
имени А. В. Поletaева (ИГИТИ),
Национальный исследовательский
институт «Высшая школа экономики»
Россия, 101000, Москва,
Мясницкая ул., д. 20
Тел.: + 7 (495) 772-95-90 *12514
✉ nakochekovskaya@edu.hse.ru*

Nika A. Kochekovskaya

*MA Student, Faculty for the Humanities,
Research Assistant, Poletayev Institute
for Theoretical Historical Studies
in the Humanities,
National Research University
Higher School of Economics
Russia, 101000, Moscow, Myasnitskaya str., 20
Tel.: +7 (495) 772-95-90 *12514
✉ nakochekovskaya@edu.hse.ru*

Е. В. Александрова

ORCID: 0000-0001-6246-4722

✉ al-katerin@yandex.ru

*Российский государственный
гуманитарный университет (Россия, Москва)*

«ПОДЗЕМНЫЕ КАРЛИКИ» В ЕГИПТЕ: МЕЖДУ ИСТОРИЕЙ И МИФОМ

Аннотация. В автобиографии Хуфхора (около XXIII в. до н. э.) излагаются обстоятельства четырех экспедиций в чужеземную страну Иам. Основным достижением четвертой экспедиции стала доставка ко двору пигмеев «для плясок бога, для увеселения, для развлечения царя Верхнего и Нижнего Египта Неферкара». Хотя в исследованиях (авто)биографий Древнего царства неизменно подчеркиваются «шаблонный» характер этого жанра и условность самого термина, детали подобных историй успеха на службе находятся в фокусе внимания именно исторических исследований. В статье вновь поднимается вопрос о текстуальных соответствиях между письмом Пепи II Хуфхору и изречением 517 «Текстов Пирамид». В виду того что мифологические представления об устройстве мира и его обитателях могли влиять на восприятие и интерпретацию реальных событий, предлагается рассмотреть устойчивые описания пигмеев как «божественных танцоров», а также указание на их происхождение из «страны обитателей горизонта» в свете данных сравнительной мифологии. Немногочисленные памятники конца III — начала II тыс. до н. э. донесли до нас древнеегипетское восприятие «пограничных зон», в которые время от времени направлялись экспедиции для добычи особых ценностей. Доставка Хуфхором пигмеев из «страны обитателей горизонта» может считаться, таким образом, одновременно и наиболее ранней фиксацией мифологического мотива «подземные карлики» (I20), и примером того, как мифологические представления могут сохраниться в источнике по преимуществу историческом.

Ключевые слова: «Тексты Пирамид», мифология Древнего Египта, сравнительная мифология, мифологические мотивы, пигмеев, карлики

Для цитирования: Александрова Е. В. «Подземные карлики» в Египте: между историей и мифом // Шаги / Steps. Т. 5. № 2. 2019. С. 175–187. DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-2-175-187.

*Статья поступила в редакцию 2 декабря 2018 г.
Принято к печати 7 февраля 2019 г.*

E. V. Alexandrova

ORCID: 0000-0001-6246-4722

✉ al-katerin@yandex.ru

*Russian State University for the Humanities
(Russia, Moscow)*

“UNDERWORLD DWARFS” IN EGYPT: BETWEEN HISTORY AND MYTH

Abstract. The autobiography of Harkhuf enjoyed much attention in egyptological studies of the geography and history of Egypt and its neighbours at the end of the 3rd millenium BC. The most useful in this regard are his first three journeys, while details of the fourth expedition, which resulted in bringing a dwarf or a pygmy to the court of Pepy II, mostly fall out of focus in these studies. The fourth expedition is widely known outside Egyptology however, where it usually affords a context for Homer’s Simile of the Cranes and Pygmies. Nevertheless, apart from this sphere of classical studies, it has hardly been seen in the context of comparative mythology.

In this study the author returns to the hundred-year old issue of the close resemblance between particular expressions in Pepy II’s letter to Harkhuf and the Pyramid Texts Spell 517. A pygmy or a dwarf is referred to as a dancer of a god’s dance, diverting the heart of the god. The formulaic manner of this description seems to indicate a persistent cultural stereotype. Another token of such mythological background can be seen in the provenance of a pygmy from “the Land of Horizon dwellers”. These and certain other traces of mythologically formed perception and interpretation of real “historical” events in Egyptian sources allow the author to consider Harkhuf’s biography as the earliest record of the mythological motif “Underworld dwarfs” (I20). The whole issue is also a contribution to the problem of the fuzzy border between the “historical” and the “mythological” in ancient monuments.

Keywords: Pyramid Texts, Ancient Egyptian mythology, comparative mythology, mythological motifs, pygmies, dwarfs

To cite this article: Alexandrova, E. V. (2019). “Underworld dwarfs” in Egypt: Between history and myth. *Shagi/Steps*, 5(2), 175–187. (In Russian). DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-2-175-187.

Received December 2, 2018

Accepted February 7, 2019

Жизнеописание Хуфхора [ЖХ] является одним из важнейших источников по истории Египта и его ближайших окрестностей конца III тыс. до н. э. В нем описаны четыре экспедиции чиновника из Египта на юго-запад. Три из них относятся к царствованию третьего фараона VI династии Меренра, а последнее — к началу царствования его преемника Пепи II¹. Итоги четвертой экспедиции представлены в форме, отличной от первых трех, — это письмо самого фараона к Хуфхору, написанное в ответ на его сообщение об успешном выполнении миссии и начале возвращения в Египет.

Основной целью экспедиций Хуфхора было «открытие пути в страну Иам», установление Египтом контроля над территориями (ср. титул Хуфхора — «постоянно внушающий ужас перед Хором во всех чужеземных странах») и доставка в Египет экзотических товаров — слоновой кости, ладана и т. п. Исследователей истории Египта особенно интересуют перипетии первых трех экспедиций, позволяющие с той или иной долей вероятности реконструировать политическую и этническую реальность соответствующей эпохи [Cooper 2012]. Письмо Пепи II занимает в этом контексте особое место, поскольку посвящено ключевому результату экспедиции и организационным моментам для ее скорейшего завершения. Фараон выражает восторг по поводу новости о том, что Хуфхор раздобыл в «стране обитателей горизонта» пигмея (или карлика), танцующего танец бога, что затмевает все другие дары чужеземных стран:

Ты сказал в твоей этой грамоте, что ты доставил карлика [для] плясок бога из страны Ахтиу (?)², подобного карлику, доставленному казначеем бога Баурдедом из страны Пунт во время Исеси³. <...> Да доставишь ты с собой этого карлика, которого ты привел из страны Ахтиу, живым, целым и здоровым для плясок бога, для увеселения, для развлечения царя Верхнего и Нижнего Египта Неферкара⁴, да будет он жить вечно. Если он будет спускаться с тобой в лодку, то назначь людей отменных, которые будут постоянно находиться позади него на обоих бортах. Берегись, [если] он упадет в воду. Если он будет спать ночью, то тоже назначь людей отменных, которые будут спать позади него в его палатке. Проверь десять раз за ночь. Мое величество желает видеть этого карлика, более чем дары рудников и Пунта [ЖХ: 11].

Это сообщение о контакте с пигмеями хорошо известно и за пределами египтологии. Уже в 1912 г., через 20 лет после первой публикации жизнеописания Хуфхора [Schiaparelli 1892], эпизод был включен в обзор персонажей-карликов в традициях мира в энциклопедии «Encyclopaedia of religion and ethics» [MacRitchie 1912: 123]. Он упоминается и в комментариях к гомеровскому сюжету о битве пигмеев с журавлями [Muellner 1990: 99–101]. Один из главных вопросов, интересующих исследователей в этой связи, — насколько вероятны

¹ Правила около 2227–2217 гг. до н. э. (Меренра) и 2216–2153 гг. до н. э. (Пепи II).

² *dng ib3w-ntr m t3 3htyw* [Urk. I: 128].

³ Предпоследний фараон V династии, правивший около 2365–2322 гг. до н. э.

⁴ *dng <...> m t3 3htyw <...> ir ib3-ntr ir shmh-ib ir snh3h3 ib ny nsw-bity [Nfr-k3-r]* [Urk. I: 129–130].

были в древности непосредственные контакты с низкорослыми народами, которые могли послужить прототипами мифологических и фольклорных образов:

В настоящее время большинство племен пигмеев кочуют в лесных регионах Центральной Африки, в бассейне Конго. Регион их обитания в древности установить сложно, но они, вероятно, жили севернее, гораздо ближе к Нилу, и сменили место обитания, когда уменьшилось число тропических лесов и болот. Как сообщает Краццола-ра, до 1933 г. пигмеи все еще встречались в болотистых местностях Белого Нила на Бахр-эль-Араб и Бахр-эль-Газаль.

Но Хуфхор и Баурдед не обязательно должны были путешествовать так далеко на юг, чтобы заполучить маленьких людей. Наиболее вероятно, что они сами не встречали племен пигмеев, но получили их представителей посредством торговли в Пунте и Иаме <...> Соседние народы обычно держат их в полукабальной зависимости, используя для обработки полей, но также почитают их как «духов леса», известных своими танцами и магической силой. Пигмеи высоко ценились за эти особые качества уже в древности. Некоторые пигмеи, вероятно, содержались при дворе правителей Иама и Пунта, как было заведено при африканских дворах, и их могли предложить египтянам в качестве престижных даров [Dasen 1993: 27].

Надо сказать, что сама интерпретация термина *данга* (*dnḡ*) именно как пигмея, а не карлика, не является абсолютно бесспорной — это слово в Древнем царстве помимо жизнеописания Хуфхора встречается еще только однажды (о чем ниже), а начиная со Среднего царства его употребление ограничивается сферой личных имен. Относительно свидетельства биографии Хуфхора о *данга* В. Дасен замечает:

Физические характеристики этих персонажей, такие как цвет кожи, размер и пропорции тела, не описаны, но детерминативы изображают маленьких людей с непропорциональными чертами [Dasen 1993: 26].

Впрочем, хотя подобное различие является принципиальным с современной европейской точки зрения, необязательно, чтобы сами египтяне проводили четкую границу между карликами и пигмеями. Карлики также могли иметь высокий социальный статус в египетском обществе, играли важную роль в культовой практике. Бог-карлик Бес являлся значительным мифологическим персонажем. Другими словами, это отклонение от нормы египтяне воспринимали как знак особой природы в положительном ключе.

Особенность двух *данга*, привезенных в Египет в эпоху Древнего царства, может заключаться в их двойной маркированности — их особая природа проявлялась не только в физической инаковости, но и в чужеземном происхождении, что делало их особенно ценными танцорами. Чужеземные танцы (ливийские, нубийские) играли важную роль в египетских религиозных процессиях [Meyer-Dietrich 2009].

После изложения исторической и этнологической подоплеку научного интереса к экспедициям Хуфхора хочется обратиться к тому важному факту, что все эти реалии неизбежно преломлялись сквозь призму традиции. И дело не только в том, что Пепи II едва ли писал письмо собственноручно, будучи на тот момент восьмилетним ребенком. Восторг и беспокойство за благополучное прибытие *данга* ко двору вполне могут передавать подлинные эмоции царя-ребенка. Мы бы хотели обратить внимание на некоторые формулировки этого письма, которые могут, на наш взгляд, отражать элементы мифологической картины мира своего времени. Конечно, учитывая удаленность этого времени, дошедшие до нас свидетельства единичны.

Судьба, ожидающая *данга* в Египте, находит довольно точное соответствие в тексте совсем другого рода — фрагменте изречения РТ 517 «Текстов Пирамид»⁵, дошедшего до нас в записях из гробниц Пепи I, Меренра и Пепи II. Оно входит в устойчивую последовательность изречений (РТ 517–519), описывающих путешествие фараона в различные регионы иного мира, обозначаемые как «поля». Характерной чертой этих текстов является обращение к небесному перевозчику с требованием переправить лишнего ладьи фараона, который для убедительности наделяется различными эпитетами с космологическим значением [Hauss 2012 (2): 463, 625; Billing 2018: 439–443]. В изречении РТ 517 такой значимой ипостасью фараона и является «*данга*, танцор бога» (приведем фрагмент изречения в версии пирамиды Меренра):

О ты, переправляющий праведных, у которых нет лодок, перевозчик Полей Иалу!
Меренра этот праведен на небе и на земле,
Меренра этот праведен на острове этом, к которому он плыл и прибыл,
том, что между бедер Нут.

Меренра — *данга*, танцор бога (*dng jb3 ntr*),
развлекающий сердце бога (*shmh-jb ntr*) перед престолом его великим

<...>

Вот двое, сидящих на престоле Бога Великого, призывают они Меренра —
Целостность это вместе со Здоровьем!

Переправь Меренра на Поле Прекрасного Престола Бога Великого,
на котором он творит дела среди блаженных...

[РТ 517 § 1188a–1189b, 1190a–1191b].

Как мы видим, описание *данга* в этом изречении практически дословно совпадает с соответствующим фрагментом письма Пепи II Хуфхору. При этом

⁵ Памятник, получивший в египтологии название «Тексты Пирамид», представлен десятью комплексами изречений, вырезанных на стенах внутренних помещений гробниц египетских царей и цариц V–VI династий, датированных примерно 2321–2153 гг. до н. э. Основными темами изречений является вечное обеспечение фараона питанием и всем необходимым для комфортного существования в ином мире, его воскресение и восхождение на небо, вхождение в круг богов и присоединение к суточному движению солнца. Обеспечение загробного благополучия фараона было важно не только для его личного бессмертия, но и для поддержания мирового порядка. Обеспечивая погребение умершего царя и последующий заупокойный культ, наследник становился воплощением династического божества Хора, выполнив мифологическую задачу этого бога — воскресить своего отца, который тем самым становился владыкой иного мира, а также, будучи Осирисом, обеспечивал высокие разливы Нила и плодородие земли Египта.

в «Текстах Пирамид» в этой роли выступал и сам Пепи II, и двое его предшественников на троне Египта — Пепи I и Меренра. Безусловное различие этих текстов состоит в том, что исторический *данга* предназначался для развлечения царя Египта, в то время как «мифологический» *данга* должен был исполнять свой танец перед солнечным богом. Эти контексты, однако, гомологичны — статус фараона в мире людей подобен статусу солнечного божества во вселенной. Царственный аспект солнечного бога, с другой стороны, неоднократно подчеркивается в этом изречении образом престола, например, поле, на которое переправляется фараон, называется «Подем Прекрасного Престола Бога Великого». Это название является скорее окказиональным в сравнении с такими употребимыми названиями регионов, как «Поля Иалу» (Поля Тростника) и «Поля Хотеп» (Поля Покоя/Умиротворения/Подношений). В движении к царскому престолу путешествие обоих *данга* также сходно, поскольку они направляются с периферии мира к его центру.

Подход к пониманию этого пересечения между двумя текстами серьезно изменился за сто лет их изучения. Г. Масперо, отметивший сходство сразу же после публикации жизнеописания Хуфхора, видел между этими двумя эпизодами прямую связь [Maspero 1893: 429–443]. С одной стороны, бурная радость фараона и его стремление всячески способствовать скорейшему прибытию *данга* в резиденцию объясняли, с точки зрения французского египтолога, отождествление составителями «Текстов Пирамид» покойного фараона с этим персонажем — небесный перевозчик также постарается оперативно доставить фараона к трону бога. Такой же трактовки сходства эпизодов из биографии Хуфхора и «Текстов Пирамид» придерживалась К. Боссе-Гриффитс [Bosse-Griffiths 1977: 105]. С другой стороны, прямым источником вдохновения для данного изречения экспедиция Хуфхора стать не могла, ведь первая версия РТ 517 вырезана уже в гробнице отца Пепи II несколькими десятилетиями ранее. Поэтому Г. Масперо рассматривает в качестве исторического прототипа данного изречения более раннюю экспедицию под руководством Баурдеда, сановника фараона Исеси, также упомянутую в биографии Хуфхора. К концу XX в. В. Дасен, напротив, подходит к интерпретации этих двух свидетельств о «божественных танцорах» на совершенно различных основаниях:

Второй раз *dng* появляется в «Текстах Пирамид» <...> Значение термина здесь определить труднее <...> Фараон отождествлен с *dng*, который исполняет танец-*jb*³ как «карлик», привезенный Хуфхором. Ничто не предполагает, что в изречении имеется в виду пигмей, а не карлик <...> Поскольку события разворачиваются в сверхъестественном мире, этот *dng* мог быть чисто мифологической фигурой карлика, например ранней формой бога Беса, который в более поздние периоды был тесно связан с танцем и с солнечной теологией [Dasen 1993: 28–29].

Интересно, что, говоря о мифологичности данного персонажа, автор характеризует ее через генетическую связь с богом Бесом, в некотором роде продолжая за Я. Ассманом [Assmann 1977: 10–15] линию описания египетской мифологии как «мира богов». «Танцор бога» рассматривается здесь не только как часть некой истории, но и как часть определенной системы представлений о мире.

Египтологическое понимание древнецарских автобиографий и «Текстов Пирамид» как источников радикально отличных в отношении к реальности чрезвычайно рельефно сформулировал Г. Хейс:

Автобиографии Древнего царства, синхронно передаваемые вне пирамид, создавались с отбором глагольных форм и точным подбором слов, чтобы представить конкретные прошедшие события, качества и идентичности земного человеческого опыта: они проявляют более широкий спектр синтагматических конструкций, посредством чего способны сузить поле означаемого, они стремятся очертить засвидетельствованное, уникальное событие. «Тексты Пирамид» фундаментально отличны по духу... [Haas 2012 (1): 179].

Между тем, на наш взгляд, благодаря отмеченному пересечению жизнеописания Хуфхора и «Текстов Пирамид» возможно проследить взаимодействие «мифологической» традиции и «исторического» опыта в столь отдаленную эпоху. Рассмотренные выше подходы допускают только одностороннее влияние исторического опыта на мифологическую традицию. Мы же предлагаем рассмотреть этот эпизод с точки зрения более широкого мифологического контекста, который мог оказывать влияние на восприятие таких выдающихся событий, как прибытие ко двору пигмея, и во время Пепи II, и во время Исеси.

Вопрос во многом заключается в том, насколько закономерно в данном случае столь жесткое разграничение пространств «реального» и «сверхъестественного» мира. И в этом контексте очень важно указание на происхождение *данга* из «страны обитателей горизонта», которая относится скорее к сфере мифологического, чем географического пространства. В обширном исследовании этого понятия Ч. Куэнц отмечает, что характерный для слова «горизонт» детерминатив ставит его в один ряд с обозначениями пространств, расположенных на границе обитаемого и цивилизованного мира — Азии, Ливии, а также Средиземного моря [Kuentz 1917: 150–154]. В этом смысле горизонт является не «воображаемой линией», а регионом, населенным своими особыми «обитателями».

В том, что касается специфики этого термина, Ч. Куэнц останавливается на заключении, что в эпоху Древнего царства слово *3ht* обозначало именно восточный горизонт, т. е. место, где солнце рождается и восходит. Однако Х. Гёдикке, обращаясь к выводам этого исследователя, отмечает, что регионы, в которых проходила деятельность Хуфхора, располагались на западе от Египта, — Иам является абстрактным обозначением земель западной пустыни, также как Меджа обозначает земли восточной пустыни [Goedicke 1981: 17–18]. То, что деятельность Хуфхора была связана с западным «краем света», подчеркивается и эпизодом начала третьей экспедиции:

Нашел я властителя Иам, направляющегося в страну ливийцев, чтобы побить ливийцев до западного угла неба [ЖХ: 10].

Х. Гёдике отмечает в этой связи:

Упомянутое намерение вождя Иам гнать *Tmḥ* (ливийцев. — *E. A.*) до «западного угла неба» не имеет специфически географической привязки, но должно рассматриваться как общее замечание «...» Выражение отражает образ мира с определенными границами и с небом над ним. В центре этого мира расположен Египет, так что западный угол небес должен представляться к западу от самого Египта и не за пределами египетской концептуализации [Goedicke 1981: 10].

Расположение страны, из которой происходит *данга*, на самом краю мира представляется важной деталью. В другом изречении «Текстов Пирамид» о богах, обитающих в пространстве горизонта, говорится:

О боги эти «горизонтные», пребывающие в пределах/границе выси/небес (*i3 ntrw ipw 3htyw imi dr hrt*) [PT 465 § 879a] (см. также: [Kuentz 1917: 139]).

Интересно, что в памятнике эпохи Среднего царства встречается и упоминание восточной «страны обитателей горизонта». На стеле Аменемхета, руководителя экспедиции по доставке камня для саркофага Небтауира Ментухотепа из Вади-Хаммамат, говорится:

Приказал Его Величество воздвигнуть эту стелу для отца его Мина, Владыки нагорий, в этой горе благородной, древней, предстоящей трону в стране обитателей горизонта, дворце бога, одаренной жизнью Хора, гезде божественном, в котором процветает этот бог, в этом его чистом месте увеселения сердца (*shmh-jb*), главенствующей над нагорьями земли бога... [Couyat, Montet 1912: 98–99] (см. также: [Gundlach 1980: 109–110]).

Про низкорослых обитателей этого региона здесь ничего не сказано, но гора, из которой был добыт камень для саркофага фараона, названа местом увеселения сердца — для этой же цели доставляется *данга* ко двору Пепи II и фараон к трону бога в ином мире.

Таким образом, письмо Пепи II к Хуфхору можно, на наш взгляд, считать исторически первой фиксацией мотива I20 по указателю Ю. Е. Берёзкина [Березкин, Дувакин 2017], который резюмируется следующим образом: «Обитатели нижнего мира или страны на горизонте, где небо примыкает к земле, — карлики». Это не означает, что описанная Хуфхором история не имела места в реальности, но она воспринималась как самим сановником, так и фараоном и его придворными в рамках определенной картины мира, в которой контакты с миром богов и других «сверхъестественных» персонажей были гораздо более «естественными», чем это представляется современному сознанию.

В «Текстах Саркофагов» даже можно обнаружить упоминание о землях именно карликов (*nmj*), правда, в этом случае не говорится об их пространственной локализации, скорее речь идет о временах первотворения:

Я — Агум, создавший / зачавший Великих / Старших:
Это я создал Шу, родил Тефнут;
Это я разделил жертвы во время Нуна;
Это я — относящийся к землям / наделам карликов...
[СТ 132 § 152d–153a]

Но интересно также то, что в «Текстах Саркофагов» упоминается и другая особенность, нередкая в мифах о карликах, обитающих под землей или в далеких землях [Berezkin 2007: 79], — телесные аномалии обитателей иного мира (мотивы П14, П17 по указателю Ю. Е. Берёзкина). В случае с «Текстами Саркофагов» речь идет, правда, не о наличествующих аномалиях, но о том, чего необходимо избежать. В изречениях СТ 174, 197, 198 упоминание о наличии ануса входит в тексты характерной группы, одним из устойчивых заглавий которой стало «чтобы не ходить перевернутым». Они посвящены защите от «перевернутого» поведения, которое может быть опасно для покойного в ином мире, — поедания нечистот, питья урины, хождения вверх ногами. В кратком виде они встречаются уже в «Текстах Пирамид» [Hauss 2012 (2): 504] и получают более подробную разработку в последующих корпусах заупокойной литературы — «Текстах Саркофагов» и «Книге Мертвых» [Чегодаев 2000]. Мотив телесных аномалий является своеобразным расширением этой схемы возможных поведенческих аномалий:

Чтобы не есть экскременты в некрополе:

Я — спутник этих двух богов,
 выходящих в небо соколами — выхожу я на крыльях их;
 спускающихся на землю змеями — спускаюсь я на кольцах их.
Не буду я есть для вас экскременты, не буду я ходить для вас перевернутым;
Не отправляюсь я для вас согбенным, отправляюсь я выпрямившись!
Фаллос мой ко мне присоединен, анус мой ко мне присоединен;
Ем я ртом своим, испражняюсь я анусом своим...

[СТ 197 § 116a–119d]

Хотя в данном изречении непосредственно об «обитателях горизонта» не говорится, населяющие иной мир «блаженные духи» имеют к ним непосредственное отношение — воскресение к новой жизни было сопряжено с трансформацией покойного в *аха* (*ʒh*). Этот термин [Чегодаев 2009] является однокоренным с древнеегипетским обозначением горизонта (*ʒht*) и характеризует состояние «просветления». Так, в «Текстах Пирамид» про фараона и Агума говорится: «Восходите вы в горизонте (*ʒht*) — в месте, в котором вы просветлились (*ʒh.n.in*)» [PT 217 § 152d]. В связи с этим можно предположить, что формулы вроде приведенного выше изречения СТ 197 нацелены в том числе на то, чтобы избежать отклонений в процессе трансформации в *аха*. Эти меры предосторожности можно связать и с традиционным знанием об особенностях анатомии обитателей иного мира.

Базовым вопросом, вокруг которого мы построили свое исследование, является возможность рассматривать «исторические» свидетельства в то же время и как фиксацию мифологической традиции. Если формулировать вопрос радикально: насколько возможно историческое свидетельство о путешествии

в мифологическое пространство и доставке оттуда мифологических персонажей и других ценностей? С точки зрения взаимодействия «между концепцией мира и соответствующей нормой поведения» [Quirke 2015: 15], перемещение между бытовым и мифологическим пространствами должно проявляться в смене нормы поведения. Именно это мы видим в заупокойных текстах, отражающих идею потенциальной перевернутости. Но есть и «исторические» свидетельства такого рода. На наш взгляд, ярким проявлением смены «нормы поведения» являются практики личного контакта с богами со стороны руководителей экспедиций, распространяющиеся в I Переходный период:

До Нового царства контакты с богами в пространстве Долины рассматривались как явление крайне редкое, почти невероятное. Монополия на связь с «высшими силами» считалась там прерогативой божественного царя, лишь от имени которого исполнялись важнейшие ритуалы в храмах и святилищах. В далекой же Пустыне, где могущество фараона ощущалось слабее, внимание богов к отдельному человеку, встречи с обращенными лично к нему проявлениями божьего могущества казались вероятными. Для Пустыни, таким образом, допускалась большая, нежели в Долине, близость человека и богов — почти как та, что была свойственна загробному миру [Демидчик 2015: 9].

Такая возможность близкого контакта с богами, вероятно, связана все же не столько с ослаблением авторитета фараона, сколько со свойством самого «пограничного» пространства Пустыни, понимавшегося как «Земля бога». В сущности, и деятельность Хуфхора проходила в таком же мифологическом пространстве, «на краю света», что и позволило ему доставить ко двору одного из «обитателей горизонта».

Таким образом, в качестве одного из результатов данного исследования мы можем заключить, что египетские источники связаны с представлениями о «подземных карликах» (I20) и «телесных аномалиях обитателей иного мира» (I14, I17), зафиксированными в указателе Ю. Е. Берёзкина. Эти мотивы, однако, в египетских текстах не фигурируют в рамках связанного сюжета, а проявляются в разрозненных свидетельствах. Кроме того, нам кажется важным отметить, что источники, вызывающие интерес преимущественно для реконструкции «исторической правды», также могут быть ценными свидетельствами для истории мифологии.

Литература

- Березкин, Дувакин 2017 — Березкин Ю. Е., Дувакин Е. Н. Тематическая классификация и распределение фольклорно-мифологических мотивов по ареалам: Аналитический каталог. [Последнее обновление 3 дек. 2017 г.]. URL: <http://www.ruthenia.ru/folklore/berezkin>.
- Демидчик 2015 — Демидчик А. Е. Древнеегипетская «Пустыня» — «Земля Бога» // Вестник Новосибирского государственного университета. Сер. История, Филология. Т. 14. Вып. 1. 2015. С. 9–18.

- ЖХ — Жизнеописание Хуфхора / Пер. В. И. Петровской // История Древнего Востока. Тексты и документы / Под. ред. В. И. Кузицина. М.: Высшая школа, 2002. С. 10–12.
- Чегодаев 2000 — *Чегодаев М. А.* «Чтобы не быть перевернутым» (комментарий к главе 51 древнеегипетской Книги Мертвых) // Вестник РГГУ. Вып. 4: Восток: Исследования. Переводы. Кн. 1. 2000. С. 57–71.
- Чегодаев 2009 — *Чегодаев М. А.* К древнеегипетской категории (Ах) // Труды Государственного Эрмитажа. [Т.] 45: Петербургские египтологические чтения. 2007–2008: Памяти Олега Дмитриевича Берлева: К 75-летию со дня рождения: Доклады / [Отв. ред. А. О. Большаков]. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2009. С. 318–330.
- Assmann 1977 — *Assmann J.* Die Verborgenheit des Mythos in Ägypten // *Göttinger Miscellen*. Vol. 25. 1977. P. 7–43.
- Berezkin 2007 — *Berezkin Y.* Dwarfs and cranes. Baltic-Finnish mythologies in Eurasian and American perspective (70 years after Yrjö Toivonen) // *Folklore*. Vol. 36. 2007. P. 67–88.
- Billing 2018 — *Billing N.* The performative structure: Ritualizing the Pyramid of Pepy I. Leiden; Boston: Brill, 2018 (Harvard Egyptological studies; Vol. 4).
- Bosse-Griffiths 1977 — *Bosse-Griffiths K.* A Baset amulet from the Amarna Period // *The Journal of Egyptian Archaeology*. Vol. 63. No. 1. 1977. P. 98–106.
- Cooper 2012 — *Cooper J.* Reconsidering the location of Yam // *Journal of the American Research Center in Egypt*. Vol. 48. 2012. P. 1–21.
- Couyat, Montet 1912 — *Couyat J., Montet P.* Les inscriptions hiéroglyphiques et hiératiques de Ouâdi Hammâmât. Le Caire: Impr. de l'Institut français d'archéologie orientale, 1912.
- CT — *The Egyptian Coffin Texts* / Ed. by A. De Buck: 7 vols. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1935–1961.
- Dasen 1993 — *Dasen V.* Dwarfs in ancient Egypt and Greece. Oxford: Clarendon Press, 1993.
- Goedicke 1981 — *Goedicke H.* Harkhuf's travels // *Journal of Near Eastern Studies*. Vol. 40. No. 1. 1981. P. 1–20.
- Gundlach 1980 — *Gundlach R.* Mentuhotep IV. und Min. Analyse der Inschriften M 110, M 191 und M 192a aus dem Wâdi Hammâmât // *Studien Zur Altägyptischen Kultur*. Bd. 8. 1980. P. 89–114.
- Hays 2012 — *Hays H. M.* The organization of the Pyramid Texts : Typology and disposition: 2 Vols. Leiden; Boston: Brill, 2012.
- Kuentz 1917 — *Kuentz Ch.* Autour d'une conception égyptienne méconnue: l'Akhît ou soi-disant horizon // *Bulletin de l'Institut Français Archéologie Orientale*. Vol. 17. 1917. P. 121–190.
- MacRitchie 1912 — *MacRitchie D.* Dwarfs and pygmies // *Encyclopædia of religion and ethics* / Ed. by J. Hastings, J. A. Selbie, L. H. Gray. Vol. 5. Edinburgh; New York: T. & T. Clark; C. Scribner's Sons, 1912. P. 122–126.
- Maspero 1893 — *Maspero G.* Études de mythologie et d'archéologie égyptiennes. Vol. 2. Paris: E. Leroux, 1893.
- Meyer-Dietrich 2009 — *Meyer-Dietrich E.* Dance [2009] // *UCLA Encyclopedia of Egyptology* / Ed. by W. Wendrich et al. Los-Angeles. URL: <https://escholarship.org/uc/item/5142h0db>.
- Muellner 1990 — *Muellner L.* The simile of the Cranes and Pygmies: A study of Homeric metaphor // *Harvard Studies in Classical Philology*. Vol. 93. 1990. P. 59–101.
- PT — *Allen J. P.* A new concordance of the Pyramid Texts: 6 vols. [Providence]: Brown Univ., 2013.
- Quirke 2015 — *Quirke S.* Exploring religion in ancient Egypt. Chichester, West Sussex: John Wiley, 2015.
- Schiaparelli 1892 — *Schiaparelli E.* Una tomba egiziana inedita della VIa dinastia, con iscrizioni storiche e geografiche. Roma: Tipografia della R. Accademia dei Lincei, 1892.
- Urk. I — *Sethe K.* Urkunden des Alten Reichs. Bd. 1. Leipzig: J. C. Hinrichs, 1933.

References

- Allen J. P. (2013). *A new concordance of the Pyramid Texts* (6 Vols.). [Providence]: Brown Univ. (In Egyptian).
- Assmann, J. (1977). *Die Verborgenheit des Mythos in Ägypten*. Göttinger Miszellen, 25, 7–43. (In German).
- Berezkin, Iu. E., Duvakin, E. N. (last update 2017, December 3). *Tematicheskaiia klassifikatsiia i raspredelenie fol'klorno-mifologicheskikh motivov po arealam: Analiticheskii katalog* [World mythology and folklore: Thematic classification and areal distribution of motifs: Analytical catalogue]. Retrieved from <http://www.ruthenia.ru/folklore/berezkin>. (In Russian).
- Berezkin, Y. (2007). Dwarfs and cranes. Baltic-Finnish mythologies in Eurasian and American perspective (70 years after Yrjö Toivonen). *Folklore*, 36, 67–88.
- Billing, N. (2018). *The performative structure: Ritualizing the Pyramid of Pepy I*. Leiden; Boston: Brill.
- Bosse-Griffiths, K. (1977). A Baset amulet from the Amarna Period. *The Journal of Egyptian Archaeology*, 63(1), 98–106.
- Chegodaeu, M. A. (2000). “Chtoby ne byt' perevernutym” (kommentarii k glave 51 drevneegipetskoii Knigi Mertvykh) [“Not to walk upside down” (a commentary to the Chapter 51 of the *Book of the Dead*). *Vestnik RGGU* [RSUH/RGGU Bulletin], 4(1). Vostok: *Issledovaniia. Perevody* [The Orient: Studies. Translations], 57–71. (In Russian).
- Chegodaeu, M. A. (2009). K drevneegipetskoii kategorii (Akh) [On the Ancient Egyptian category of *Akh*]. In A. O. Bolshakov (Ed.). *Trudy Gosudarstvennogo Ermitazha* [Proceedings of the State Hermitage Museum] (Vol. 45) *Peterburgskie egiptologicheskie chteniia. 2007–2008: Pamiati Olega Dmitrievicha Berleva: K 75-letiiu so dnia rozhdeniia: Doklady* [St. Petersburg Egyptological Readings. 2007–2008: In memory of Oleg D. Berlev: On the 75th anniversary of his birth: Reports], 318–330. St. Petersburg: Izdatel'stvo Gosudarstvennogo Ermitazha. (In Russian).
- Cooper, J. (2012). Reconsidering the location of Yam. *Journal of the American Research Center in Egypt*, 48, 1–21.
- Couyat, J., Montet, P. (1912). *Les inscriptions hiéroglyphiques et hiératiques de Ouâdi Hammâmât*. Le Caire: Imprimerie de l'Institut Français d'Archéologie Orientale (In French and Egyptian).
- Dasen, V. (1993). *Dwarfs in ancient Egypt and Greece*. Oxford: Clarendon Press.
- De Buck, A. (Ed.) (1935–1961). *The Egyptian Coffin Texts* (7 Vols.). Chicago: Univ. of Chicago Press. (In Egyptian).
- Demidchik, A. E. (2015). Drevneegipetskaia “Pustynia” — “Zemlia Boga” [The Ancient Egyptian ‘Desert’ as ‘God’s Land’]. *Vestnik Novosibirskogo Gosudarstvennogo Universiteta. Ser. Istoriia, Filologiia* [Novosibirsk State University Bulletin Series: History and Philology], 14(1), 9–18 (In Russian).
- Goedicke, H. (1981). Harkhuf's travels. *Journal of Near Eastern Studies*, 40(1), 1–20.
- Gundlach, R. (1980). Mentuhotep IV. und Min. Analyse der Inschriften M 110, M 191 und M 192a aus dem Wâdi Hammâmât. *Studien zur Altägyptischen Kultur*, 8, 89–114. (In German).
- Hays, H. M. (2012). *The organization of the Pyramid Texts: Typology and disposition* (2 Vols.). Leiden; Boston: Brill.
- Kuentz, Ch. (1917). Autour d'une conception égyptienne méconnue: l'akhit ou soi-disant horizon. *Bulletin de l'Institut Français Archéologie Orientale*, 17, 121–190. (In French).

- MacRitchie, D. (1912). Dwarfs and pygmies. In J. Hastings, J. A. Selbie, L. H. Gray (Eds.). *Encyclopædia of religion and ethics* (Vol. 5), 122–126. Edinburgh; New York: T. & T. Clark; C. Scribner's Sons.
- Maspero, G. (1893). *Études de mythologie et d'archéologie égyptiennes* (Vol. 2). Paris: E. Leroux. (In French).
- Meyer-Dietrich, E. (2009). Dance. In W. Wendrich et al. (Eds.). *UCLA Encyclopedia of Egyptology*. Los-Angeles. Retrieved from <https://escholarship.org/uc/item/5142h0db>.
- Muellner, L. (1990). The simile of the Cranes and Pygmies: A study of Homeric metaphor. *Harvard Studies in Classical Philology*, 93, 59–101.
- Petrovskaia, V. I. (Trans.) (2002). Zhizneopisanie Khufkhora [Autobiography of Harkhuf. Trans. from Sethe, K. (1932). *Urkunden des Alten Reichs*, 123–131. Leipzig: J. C. Hinrichs'sche Buchhandlung]. In V. I. Kuzishchin (Ed.). *Istoriia Drevnego Vostoka. Teksty i dokumenty* [History of Ancient Orient. Texts and documents]. Moscow: Vysshiaia shkola (In Russian).
- Quirke, S. (2015). *Exploring religion in ancient Egypt*. Chichester, West Sussex: John Wiley.
- Schiaparelli, E. (1892) *Una tomba egiziana inedita della VIa dinastia, con iscrizioni storiche e geografiche*. Roma: Tipografia della R. Accademia dei Lincei. (In Egyptian and Italian).
- Sethe, K. (1933). *Urkunden des Alten Reichs* (Vol. 1). Leipzig: J. C. Hinrichs. (In Egyptian and German).

* * *

Информация об авторе

Information about the author

**Екатерина Владимировна
Александрова**

кандидат культурологии
специалист по связям
с общественностью,
Музейный центр,
Российский государственный
гуманитарный университет
Россия, 125993, ГСП-3, Москва,
Миусская пл., д. 6
Тел.: +7 (495) 250-62-17
✉ al-katerin@yandex.ru

Ekaterina V. Alexandrova

Cand. Sci. (Cultural Studies)
PR-Manager, Museum Center,
Russian State University for the Humanities
Russia, 125993, GSP-3, Moscow,
Miusskaya Sq., 6
Tel.: +7 (495) 250-62-17
✉ al-katerin@yandex.ru

И. Л. Савкина

ORCID: 0000-0003-1860-0963

✉ irina.savkina@tuni.fi

Тамперский университет (Финляндия, Тампере)

«А СТАРОСТЬ ВОТ ОНА, РЯДОМ»: РЕПРЕЗЕНТАЦИИ СТАРОСТИ И СТАРЕНИЯ В ДНЕВНИКАХ СОВЕТСКОГО ВРЕМЕНИ

Аннотация. В статье на материале трех дневников (Н. С. Лашиной, Л. В. Шапориной и В. Я. Проппа) анализируется изображение старости и процесса старения в дневниковом нарративе советского времени. Автор исходит из представления о том, что старость и гендер являются социокультурными конструкциями, и потому следует говорить о различных старостях, определяемых историческим контекстом, индивидуальными особенностями личности и повествовательными стратегиями пишущего. В статье анализируются как различия моделей старения и нарративных стратегий описания собственной старости, так и общие черты советской женской старости, которые можно увидеть в двух женских дневниках. Старение в них описывается как процесс трансформации из матери в бабушку и (травматической) адаптации к вмененной обществом роли старой женщины/бабушки. Представление о мужской старости, как видно из анализа «Дневника старости» В. Я. Проппа, гораздо более вариативно и дает большую свободу выбора подходящей модели старости.

Ключевые слова: старость / старение, дневник, дневниковый нарратив, дневник советского времени, гендер, женский / мужской дневник

Текст является дополненным и переработанным вариантом статьи [Savkina 2017].

Для цитирования: Савкина И. Л. «А старость вот она, рядом»: репрезентации старости и старения в дневниках советского времени // Шаги / Steps. Т. 5. № 2. 2019. С. 188–210. DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-2-188-210.

Статья поступила в редакцию 3 октября 2018 г.
Принято к печати 28 октября 2018 г.

Irina L. Savkina

ORCID: 0000-0003-1860-0963

✉ irina.savkina@tuni.fi

University of Tampere (Finland, Tampere)

“AND OLD AGE IS HERE, NEARBY”: REPRESENTATIONS OF OLD AGE AND AGING IN DIARIES OF THE SOVIET ERA

Abstract. In this article, the author considers the question of how old age and the process of aging are portrayed in three diary texts from the Soviet era: the diaries of Nina Lashina, Lyubov Shaporina and Vladimir Propp. The author of the article shares the view that both old age and gender are sociocultural constructs, and therefore one should speak of different old ages determined by the historical context, by the individual features of personality, and by the diarist’s narrative strategies. The article analyzes both different models of aging and different narrative strategies for describing one’s own old age ‘day by day’, as well as the common features of Soviet female old age, which can be seen in the two women’s diaries. Aging in them is described as a process of transformation from mother to grandmother, and as that of (traumatic) adaptation to the role of old woman/grandmother imposed by society. The idea of male old age, as can be seen from an analysis of Vladimir Propp’s *Diary of Old Age*, is much more variable and gives more freedom to choose a suitable model of old age.

Keywords: old age / aging, diary, diary narrative, Soviet era diary, gender, female/male diary

This is a revised and enlarged variant of the article [Savkina 2017].

To cite this article: Savkina, I. L. (2019). “And old age is here, nearby”: Representations of old age and aging in diaries of the Soviet era. *Shagi / Steps*, 5(2), 188–210. (In Russian). DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-2-188-210.

Received October 3, 2018

Accepted October 28, 2018

Я думала, старость — румяные внуки,
Семейная лампа, веселый уют.
А старость — чужие холодные руки
Небрежный кусок свысока подают
Я думала, старость — пора урожая,
Итоги работы, трофеи борьбы.
А старость бездомна, как кошка чужая,
Бесплодна, как грудь истощенной рабы.

Эти стихи поэта Елены Тагер, проведеншей 16 лет в сталинских лагерях и ссылке, содержат два контрастных представления о старости: оптимистическое, связанное с семейным уютом, и трагическое, связанное с одиночеством и отчуждением. Стихи цитирует 73-летняя Любовь Шапорина в своем дневнике, который будет объектом анализа в этой статье наряду с другим женским дневником советского времени — Нины Лашиной и с «Дневником старости» известного ученого Владимира Проппа.

Предметом моего интереса будет вопрос о том, как в этих дневниковых текстах изображаются старость и процесс старения. Я разделяю концепцию, утверждающую, что и старость, и гендер являются контекстуально обусловленными социокультурными конструкциями и что представления о старости вообще и о женской/мужской старости заметно варьируются в зависимости от времени, места и общества [Gramshammer-Hohl 2014: 32–36; Левинсон 2005]. Повествование о старости и старении, в частности в дневниковом дискурсе, также безусловно испытывает влияние исторического контекста, который навязывает пишущему определенные легитимирующие метанарративы, культурные коды и табу. При этом практики самоописания старости не так часты: старый человек редко выступает как субъект; о нем и о старости говорят другие, ее еще не испытавшие (см.: [Gramshammer-Hohl 2014: 49]).

Нарратив старения: воспоминания vs. дневники

На первый взгляд кажется, что для анализа репрезентации старости в автодокументальном контексте было бы естественнее обратиться к жанру автобиографии, воспоминаний о собственной жизни. Автобиография связана с темами памяти, итога, с трансляцией приобретенного опыта другим, младшим поколениям. «Как ни грустно, наступает пора итогов, пусть не самых последних, но все же...» [Кетлинская 1974: 7] — это очень типичный для мемуаров исходный тезис. Парадоксальным образом в автобиографическом дискурсе собственно старость редко становится предметом рефлексии и изображения; старость для автобиографии — это данность, исходная точка и легитимация рассказа. Ощущая себя на вершине жизненного пути, автор воспоминаний смотрит не в направлении будущего, склона лет, а вглядывается в прошлое, в детство и молодые годы, восстанавливая мысленно маршрут «подъема». Автобиографический роман упомянутой советской писательницы Веры Кетлинской называется «Здравствуй, молодость!». Ее современница Мариэтта Шагинян предваряет свои мемуары «Человек и время» цитатой из Пушкина: «Невидимо склоняясь и хладея, мы движемся к началу своему». Конеч-

но, старость присутствует в такого рода текстах: являясь исходным пунктом и организующим началом автобиографического повествования, она связана с понятием итога, опыта в том смысле, который содержится в немецком слове *Erfahrung*, т. е. опыта как целостности, совокупности накопленных за жизнь знаний и умений. Задача воспоминаний, по словам М. С. Шагинян, поделиться «теми уроками жизненного опыта, какие накапливает каждый старый человек в конце своей жизни» [Шагинян 1980: 664], мемуарист «интегрирует весь опыт прожитой жизни» [Там же: 371].

Автобиография дает ответ на вопрос: почему моя старость такова, какова она есть, так как автонарратив силится представить жизнь как судьбу [Gusdorf 1980]. «Мне ясно сейчас, что жизнь человека — это ступенчатая, длительная психологическая подготовка к тому, что впоследствии с последней, предсмертной точки огляда предстает перед нами как его судьба» [Шагинян 1980: 206]. И хотя в книге Шагинян, как и в большинстве современных автобиографий, наряду с нарративом о судьбе автогероини значительное место занимает своего рода метанарратив — история пишущей воспоминания повествовательницы, предметом изображения и рефлексии здесь становятся в основном события, прямо или косвенно связанные с работой над мемуарами. История старения, в отличие от истории взросления, оказывается гораздо менее артикулированной.

Другим возможным материалом для анализа темы женского/мужского старения в автодокументальных текстах могли бы стать воспоминания о старых женщинах/мужчинах, о бабушках/дедушках, см., например, публикации материалов из собрания Е. В. Лаврентьевой «Бабушка, *Grand-mère, Grandmother...*» и «Дедушка, *Grand-père, Grandfather...*» [Лаврентьева 2008; 2011]. Однако взгляд на старость извне, с точки зрения стороннего, но заинтересованного наблюдателя (внука/внучки) тоже результативен, даже статичен. Для внуков дедушка, а еще в большей степени бабушка — воплощенная старость, которая не имеет развития. С удивительной последовательностью в воспоминаниях разных людей разного времени, собранных в книге о бабушках, повторяется одна и та же формула описания: «На моей памяти бабушка всегда (здесь и далее разрядка моя. — И. С.) носила темные крепдешиновые платья [Лаврентьева 2008: 65]; «В кругу домашних всегда одетая в черный сарафан» [Там же: 101]; «Она не переменила никогда покроя своей одежды» [Там же: 256]; «Я ее помню все в том же темном шелковом капоте» [Там же: 281]; «За все годы, пока я ее знала, а она умерла, когда мне было уже двадцать восемь лет, она почти не изменилась» [Там же: 330] и т. п. Как видно из цитат, бабушка в рассказах внуков не имеет собственной истории, в том числе и истории собственного старения, — она практически неизменна и выглядит, как на фотографии из семейного альбома. У многих повзрослевших внуков вырывается признание в том, что они своих бабушек, в сущности, не знали и не понимали, и чтобы восполнить этот дефицит, авторы воспоминаний зачастую становятся биографами своих бабушек, восстанавливая историю их жизни, прежде всего детства и молодости, обращаются к их девичьим дневникам и т. п. Персонализация статуарного персонажа происходит за счет того, что бабушки перестают быть бабушками и только тогда обретают «личную жизнь». «Вообще о личной жизни моих бабушек я узнала потом, из писем и дневников. Почему-то при их жизни на все это было на-

ложено табу» [Там же: 94]. Дело не только в табу, связанном с традицией, но и в том, что опыт бабушек/дедушек не как *Erfahrung* — предание и уроки жизни, которыми они делятся в своих рассказах, а как *Erlebnis* — актуальные субъективные ощущения и чувства, в том числе и переживание старости и старения, — этот опыт недоступен и неинтересен внукам и практически остается неизобразенным в их воспоминаниях.

Симона де Бовуар в своей книге «Старость» пишет: «Любая ситуация в жизни человека может быть рассмотрена снаружи, с позиции постороннего, и изнутри — в той мере, в какой субъект способен представить себя и в контексте ситуации, и за ее пределами. Для постороннего пожилой человек является объектом определенного знания: сам пожилой человек испытывает свое состояние из первых рук — у него есть непосредственное, живое понимание этого»¹ [Beauvois 1972: 10]. Посмотреть изнутри на «ситуацию старения» нам позволяют дневники. Правда, таких дневников (по крайней мере на русском языке) не так уж много. Если «дневник молодого человека / молодой девушки» — отдельный и крайне продуктивный жанр (см., например: [Lejeune 1993]), то «дневник старика / старой женщины» — редкость. Чаще всего даже люди, долго, в течение всей жизни ведущие дневник, к старости пишут все реже и короче, а нередко и вовсе перестают писать. Например, Софья Островская (1902–1983), дневник которой был начат в 1913 г., после 1947 г. практически прекращает вести его, делая несколько записей в 1950 г. и одну в 1953 г. [Островская 2013: 597–602]. Это объясняется, вероятно, и начавшимися проблемами со зрением, приведшими в конце концов к слепоте, и ощущением исчерпанности сюжета, внутри которого дайристка пытается репрезентировать себя в дневнике.

Иногда старческие записи цензурируют наследники или редакторы. Александра Наумченко, внучка-публикатор дневника Нины Лашиной, о котором пойдет речь ниже, на мой вопрос, писала ли ее бабушка дневники после 1967 г., ответила в электронном письме от 4 апреля 2015 г.: «Более поздние дневники есть, но они очень отрывочны и постепенно сходят на нет <...> При издании мы оборвали повествование на том месте, где в нем еще есть какая-то связность».

Не во всех дневниках стареющих людей тема собственного старения осознается и становится предметом рефлексии. Так, в знаменитом дневнике 1910 г. 66-летней Софьи Толстой очень сильно акцентирована тема чужой старости, в частности старости мужа, Льва Толстого. О себе она пишет как о моложавой и молодой, полной сил и энергии женщине: «Да, Лев Николаевич наполовину ушел от нас, мирских, низменных людей, и надо это помнить ежеминутно. Как я желала бы приблизиться к нему, постареть, угомонить мою страстную, мятущуюся душу и вместе с ним понять тщету всего земного» [Толстая 2013: 60]. Конфликт между ею и Толстым в некотором смысле интерпретируется в дневнике как конфликт молодости и старости, страсти и бесстрастной мудрости, свойственной старым людям. «Мудрая и беспристрастная старушка А. А. Шмидт помогла мне своим разговором со мной» [Там же: 56], — пишет Софья Толстая о своей, кстати, ровеснице (они обе 1844 года рождения).

¹ Пер. с англ. мой.

Процитированные выше строки еще раз обращают нас к сложности проблемы определения и восприятия старости и ее границ. И, вероятно, точнее было бы употреблять здесь не единственное, а множественное число — говорить о различных определяемых социокультурным контекстом жизни, индивидуальными особенностями личности, повествовательными стратегиями пишущего — старостях. Женская старость отличается от мужской. Советская женская/мужская старость имеет свои особенности. Модели самоидентификации, в том числе нарративной [Bruner 2004; Chamberlain, Thompson 1998], существенно влияют на «рассказывание старости». Я хотела бы на материале анализа трех дневников советского времени — дневников Нины Лашиной, Любви Шапориной и Владимира Проппа — попытаться выявить некоторые особенности нарратива о старости и старении, посмотреть, какие социальные, гендерные, жанровые, индивидуально-личностные факторы оказываются особенно важными и влиятельными для «рассказывания старости» и осознания ее как части (авто)биографии.

Надо отметить, что проблемы женского дневника для меня являются основными, и в этом смысле в высшей степени интересный дневник В. Я. Проппа в этой статье является в некотором роде сравнительным материалом.

Смириться со старостью: дневник Нины Лашиной

Записи дневника Нины Сергеевны Лашиной (1906–1990) охватывают период с 1929 по 1967 г. Юрист по образованию, Лашина служила в разных советских учреждениях, пыталась заниматься литературным трудом, в 1950-е годы работала в журнале «Крокодил». Хотя автор дневника — образованный человек, дворянка по происхождению, на протяжении всего дневникового текста она довольно последовательно и осознанно позиционирует себя как обыкновенного, рядового, частного человека, и большая часть записей посвящена повседневной жизни и перипетиям личной судьбы.

Тема старости в дневнике начинается как проблема чужой, материнской старости, которая вызывает жалость, раздражение и страх.

Я смотрю на ее жалкую до слез фигурку в засаленном платье, на ее старое, усталое лицо. (...) Была молодая, интересная женщина, ласковый, чудесный человек [Лашина 2011 (1): 344].

Дайристке в момент этих записей 39 лет, ее матери — 60, но последняя уже воспринимается как старуха, которая не имеет собственной жизни, занимается внуками, отдает в семью все, что зарабатывает [Лашина, 2011 (2): 132]², и описывается с использованием глагола *была*.

Тема собственной старости появляется в дневнике 48-летней Лашиной в тот момент, когда наступает разрыв со вторым мужем и появляется страх одиночества: «А старость вот она, рядом» [206]; «Я еще раз иду на примирение (...) ради такой близкой нашей старости» [233]. Отношения с новым мужчи-

² При дальнейшем цитировании в этом разделе второго тома дневника Лашиной указываются только номера страниц.

ной, который чуть позже появляется в ее жизни, описываются не как страсть, а как партнерство по старости («мы решили заканчивать нашу жизнь вместе» [269]), что, впрочем, не является спасением от одиночества. Последнее — это главная черта, примета старения, потому что границей начала старости для Лашиной является взросление ее детей, ведущее к неизбежному реальному или ментальному их уходу от матери.

Я теряю дочку. <...> Все пройдет. Не пройдет только чувство одиночества, чувство старости и ненужности. Я же понимаю, что я действительно старая. Мне уже 48 лет. <...> Что же, буду жить дальше и писать свой дневник, стареющий вместе со мною [292–293].

Роль жертвующей собой жены и матери является для Лашиной доминирующей на протяжении всего дневника, и старение — это трагическое расставание с нелегкой, но бесконечно ценной материнской ролью и безуспешные попытки найти ей паллиативную замену.

[15.04.1956] Наши дети! Это наша жизнь, но это и наша жертва! <...> Бесконечный отказ себе во всем <...> труд и тревога <...> И вот пришла старость. Передо мной несколько взрослых людей. Это мои дети. Многое в них чуждо мне [323].

Отчуждение от детей, от своей материнской роли составляет для нее суть процесса старения, потому что означает отчуждение от себя самой, ощущение себя и н о й. Это отчуждение, «обыначивание» Лашина фиксирует и отражено, через всматривание, как в зеркало, в своих ровесниц. После своего 50-летия она совершает две поездки в места своей молодости — в Магнитогорск и Ташкент. Встречи с подругами юности она описывает как метаморфозу: сохраненные в памяти девичьи лики оборачиваются лицами старух. И тот же эффект она чувствует, смотря на себя их глазами:

Она (подруга молодости Тамара. — *И. С.*) напрягает память, и ничто в сидящей перед ней старой женщине не напоминает ей Нину в молодости [333].

Описывая встречи во время этих мемориальных поездок, Лашина настойчиво фиксирует ситуации, общие с ее собственной историей, где переход границы, за которой начинается старость, маркируется ситуацией разрыва с детьми. 90-летняя бывшая свекровь говорит: «Вот так-то, Нина. И с тобой то же будет. Каждый из детей поднесет тебе горькую чашу с ядом, и ты выпьешь ее до дна» [338], а в Магнитогорске ее встречает «Лидия Павловна, <...> теперь белая, как снег, старуха, поющая жалобную песню о несправедливости к ней детей» [355].

Кроме одиночества и оставленности, старение в дневнике связано с мотивами усталости, болезни, смерти.

Я стала уставать так, как даже не могла себе и представить. Иной раз меня тянет лечь, потому что я не могу сидеть [372].

Оказавшись в больнице, она сравнивает свою судьбу с жизнью других изработавшихся советских женщин:

Заезженные лошади, везущие на себе нестерпимо тяжелый груз жизни, заботы, мелочной нужды в копейке, часто неуважение своих домашних [395].

Начинающееся после 50 лет подведение итогов жизни вызывает разочарование:

...над всей моей жизнью, над всем прошлым возник огромный, непоколебимый и темный, как смерть, знак вопроса, знак укора и упрека себе и всей жизни, прожитой неверно [397].

Тема старости, именование себя старухой, как можно видеть, начинается в дневнике Лашиной очень рано, когда ей нет еще 50 лет. Выход на пенсию «по старости» в 55 лет, с одной стороны, приносит в эту тему новые мотивы потенциальной свободы, возможности жить для себя:

Уйду на пенсию. Начнется другая жизнь. Может, будет мне и хуже. Но одного хочу — свободы в своей жизни, свободы собой распоряжаться [409].

Однако, с другой стороны, эта пенсионная свобода страшит, ее синонимами то и дело становятся «пустота» и обесмысливание жизни.

Завтра я уйду на пенсию. И так в эти дни мне грустно <...> круг моей жизни замкнется интересами семьи. Я этого хотела, потому что устала, утратила силы, энергию, почти все время болею. Но когда день пришел, мне стало грустно и страшно [417].

Меняются и стратегии самоописания; дневниковый текст редуцируется, подневные записи больше не нужны, так как старение связывается с рутинизацией жизни. «20.3.1962. Прошло полгода» [421]; «Жизнь идет настолько однообразно, что достаточно изобразить один день, чтобы тем самым изобразить годы» [434] и т. п. Лашиной еще нет шестидесяти, но один из лейтмотивов дневниковых записей — чувство исчерпанности жизни и примирение с собственной старостью, которая оценивается как «отступление в тень», постепенный и неназойливый уход:

Надо смириться со старостью. Вячеслав все хочет быть рядом с молодежью. Мне очень жаль его. Не понимает он, не хочет понять, что шквал юности, молодости уже пришедших нам на смену детей наших, выросших и окрепших, лавиной заполняет жизнь, властвует, и захватывает все позиции, в то время как мы, родители, подходящие к 60-летнему возрасту, отступаем все дальше в тень, пока тень вечная не скроет наших лиц и саму память о нас [406].

У каждого из моих детей своя жизнь. Я только прошлое. Так все и должно быть. А старики должны быть скромны, ненавязчивы, неназойливы, ничего не требовать от детей и тихо доживать в сторонке. Скоро мы с Вячеславом останемся одни, и это будет правильно и честно. Теперь и он уже на пенсии. Стареет, бедняга, и приход своей старости переживает, как величайшую трагедию [429].

Мужская индивидуалистическая позиция мужа, который пытается не признавать старости, оценивается как смешной инфантилизм. Рассказ о себе, о собственных чувствах, желаниях, мыслях редуцируется; живые истории, описанные в дневнике, — это истории детей и внуков, иногда воспоминания о молодости. В актуальном настоящем с невыговоренным вслух ужасом констатируется смерть желаний и погружение в нерадующий покой:

...мы как два старика в богodelьне. <...> Все так убого и жалко. Так или не так мы прожили жизнь, размотали мы ее попусту или сделали что-то полезное, все равно ничего уже не исправишь. А читать, писать? Собирать вновь какие-то ценности души и ума — к чему? Кому это нужно? И меньше всего нам самим. И от сознания этого такая тоска! [447].

Светлое, позитивное чувство возникает, когда она пишет о дачной жизни и внучке Сашеньке. Но счастье бабушки описывается как непрочное, это своего рода «краденое» материнство, потому что право на ребенка принадлежит родителям, которые непременно увезут девочку, и тогда «на нашу жизнь с Вячеславом опустится тишина и безмолвие <...> Будет тихо, спокойно, чисто. Каждая вещь будет неподвижно стоять на месте месяц за месяцем, год за годом» [448].

Такие настроения стоического смирения с бессмысленным покоем старости преобладают в записях 1956–1965 гг. Хотя иногда связанные со старением темы подведения итогов звучат и в позитивном ключе, как в записи от 3.06.1965:

Теперь начнется моя спокойная старость. <...> Конец моим тревогам и волнениям. Да уже и пора! <...> Летом отдохну, а осенью примусь за свои рукописи и дневники. <...> Надо разобрать, выбросить все лишнее, напечатать [460–462].

Однако через пять дней после процитированного текста следует запись о гибели любимого сына Кости, и возникает ситуация, когда Лашиной приходится вернуться к роли самоотверженной и жертвенной матери и удочерить больную, нервную, плохо воспитанную пятилетнюю дочку покойного сына. Публикаторы обрывают текст дневника на записи о получении Ниной Сергеевной нового свидетельства о рождении девочки.

В новой метрике было написано: «Мать — Лашина Нина Сергеевна, отец — Покровский Константин Константинович (имя покойного сына Лашиной. — *И. С.*)» [486].

Как видим, тема старения в дневнике Лашиной теснейшим образом связана с доминирующей для нее моделью самоидентификации — жертвенная и самоотверженная жена, а главное, мать. Ограничение возможности участвовать в жизни детей, влиять на нее и в какой-то мере контролировать ее лишает существование стареющей матери содержания и смысла. Несмотря на то что в своих многостраничных дневниках Лашина предстает как профессионал, креативная личность, человек с довольно активной политической позицией, страстная и чувственная женщина, тема старения от-refлектирована практически только в дискурсе исчерпанного материнства.

Старение как миссия и испытание: дневник Любови Шапориной

Любовь Васильевна Шапориная (1879–1967) — дворянка, выпускница Екатеринбургского института, художница, переводчица, создатель первого в Советской России театра марионеток, жена композитора Юрия Шапориная, вела дневник с 1898 г. до самой смерти. т. е. почти 70 лет. После недолгого пребывания в Италии и Франции в 1920-е годы Шапориная почти безвыездно живет в Ленинграде (в том числе и во время блокады) и активно общается с широким кругом художников, писателей, композиторов, музыкантов, переводчиков.

В многотомных дневниках Любови Шапориной тема старости явно и очевидно появляется в послевоенных записях (автору в это время 67 лет). Блокадные дневники содержат много размышлений о смерти, но не о старости. После физической и душевной «мобилизации» военных лет наступает ощущение усталости, исчерпанности сил — старости: «[18.01.1946] ...я чувствую себя усталой старой клячей, запряженной в непосильную ношу» [Шапориная 2012: 9]³. В саморефлексии начинает появляться «итоговое» мышление.

Доминантные модели самоидентификации в дневнике Шапориной иные, чем у Лашиной: она ощущает себя хранительницей религиозной и культурной национальной традиции, человеком творческой среды. Хотя собственный креативный потенциал она не склонна преувеличивать, свое скриптерство приобщенной оценивает как миссию. Опыт же супружества и материнства она считает неудачей, если не ошибкой (муж ей изменял и бросил ее, с сыном отношения напряженные, любимая дочь умерла в 11 лет). Она замечает по поводу своей подруги, художницы Остроумовой-Лебедевой:

У А. П. великое счастье — не иметь детей, внуков. Судьба охраняла ее дарование, не пришлось его разменивать на ненужную «мышью беготню» [128].

Однако по иронии судьбы годы ее старения проходят под бременем беспрерывных забот как матери и бабушки. После войны сын Шапориной с женой и двумя детьми, Соней и Петей, возвращается в квартиру матери в Ленинград. Вскоре он уезжает в Москву, оставив семью без материальной поддержки, и Любовь Петровна до самой своей смерти вынуждена жить в одной кварти-

³ При дальнейшем цитировании в этом разделе второго тома дневников Шапориной указываются только номера страниц.

ре и даже одной комнате с нелюбимой невесткой и подрастающими внуками, а Соня практически полностью оказывается на иждивении бабушки. Кроме того, в 1937 г. Шапорина приняла опеку над двумя дочками репрессированного соседа. С этими выросшими девочками у нее тоже возникает ментальный и имущественный конфликт.

Время материнских и бабушкиных забот описывается ею как невыносимое и связывается с дискурсом болезни, усталости и старости:

Хочется плакать, плакать над собой, над своей неудачной жизнью, над усталостью, которая дошла до предела <...> А я что-то сдаю. Уже очень тяжело быть только нянькой, целый день топтаться на месте и ждать денег [22, 33].

Подобного рода записей после 1946 г. чрезвычайно много. Но все же в дневниках Шапориной старость имеет перспективу, старение обладает протяженностью, в нем есть будущее, которое можно планировать. Для Шапориной существуют долги и обязанности, которые необходимо реализовать и которые составляют содержание старости, делая нарратив о ней не только перечислением болезней, тягот и смертей знакомых и близких.

Что-то мне стало себя жалко. Я собственноручно навивала свой воз до таких размеров, что теперь, как старая кляча, ноги протягиваю — не свезти. Что все-таки мне надо успеть сделать до того момента, как будет сказано — пора... Хотелось бы написать воспоминания <...> привести в порядок письма, архив <...>. Не знаю, какова будет Сонечка, я не успею ее воспитать. А долги? [36].

Глубоко религиозный человек, Шапорина многократно обращается к Богу с молитвой, чтобы он дал ей сил сделать в старости три вещи: повидаться с братьями (которые эмигрировали и живут в Европе), увидеть «рассвет над Россией» (т. е. падение советской тирании и восстановление Великой России) и довести до конца свою творческую миссию (систематизация дневников и написание воспоминаний). Пережив смерть Сталина, разоблачение культа личности и съездив в 1960 г. к братьям в Швейцарию, она не считает свою «программу на старость» выполненной.

31.05.61. А у меня на душе уныло. Старость мешает. Смешно. Но до этой зимы я держалась. А надо бы еще продержаться какое-то время, чтобы привести в порядок дневники [389].

Именно сохраненная творческая энергия и желание (а не только финансовая необходимость) интеллектуальной работы дает силы жить, а не доживать.

Однако боязнь одиночества и оставленности на старости лет страшит Шапорину, как и Лашину. По этой причине она не хочет разменивать квартиру:

Наташе не приходит в голову, что я, 67-милетняя старуха останусь совсем одна. <...> Умри я, об этом догадаются, когда я начну разлажаться [56].

Ситуацию усугубляет советский контекст старения, о котором Шапорина, в высшей степени критически настроенная по отношению к советской действительности, пишет много и подробно. Испугавшись слухов о том, что будет принят новый закон об излишках жилой площади, по которому будет установлена норма на человека в размере 6 кв. м, а в случае ее превышения комнату изымут или вселят в квартиру любого нуждающегося, Шапорина поселяет у себя родственников. В результате она, так боявшаяся одиночества, всю свою старость живет, как она пишет, «в общежитии»: с ней в одной комнате спит внучка, потом в комнату Шапориной переезжает еще и бывшая няня детей, Катя. 7 апреля 1957 г. 78-летняя Шапорина записывает:

Теперь у меня не комната, а общежитие. Катя спит и живет на своей оттоманке. Соня на ночь раскладывает постель, я уединяюсь у своего письменного стола, не видя, что позади делается [356].

Почти через десять лет ситуация если меняется, то к худшему:

16 мая 1965. Я теряю себя и дошла до отчаяния. Мое общежитие доводит, вернее, довело меня до состояния полной никчемности. Я не высыпаюсь — работа у Сони в три смены. <...> Чувствую себя как на вокзале, вокруг меня ходят чужие люди, для которых я сама и моя работа чужое и ненужное дело. И я не могу взять себя в руки. А, может быть, я так опустила из-за того, что живу впроголодь? [404].

В последнем вопросе обозначена еще одна проблема, с которой сталкивается Шапорина на старости лет в своей советской жизни, — это финансовые сложности. Она не имеет денег, чтоб содержать себя и внуков. В записи от 20 марта 1947 г. читаем:

Где искать работы? Я не умею искать работы, прежде работа всегда меня искала, но сейчас при усилении партийного нажима, куда пойдешь? То ли стара я стала, то ли устала физически за жизнь, за блокаду, но я нахожусь в каком-то оцепенении. <...> А тут и голод, и дети на руках. Ведь я могла бы хлопотать о пенсии — не хочу, не могу, это свыше сил моих. У меня такое безмерное презрение к нашим Gouvernants, что даже шерсти клоч вырвать не хочется [43].

Жалобами на нищету, голод, распродажу книг, мебели, описанием походов в ломбард, поисков хоть каких-то приработков, переводов и т. п., благодарностями знакомым за помощь пестрят страницы дневника. Преодолев свое презрение к властям, Шапорина добивается пенсии, которую у нее вскоре отнимают, мотивируя это тем, что она работала по найму, а не по договору. В записи от 22 января 1952 г. Любовь Васильевна так комментирует эту ситуацию:

Может ли долго существовать строй, при котором целая жизнь работы не дает обеспеченной старости, при котором нет никакой возможности скопить на черный день хоть немного, чтобы помочь детям [194].

Подобные размышления о старости и смерти «в советско-житейском» смысле в более ранней записи от 6 марта 1951 г. заканчиваются словами:

Какое мучительное чувство — не иметь возможности обеспечить своих детей, внуков. На этом ведь зиждется культура [173].

Убивающая физической усталостью и болезнями природа, изоциренно унижающий советский социум, неблагодарность детей и внуков — все это, с точки зрения дайаристики, выталкивает стареющего человека из жизни. В то же время религиозная вера и убежденность в значимости своей культурной миссии заставляют ее держаться и придают старости смысл и ценность. Само ведение дневника ощущается как часть этой миссии и средство борьбы с «оглулением», как называет Шапорина снижение умственной активности, старческую бестолковость.

Я прибегаю к дневнику, чтобы вправить себе мозги, хоть на полчаса сосредоточиться. Я многое хотела записать и все забыла от глума в голове. Надо вспомнить [205].

Воспоминание и ведение дневника — культурный жест, который препятствует старческому «оглулению», т. е. отчуждению от того self, которое является носителем культурного кода («я умру и шифр будет потерян» [147]).

Стареть по-советски: женщины

Анализ двух женских дневников советского времени, конечно, не позволяет сделать слишком широких, универсальных обобщений, но все же дает основания для некоторых выводов.

Для обоих дневников характерно то, что наступление старости, начало старения связывается с характерным для традиционной культуры представлением об истощенности женщиной материнской функции и с взрослением детей. Старение в определенном смысле описывается как процесс трансформации из матери в бабушку⁴ и как процесс адаптации к вмененной обществом роли старой женщины/бабушки. Эта адаптация совершается постепенно и травматично. Кроме традиционных для большинства автодокументов о старении и старости тем болезней и утрат, акцентируется и мотив смертельной усталости, почти полного истощения сил как результат жизни, на которую выпало слишком много катаклизмов и испытаний, превративших женщину в «заезженную лошадь». Антрополог Наталья Козлова отмечала, что «записки советских людей — это не просто записки старых (...) это записки переживших других, выживших» [Козлова 2005: 308]. Поэтому со старением отчасти связывается мечта о покое. Однако примирение со старостью соседствует с очевидной сложностью одобрить себя иной — старухой. Проблематичность одобрения себя в старости и принятия старости вообще усугубляется такими реальными обстоятельствами советской жизни, как «квартирный вопрос» и финансовый статус пожилых людей.

⁴ О бабушках в традиционной русской культуре и в советской семье см.: [Семенова 1996].

Анна Белова, изучая рефлексии старости в автодокументах провинциальных русских дворянок XVIII — середины XIX в., в качестве позитивного момента отмечает, что многие женщины обретали к пожилому возрасту имущественную самостоятельность и свободу распоряжения собственностью по отношению к возможным наследникам. В этом смысле они имели властный ресурс и средства манипуляции [Белова 2010: 431].

Особый статус пожилой женщины в народной культуре был связан с тем, переходя из возраста бабы в возраст бабушки (с прекращением регул и способности к деторождению), женщина, согласно народным представлениям, «очищалась». «Старухи относились к категории имеющих статус девственности, в данном случае возвратной, обладающей характеристикой чистоты» [Прокопьева 2005: 638]. Магическая девственность старух в значительной степени определяла круг их социальных обязанностей и их символическую роль в крестьянской общине. «С того момента, как женщина считается бесплодной, “вышедшей из возраста”, она более не участвует в борьбе с себе подобными, “остывает” и становится “чистой”; теперь она может помогать другим: принимать роды, лечить больных, готовить мертвых в последний путь. Расставшись с ролью матери, она символически становится всеобщей Матерью», — пишет антрополог Г. И. Кабакова [2001: 285].

У наших героинь нет ни того, ни другого ресурса авторитета. С одной стороны, они не имеют «капитала», который могут передать в наследство. Единственное достояние городских жительниц Лашиной и Шапориной — это жалкие квадратные метры, которые не являются их собственностью, но в которых заинтересованы другие члены семьи, в результате тема старения ассоциируется с темой ухода как буквального освобождения жизненного пространства для молодых. С другой стороны, ни одна из дайаристок не артикулирует идею особой мудрости, заветного знания, обретение которого было бы как-то связано с процессом старения. Итоговое мышление у обеих связано исключительно с личным опытом и необходимостью сохранить и запечатлеть его, а не коллективное/родовое предание, которое транслирует потомкам старуха-мать в крестьянской культуре. Нарративные стратегии описания старения у наших героинь — персональные и современные, а модели самоидентификации в роли старой женщины (матери/бабушки) — традиционные.

Кроме того, очевидно, что парадигму старения и его начальную границу устанавливает социум через ситуацию выхода на пенсию. Право на государственную пенсию «по старости» все граждане СССР получили лишь в 1956 г., а колхозники — в 1964 г. (см.: [Lovell 2007: 215–221]). Женская старость, согласно советскому закону о пенсии, начиналась в 55 лет, на пять лет раньше мужской, что позволяло женщине выполнять важные для семьи и государства функции бабушки-няни [Краснова 2000]. Материальное государственное обеспечение делало их относительно финансово независимыми, но было недостаточным для того, чтобы в старости развлекаться или активно отдыхать. Однако дело не только в нехватке денег или здоровья. Представление о старости как о времени досуга, свободе, возможности пожить для себя практически отсутствует в проанализированных дневниках советских женщин. Подобные мысли изгоняются как непристойные. Иными словами, время старения не воспринимается как персональный ресурс; старение изображается как время работы по «выполнению долга» перед детьми, внуками и потомками.

Но кроме того, что записано и отражено в дневниках старения советских женщин, интересно и важно хотя бы кратко обратить внимание и на то, что *не* записано, что табуировано для фиксирования и открытого обсуждения. Такой запрещенной темой безусловно является сексуальность и телесность. Тело стареющей женщины описывается только в дискурсе болезни, но не желая. Табуировано и прямое обсуждение темы материнского эгоизма и власти. Изображая себя как жертв и жертвующих, дайаристики выносят за скобки связанную с материнством тему присвоения и контроля; проявления собственного эгоизма переинтерпретируются в терминах жертвы и альтруизма. Это связано не только со стремлением к психологическому комфорту и с монологизмом дневникового жанра, но и с влиянием авторитетного культурного мифа о терпеливой и всепрощающей матери и бабушке [Савкина 2011]. Дневниковые повествования показывают и зависимость дайаристок от идей и форм времени, и переосмысление (re-thinking) последних в процессе записывания собственного переживания старости. Рассказанный ими опыт старения оказывается универсальным, социокультурно обусловленным и одновременно глубоко персональным.

Эти выводы о женских дневниках, однако, очень интересно сравнить с анализом мужских дневниковых текстов. В качестве сопоставительного материала я выбрала дневник, который полностью сосредоточен на процессе старения и так и называется — «Дневник старости».

Старение как самовоспитание

Текст названного дневника принадлежит перу известного ученого Владимира Яковлевича Проппа (1895–1970). Он родился в семье обрусевших немцев и был крещен в евангелическо-лютеранской церкви под именем Герман Вольдемар. С матерью он говорил по-немецки, с отцом — по-русски. Пропп изучал германскую и русскую филологию, с 1932 г. работал в Ленинградском университете. Он известен своими пионерскими, намного опередившими время работами в области фольклора и этнографии «Морфология сказки» (1928), «Исторические корни волшебной сказки» (1946), «Русский героический эпос» (1955), «Русские аграрные праздники» (1963).

Пропп писал не только научные тексты. В книге «Неизвестный Пропп» опубликован хранящийся в архиве Пушкинского Дома большой фрагмент автобиографической повести «Древо жизни», содержащий повествование о детстве и юности. Кроме него из автодокументальных произведений Проппа сохранился уникальный текст, которому сам автор дал название «Дневник старости», поставив на первой странице даты «1962–196...». Рядом с этими цифрами пером нарисована горящая свеча, а над ней поникшая веточка. Первая запись сделана 28 марта 1962 г. (автору 67 лет), последняя — 25 июля 1970 г., за 29 дней до кончины. Дневник начинается фразой:

Мой Дима (друг Проппа. — *И. С.*) говорил:
Есть два метафизических возраста: детство и старость.

Я вижу все не так, как видел раньше. Нет малых и великих событий:
Есть события только великие [Пропп 2002: 289]⁵.

Понимая старость как особый, метафизический возраст, В. Я. Пропп пытается уловить в своем эгонарративе эту метафизику старости.

В «Дневнике старости» соседствуют и противоборствуют две линии. Первая связана с идеей самоконтроля, самоотчета, труда над собой, самоорганизации, продуктивности (любимое Проппом слово, которое часто повторяется в дневнике). В этом смысле «Дневник старости» можно отнести к традиции дневника самовоспитания, или автодидактического дневника, который характерен, в частности, для протестантской религиозно-моралистической традиции [Гинзбург 1971: 38–40]. Для Проппа старость не оправдывает праздности: и пожилой человек обязан создавать себе распорядок, строить планы, составлять список необходимых дел, трудиться интеллектуально и душевно. 7 марта 1965 г. он описывает охватившее его чувство переполненности жизнью, томления «неизъяснимым счастьем жизни» [308]. Но тут же добавляет:

Но в этом оправдания нет. Мое оправдание только в работе. Много не могу. Начинает болеть голова. Но должен столько, сколько могу. Вот план: [далее приводится подневный план] [308].

Ведение дневника воспринимается в этом смысле как инструмент самодисциплины и самоорганизации.

[31.01.1965] Я уже привык писать по утрам дневник. Это меня подтягивает внутренне и внешне на весь день [300].

В процессе старения, который фиксирует дневник, прежние формы продуктивности исчерпывают себя или истончаются, но само понятие продуктивности остается актуальным до последних записей. Пропп продолжает требовать от себя интеллектуальных усилий, пытаясь придумать и обосновать новые, доступные формы продуктивности (аналитическое чтение, работа над осмыслением русской иконописи, музыкальные экзерсисы и пр.). Старость в этом дневниковом *Entwicklungsroman* воспринимается и конструируется не как «возраст дожития», а как этап пути, и подготовка к смерти оказывается не меньшим трудом души, чем подготовка к (взрослой) жизни.

Но понятие продуктивности постепенно наполняется и иным смыслом, который отсылает нас к другой линии осмысления и представления старости. В одной из последних записей дневника Проппа (3 февраля 1969 г.) читаем:

Один день из моей жизни.
Мне без малого 74. Моя жизнь уже не может быть продуктивной в том смысле, в каком она была продуктивна когда-то. Я не произвожу ничего нового.
Но продуктивность может быть иной.

⁵ При дальнейшем цитировании в этом разделе дневника Проппа указываются только номера страниц.

Самый процесс жизни может быть продуктивным. Так живут, отдавая течению жизни, миллиарды людей. Так создается жизнь [327–328].

Старость понимается не только как долг работы над собой до последней минуты, но и как пространство метафизической свободы. Оковы обязательной и принудительной работы в старости ослабевают, и человек получает свободу развивать заветное в себе, получает досуг для истинного самосовершенствования, избавляясь от необходимости «интенсивно делать ненужную и бесплодную работу» [297]. Об этом ощущении принадлежности себе, похожем на чувство, пережитое в молодости, Пропп начинает писать с первых же страниц своего «Дневника старости»:

[12.08.1962] Я веду непродуктивную жизнь, но она наполнена. <...> В старости у меня делается обостренное восприятие и усиливается впечатлительность. Рецепция есть вид продуктивности. Если так, моя жизнь продуктивна, ибо я живу в сфере высокого [290–291].

[15.08.1962] Я вступаю в полосу деятельной жизни. Созерцательность придает жизни и всему человеческому существу глубину. Она излучается наружу [291].

[14.01.1965] Круг моей жизни замыкается. Я вновь возвращаюсь к тому воздуху, которым я дышал в юности [294].

Пропп описывает свои занятия музыкой, чтением, походы в музей с целью рассматривания и неторопливого, вдумчивого осмысления живописи и особенно иконописи не только как опыты самосовершенствования, но и как возможность самоосуществления, самовыражения. Если дневник молодого человека — это автонарратив о пути к себе, внутренние этапы которого вырываются наружу цепью внешних событий, то путь старого человека незаметен внешне, неинтересен другим, внешним наблюдателям, с точки зрения которых со старым человеком ничего не происходит, кроме болезней и дряхления. Путь старости, зафиксированный пропповским нарративом, — это путь, по которому должно идти в тишине и глубоком одиночестве, и смысл ведения дневника не в фиксации внешних событий, а в сосредоточенности на самом глубинном, невысказанном и даже невыразимом. Дневник старости у Проппа — это в какой-то степени опыт «молчания вслух».

[16.01.1965] Я должен *насквозь* понять, что совершенно, полностью одинок <...> и никогда не надо пробовать делиться [296].

[27.01.1965] Этот дневник неинтересен. Он интересен только как зрелище того душевного пожара, которым горит старый человек. Пожар продолжается, он охватывает все мое существо. Под старость чувства не притупляются, а, наоборот, все обостряется; я стал еще более впечатлителен [299].

28 января 1965 г. Пропп делает в дневнике запись по-немецки:

Das Geheiligte liegt tief verborgen in mir. Es gibt Augenblicke — auf der Straße, im Autobus, in der Arbeit, im Bett, wo nichts ist, alles in sich zusammenfall, außer dem einen, das mich überwältigt (Святое глубоко скрыто во мне. Бывают мгновения — на улице, в автобусе, на работе, в постели, когда все ничтожно, все рушится, кроме того единственного, что овладевает мною)⁶ [299].

В описании такого глубоко скрытого чувства совпадения с самим собой, гармонии с миром, невыносимого счастья, даже блаженства бытия Пропп часто переходит на немецкий — язык своего детства, романтической традиции и в определенном смысле «тайный язык».

С идеей самовыражения и самоуглубления связаны такие концепты, как «вслушиваться в себя», «умереть примиренным» [298], «безраздельно отдаться во власть» [306] любому истинному чувству: счастья, радости, тоски, одиночества, отчаяния.

Две названные линии проживания и описания старости (самовоспитание и самоуглубление) в дневнике Проппа существуют не параллельно, а в противоречивом взаимодействии и взаимопроникновении, как, например, в записи от 4 мая 1965 г. (в оригинале по-немецки):

Жизнь только тогда и имеет смысл и содержание, когда является радостью. Я достаточно претерпел от судьбы, чтобы знать это и все, что она мне предлагает, превратить в радость и принимать с благодарностью. Я снова сверхбогат и сверходушевлен. Я снова должен начать работать систематически, насколько хватит сил [311].

В дневнике В. Я. Проппа мы видим приятие старости и попытку «сделать старость» метафизическим возрастом самопознания, организовать свою старость как период новой для себя продуктивности.

Женский дневник vs. мужской дневник

Материал, состоящий из двух женских и одного мужского дневника, конечно, не дает оснований для фундаментальных выводов. Различия интерпретации темы старости и старения в трех дневниках во многом объясняются разницей персонального опыта, социального статуса, культурного бэкграунда, влиятельной для автора жанровой традиции (в случае Проппа — традицией автодидактического дневника), однако, как нам кажется, в определенной степени эти различия можно объяснить и ситуацией гендерного неравенства.

В дневнике Проппа гендерный и социальный аспекты старости, так значимые в женских дневниках, затушеваны. Описание бытовых проблем занимает крайне мало места. Дети и внуки упоминаются в дневнике, но не как объект неустанной и энергоемкой заботы, а как источник любви и поддержки. Сексуальность и телесность не являются табуированными темами: Пропп много

⁶ Пер. с нем. издателей дневника.

размышляет о трансформации в старости сексуального желания в истинную, с его точки зрения, «святую» мужскую любовь, объектом которой может быть не только женщина, но и дочь, и друг-мужчина. Тема эротического и его границ становится предметом обсуждения в мужском дневнике.

Но самые важные, на наш взгляд, отличия связаны с проблемой идентичности и конкретно — проблемой приятия и одобрения трансформаций self в старости, одобрения себя как старика/старухи.

О том, насколько существенным образом представление о себе старом/старой, узнавание новых аспектов собственной идентичности в пожилом возрасте зависит от представлений других о тебе или той группе, к которой другие тебя относят, пишет Дагмар Граммсхаммер-Хол, ссылаясь на труды Поля Рикёра, прежде всего на его книгу «Путь признания» [Gramshammer-Hohl 2016: 26–27; Рикер 210: 128–145].

«Старые люди» при этом — не гомогенная группа принадлежности; быть стариком и быть старухой в глазах других — не совсем одно и то же.

Надо отметить также, что зависимость от внешних представлений о группе принадлежности для женщины (не только пожилой) в патриархатном социуме большая, чем для мужчины. Как показали феминистские критики, женщине-автору постоянно (сознательно или неосознанно) приходится иметь в виду мифы, стереотипы и представления о женственности, существующие в культуре. Как пишет Сюзанна Фридман, женщинам свойственна «разделенная» групповая идентичность, т. е. в женском эготексте Я не может конструироваться с игнорированием категории «женщина»; женщина-автор все время принуждена на эту категорию «оглядываться» [Friedmann 1988: 39–40].

Переосмысляя собственное Я в процессе дневникового письма⁷ в старости / о старости, наши героини сталкиваются с тем, что принятие себя старухой в рамках существующей культурной традиции означает отказ от таких расхожих маркеров женственности, как красота, сексуальность, репродуктивность. А те возможные каналы для переосмысления своей гендерной идентичности в позитивном ключе (авторитет, обладание собственностью, мистическая мудрость, возвратная чистота), которые существовали в дворянской и народной культуре, оказываются «перекрытыми» в советском контексте. Остается только квазиматеринство: быть старой женщиной — значит прежде всего быть бабушкой. Как мы уже писали, и Лашина, и — в большей степени — Шапорина пытаются сопротивляться этому, в том числе и самим актом дневникового письма, но все же их нарративная идентичность, представление о себе как старухе в большой степени сформировано «другими», влиятельной и подавляющей культурной традицией и социальным контекстом.

Конечно, представления о мужской старости тоже обусловлены во многом концептом дефицита важных компонентов мужественности, связанных с силой и сексуальностью, но мужественность стариков в том социокультурном контексте, о котором мы ведем речь в этой статье, не утрачивается, а пере-

⁷ Здесь мы говорим о нарративной идентичности в терминах Рикёра [2010: 97–105], который видит в процессе рассказывания себя и процесс самоотождествления — «диалектику отношения между двумя видами идентичности: неподвижной идентичностью *idem*, самотождественного “я” и подвижной идентичностью *ipse*, “я”, рассматриваемой в ее исторической обусловленности» [Там же: 99].

определяется в категориях власти, авторитета, мудрости (ср. возраст советских вождей). Одобрить себя в качестве старика легче с точки зрения сохранения самости, внешнее представление о том, что значит быть стариком, гораздо более вариативно.

На основе анализа избранных нами текстов можно сделать вывод, что женщина советского времени сильно зависит от навязанных ей обществом идентификационных моделей, в то время как в мужском дневнике контекст гендерного принуждения, так значимый в женских дневниках, практически отсутствует, мужчина более свободен в выборе своей старости.

Литература

- Белова 2010 — *Белова А. В.* Четыре возраста женщины: Повседневная жизнь русской провинциальной дворянки XVIII — начала XIX в. СПб.: Алетея, 2010.
- Гинзбург 1971 — *Гинзбург Л. Я.* О психологической прозе. М.: Сов. писатель, 1971.
- Кабакова 2001 — *Кабакова Г. И.* Антропология женского тела в славянской традиции. М.: Ладомир, 2001.
- Кетлинская 1974 — *Кетлинская В. К.* Вечер. Окна. Люди. М.: Молодая гвардия, 1974.
- Козлова 2005 — *Козлова Н. Н.* Советские люди. Сцены из истории. М.: Европа, 2005.
- Краснова 2000 — *Краснова О. В.* Бабушки в семье // Социологические исследования. 2000. № 11. С. 12–55.
- Лаврентьева 2008 — *Лаврентьева Е. В.* Бабушка, Grand-mère, Grandmother... Воспоминания внуков и внучек о бабушках, знаменитых и не очень, с винтажными фотографиями XIX–XX веков. М.: Этерна, 2008.
- Лаврентьева 2011 — *Лаврентьева Е. В.* Дедушка, Grand-père, Grandfather... Воспоминания внуков и внучек о дедушках, знаменитых и не очень, с винтажными фотографиями XIX–XX веков. М.: Этерна, 2011.
- Лашина 2011 — *Лашина Н. С.* Дневник русской женщины: В 2 т. М.: МОО «Культурно-просветительский центр “Преображение”», 2011.
- Левинсон 2005 — *Левинсон А.* Старость как институт // Отечественные записки. 2005. № 3. С. 8–26.
- Островская 2013 — *Островская С. К.* Дневник. М.: Нов. лит. обозрение, 2013.
- Прокопьева 2005 — *Прокопьева Н.* Старуха // Мужики и бабы. Мужское и женское в русской традиционной культуре: Иллюстрированная энциклопедия / [Вступ. ст. Т. Б. Щепанской, И. Н. Шангиной; Науч. ред. И. Н. Шангина]. СПб.: Искусство–СПБ, 2005. С. 635–639.
- Пропп 2002 — *Пропп В. Я.* Дневник старости // Неизвестный В. Я. Пропп / Предисл., сост. А. Н. Мартыновой; Подгот. текста, коммент. А. Н. Мартыновой, Н. А. Прозоровой. СПб.: Алетея, 2002. С. 289–334.
- Рикёр 2010 — *Рикёр П.* Путь признания. Три очерка / Пер. с фр. И. И. Блауберг, И. С. Вдовиной. М.: Рос. полит. энциклопедия (РОСПЭН), 2010.
- Савкина 2011 — *Савкина И. Л.* У нас никогда уже не будет этих бабушек? // Вопросы литературы. 2011. № 2. С. 109–135.
- Семенова 1996 — *Семенова В. В.* Бабушки: семейные и социальные функции прародительского поколения // Судьбы людей: Россия XX век: Биографии семей как объект социологического исследования. Сб. ст. / Отв. ред. В. Семенова, Е. Фотеева. М.: Ин-т социологии РАН. 1996. С. 326–354.

- Толстая 2013 — Толстая С. А. Любовь и бунт. Дневник 1910 года. М.: КоЛибри; Азбука-Аттикус, 2013.
- Шапорина 2012 — Шапорина Л. В. Дневник. Т. 2. М.: Нов. лит. обозрение, 2012.
- Шагинян 1980 — Шагинян М. С. Человек и время. М.: Худ. лит., 1980.
- Beauvoir 1972 — Beauvoir S, de. Old age. London: A. Deutsch and Weidenfeld and Nicolson, 1972.
- Bruner 2004 — Bruner J. Life as narrative // Social Research. Vol. 71. No. 3. 2004. P. 691–710.
- Chamberlain, Thompson 1998 — Chamberlain M., Thompson P. Introduction: Genre and narrative in life stories // Narrative and genre / Ed. by M. Chamberlain, P. Thompson. London, New York: Routledge, 1998. P. 1–22.
- Friedman 1988 — Friedman S. S. Women's autobiographical selves: Theory and practice // The private self: Theory and practice of women's autobiographical writings / Ed. by Sh. Benstock. London: Routledge, 1988. P. 34–62.
- Gramshammer-Hohl 2014 — Gramshammer-Hohl D. Repräsentationen weiblichen Alterns in der russischen Literatur. Alt sein, Frau sein, eine alte Frau sein. Hamburg: Kovač, 2014. (Grazer Studien zur Slavistik; Bd. 5).
- Gramshammer-Hohl 2016 — Gramshammer-Hohl D. The sameness of the ageing self: Memory and testimony in 20th-century Russian narratives of ageing // Russian Literature. Vol. 85. 2016. P. 23–41.
- Gusdorf 1980 — Gusdorf G. Conditions and limits of autobiography // Autobiography: Essays theoretical and critical / Ed. by J. Olney. Princeton, NJ: Princeton Univ. Press, 1980. P. 28–48.
- Lejeune 1993 — Lejeune P. Le Moi des demoiselles: enquête sur le journal de jeune fille. Paris: Seuil, 1993.
- Lovell 2007 — Lovell S. Soviet Russia's older generations // Generations in Twentieth-Century Europe / Ed. by S. Lovell. Houndmills; Basingstoke: Palgrave MacMillan, 2007. P. 205–226.
- Savkina 2017 — Savkina I. My diary that grows old with me // Aging in Slavic literatures: Essays in literary gerontology / Ed. by D. Gramshammer-Hohl. Bielefeld: Transcript, 2017. P. 105–129.

References

- Beauvoir de, S. (1972). *Old age* [Trans. from Beauvoir de, S. (1970). *La vieillesse*. Paris: Gallimard]. London: A. Deutsch and Weidenfeld and Nicolson.
- Belova, A.V. (2010). *Chetyre vozrasta zhenshchiny: Povsednevnaia zhizn' russkoi provintsial'noi dvorianki XVIII — nachala XIX v.* [Four ages of women: The everyday life of the Russian provincial noblewoman in the 18th — early 19th century]. St. Petersburg: Aleteia. (In Russian).
- Bruner, J. (2004). Life as narrative. *Social Research*, 71(3), 691–710.
- Chamberlain, M., Thompson, P. (1998). Introduction: Genre and narrative in life stories. In M. Chamberlain, P. Thompson (Eds.). *Narrative and genre*, 1–22. London; New York: Routledge.
- Friedman, S. S. (1988). Women's autobiographical selves: Theory and practice. In Sh. Benstock (Ed.). *The private self: Theory and practice of women's autobiographical writings*, 34–62. London: Routledge.
- Ginzburg, L. Ia. (1971). *O psikhologicheskoi proze* [On psychological prose]. Moscow: Sovetskii pisatel'. (In Russian).

- Gramshammer-Hohl, D. (2014). *Repräsentationen weiblichen Alterns in der russischen Literatur: Alt sein, Frau sein, eine alte Frau sein*. Hamburg: Kovač. (Grazer Studien zur Slawistik; Vol. 5). (In German).
- Gramshammer-Hohl, D. (2016). The sameness of the ageing self: Memory and testimony in 20th-century Russian narratives of ageing. *Russian Literature*, 85, 23–41.
- Gusdorf, G. (1980). Conditions and limits of autobiography [Trans. from Conditions et limites de l'autobiographie (1956)]. In G. Reichenkron, E. Haase (Eds.). *Formen der Selbstdarstellung: Analekten zur einer Geschichte des literarischen Selbstportraits*. In J. Olney (Ed.). *Autobiography: Essays theoretical and critical*, 8–48. Princeton, NJ: Princeton Univ. Press.
- Kabakova, G. I. (2001). *Antropologija zhenskogo tela v slavianskoi traditsii* [Anthropology of the female body in the Slavic tradition]. Moscow: Lodomir. (In Russian).
- Ketlinskaia, V. K. (1974). *Večer. Okna, Liudi* [Evening. Windows. People]. Moscow: Molodaia gvardiia. (In Russian).
- Kozlova, N. N. (2005). *Sovetskie liudi. Stseny iz istorii*. [Soviet people: Scenes from history]. Moscow: Evropa. (In Russian).
- Krasnova, O. V. (2000). Babushki v sem'e [Grandmothers in the family]. *Sotsiologicheskie issledovaniia* [Sociological Studies], 2000(11), 12–55. (In Russian).
- Lashina, N. S. (2011). *Dnevnik russkoi zhenshchiny* [Diary of a Russian woman] (2 Vols.). Moscow: MOO "Kul'turno-prosvetitel'skii tsentr «Preobrazhenie»". (In Russian).
- Lavrent'eva, E. V. (2008). *Babushka, Grand-mère, Grandmother... Vospominaniia vnukov i vnuchek o babushkakh, znamenitykh i ne ochen' s vintazhnymi fotografiiami XIX–XX vekov* [Babushka, Grand-mère, Grandmother... Grandchildren's memories of famous and not so famous grandmothers, with vintage photos of the 19th and 20th centuries]. Moscow: Eterna. (In Russian).
- Lavrent'eva, E. V. (2011). *Dedushka, Grand-père, Grandfather... Vospominaniia vnukov i vnuchek o dedushkakh, znamenitykh i ne ochen' s vintazhnymi fotografiiami XIX–XX vekov* [Dedushka, Grand-père, Grandfather... Grandchildren's memories of famous and not so famous grandfathers, with vintage photos of the 19th and 20th centuries]. Moscow: Eterna. (In Russian).
- Lejeune, P. (1993). *Le Moi des demoiselles: enquête sur le journal de jeune fille*. Paris: Seuil. (In French).
- Levinson, A. (2005). Starost' kak institute [Old age as an institute]. *Otechestvennye zapiski* [Notes of the Fatherland], 2005(3), 8–26. (In Russian).
- Lovell, S. (2007). Soviet Russia's older generations. In S. Lovell (Ed.). *Generations in Twentieth-century Europe*, 205–226. Houndmills; Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Ostrovskaiia, S. K. (2013). *Dnevnik* [Diary]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).
- Prokop'eva, N. (2005). Starukha [Old woman]. In T. B. Shchepanskaia, I. N. Shangina (Intro.), I. N. Shangina (Ed.). *Muzhiki i baby. Muzhskoe i zhenskoe v russkoi traditsionnoi kul'ture: Illustrirovannaia entsiklopediia* [Men and women. Male and female in Russian traditional culture: Illustrated encyclopedia], 635–639. St. Petersburg: Iskusstvo–SPB. (In Russian).
- Propp, V. Ia. (2002). Dnevnik starosti [Diary of old age]. In A. N. Martynova (Intro., Compl., Ed., Comment.), N. A. Prozorova (Ed., Comment.). *Neizvestnyi V. Ia. Propp* [Unknown V. Ia. Propp], 287–334. St. Petersburg: Aleteiia. (In Russian).
- Riker, P. (2010). *Put' priznaniia. Tri ocherka* [Trans. from Ricœur, P. (2005). *Parcours de la reconnaissance. Trois études*. Paris: Gallimard]. Moscow: Rossiiskaia politicheskaia entsiklopediia (ROSPEN). (In Russian).
- Savkina, I. L. (2011). U nas nikogda uzhe ne buet etikh babushek? [Won't we never ever have these grandmothers?]. *Voprosy literatury* [Problems of Literature], 2011(2), 109–135. (In Russian).

- Savkina, I. (2017). My diary that grows old with me. In D. Gramshammer-Hohl (Ed.). *Aging in Slavic literatures: Essays in literary gerontology*, 105–129. Bielefeld: Transcript.
- Semenova, V.V. (1996). Babushki: semeinye i sotsial'nye funktsii praroditel'skogo pokoleniia. [Grandmothers: Family and social functions of the ancestral generation]. In V. Semenova, E. Foteeva (Eds.). *Sud'by liudei: Rossiia XX vek: Biografii semei kak ob'ekt sotsiologicheskogo issledovaniia*. [Fates of people: Russia, 20th century: Biographies of families as an object of sociological research], 326–354. Moscow: Institut sotsiologii RAN. (In Russian).
- Shaginian, M. S. (1980). *Chelovek i vremia* [Man and time]. Moscow: Khudozhestvennaia literatura. (In Russian).
- Shaporina, L. V. (2012). *Dnevnik* [Diary] (Vol. 2). Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).
- Tolstaia, S. A. (2013). *Liubov' i bunt. Dnevnik 1910 goda* [Love and rebellion. The diary of 1910]. Moscow: Ko Libri; Azbuka-Attikus. (In Russian).

* * *

Информация об авторе

Information about the author

Ирина Леонардовна Савкина

PhD

университетский лектор
(yliopistonlehtori),
Отделение русского языка,
культуры и перевода,
Тамперский университет
33014 Tampereen yliopisto
Kieli, käännös ja kirjallisuustiedien
yksikkö, Kalevantie 4
Tampere, Finland
Тел.: +358-503181250
✉ irina.savkina@tuni.fi

Irina L. Savkina

PhD

University Lecturer,
School of Language, Translation
and Literary Studies,
Tampere University
33014 Tampereen yliopisto
Kieli, käännös ja kirjallisuustiedien yksikkö,
Kalevantie 4
Tampere, Finland
Tel.: +358-503181250
✉ irina.savkina@tuni.fi

А. А. Бобрихин^a

ORCID: 0000-0001-8763-8282
✉ uralfolk@mail.ru

Н. Б. Граматчикова^{bc}

ORCID: 0000-0002-2585-7399
✉ n.gramatchikova@gmail.com

^a *Екатеринбургский музей изобразительных искусств
(Россия, Екатеринбург)*

^b *Институт истории и археологии УрО РАН
(Россия, Екатеринбург)*

^c *Уральский федеральный университет
им. первого Президента России Б. Н. Ельцина
(Россия, Екатеринбург)*

ВЕРБАЛЬНЫЕ И ВИЗУАЛЬНЫЕ НАРРАТИВЫ НАИВНЫХ ХУДОЖНИКОВ

Аннотация. До недавнего времени изучение изобразительного творчества наивных художников и текстов наивной литературы шло пересекаясь курсами. В то же время известно, что многие наивные художники создают различные литературные тексты: рассказы, сценарии, мемуары. Статья актуализирует необходимость комплексного подхода к изучению творчества наивных художников, к анализу метатекста их визуальных и вербальных произведений как выражения единого процесса осмысления мира и своего места в нем, формирования и уточнения идентичности собственной и своей социальной группы, выстраивания нарратива о своей жизни, ее смысле и предназначении. Статья содержит очерки творчества нескольких наивных художников (Э. А. Барцев, П. В. Устюгов, А. С. Чепкасов), где предпринимается попытка оценить соотношение визуальной и вербальной составляющей их наследия по доступным в настоящее время материалам. Дополнение анализа стилистики и композиции произведения изобразительного искусства изучением художественных текстов автора приводит к пониманию социальной миссии художника, формирующей наивное высказывание, а также позволит проверить гипотезу о наивном искусстве как об индивидуальном прочтении метанарратива массовой культуры. Следующим шагом представляется детальное и пошаговое исследование темы, с необходимостью включающее в себя сбор всех доступных материалов наивных мастеров, исследование всего многообразия их творений и прояснение соотношения гетероморфных творческих сфер.

Ключевые слова: наивный художник, наивная литература, наивный автор, идентичность, память, нарратив, Э. А. Барцев, П. В. Устюгов, А. С. Чепкасов

Для цитирования: Бобрехин А. А., Граматчикова Н. Б. Вербальные и визуальные нарративы наивных художников // Шаги / Steps. Т. 5. № 2. 2019. С. 211–239. DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-2-211-239.

*Статья поступила в редакцию 1 декабря 2018 г.
Принято к печати 25 декабря 2018 г.*

Shagi / Steps. Vol. 5. No. 2. 2019

Articles

Andrey A. Bobrikhin^a

ORCID: 0000-0001-8763-8282

✉ uralfolk@mail.ru

Natalia B. Gramatchikova^{bc}

ORCID: 0000-0002-2585-7399

✉ n.gramatchikova@gmail.com

^a Ekaterinburg Museum of Fine Arts
(Russia, Yekaterinburg)

^b Institute of History and Archaeology, Ural Branch of the RAS
(Russia, Yekaterinburg)

^c Ural Federal University named after the First President of Russia
B. N. Yeltsin (Russia, Yekaterinburg)

VERBAL AND VISUAL NARRATIVES OF NAIVE ARTISTS

Abstract. Until recently, studies of the fine art of naive artists and of texts of naive literature were conducted separately, independently of each other. At the same time, it is well known that many naive artists create various kinds of literary texts: stories, scripts, poems, memoirs. This article sets out the necessity of an integrated approach to the works of naive artists. It offers an analysis of the meta-text of their visual and verbal works as an expression of the non-stop process of understanding the world and their place in the world, clarifying their own identities and the identity of their social group, building up the narrative about the meanings and purposes of lives. The article contains brief essays on several naive artists (E. Bartsev, P. Ustyugov, A. Chepkasov) that attempt to evaluate the relative weight of the visual and verbal portions of their heritage. Supplementing stylistic and compositional analysis of naive art works with a study of their author's fictional and non-fiction texts leads us to understand the naive artist's social mission, which forms his naive utterance. This method allows us to test the hypothesis of naive art as an individual reading of the mass culture's metanarrative. We envisage as the next step a detailed, step-by-step study of this topic, which would necessarily include collecting all available materials created by naive masters,

studying the great diversity of their creations, and clarifying the balance between heteromorphic creative spheres.

Keywords: naive artist, naive literature, naive author, identity, memory, narrative, E. A. Bartsev, P. V. Ustyugov, A. S. Chepkasov

To cite this article: Bobrikhin, A. A., Gramatchikova, N. B. (2019). Verbal and visual narratives of naive artists. *Shagi / Steps*, 5(2), 211–239. (In Russian). DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-2-211-239.

Received December 1, 2018

Accepted December 25, 2018

Нарративный поворот в гуманитарных исследованиях породил новые перспективы в исследованиях жизненного мира советского человека и его картины мира. Разнообразие объектов изучения увеличивается благодаря обращению к наивному письму, наивной словесности и литературе. Среди многочисленных произведений наивной литературы тексты, написанные наивными художниками, составляют особую, перспективную для исследования группу, однако изучение вербального и визуального творчества наивных художников до сих пор не производилось в комплексе. Актуальным и многообещающим становится применение нарративных подходов к анализу художественного метода наивного изобразительного искусства, его фабул, прецедентных сюжетов, композиции и пространства повествования. Наивные художники творят картины, будучи погружены в поток существующих в культуре речевых и письменных форм, в которых манифестируются их творческая и социальная идентичности. Часто создание вербальных текстов происходит попутно, носит вспомогательный характер и в силу этого имеет своеобразную и нередко неожиданную форму. «Наивное высказывание» рождается средни детскому произведению (рисунку или тексту), сопровождается внутренней речью и не вполне свободное от ее следов, движимое «гулом» и «игрой» языка (Л. Витгенштейн, Й. Хёйзинга).

Мы намерены провести исследование, результатами которого будут систематизация и анализ текстов наивных художников, расширение горизонта понимания их художественного метода и творческого самоопределения, имеющих иное институциональное происхождение, нежели у профессиональных художников. Дополнение анализа стилистики и композиции художественного произведения изучением сопровождающих его текстов приведет к пониманию просветительской позиции художника, к уточнению его идентичности, формирующей наивное высказывание, а также позволит проверить гипотезу о наивном искусстве как об индивидуальном прочтении метанарратива массовой культуры.

В ходе исследования мы предполагаем решить ряд инструментальных задач:

- обнаружить в изобразительных и письменных текстах схожую прагматику и ее соотношение с жанровой природой анализируемых текстов;

- определить цели, ради которых художник прибегает к дополнительным средствам, как то: восполнение текстом ограниченности изобразительных средств или, наоборот, служебную роль иллюстраций по отношению к тексту;
- описать дискурсивное поле, актуальное для каждого автора и в целом для самостоятельных художников советского времени; раскрыть его важнейшие характеристики;
- изучить стилистику речи в отношении доминирующих устойчивых выражений, клише, формульных сочетаний слов, фольклоризованных форм подачи текста, следование принятым канонам и др.;
- раскрыть в тексте сочетание разнообразных практик авторской (само)-рефлексии: творческого самоопределения, понимания социальной миссии своих произведений и др.

Современный этап исследований феномена наивного («наивного сознания», «наивного дискурса», «наивного авторства», «наивной литературы» и др.) ознаменован серией публикаций, нацеленных на описание социально-антропологических характеристик автора, чье сознание и потребность воплотить в индивидуальном высказывании общие места и метанарративы советской идеологизированной массовой культуры воплощаются в письменных текстах. Среди исследований, задавших высокую планку понимания феномена «наивного», следует назвать работы Н. Н. Козловой и И. И. Сандомирской [Козлова, Сандомирская 1996; Козлова 2005]. Публикации Н. Н. Козловой инспирировали внимание исследователей фольклора и постфольклора к наивным текстам разного происхождения и назначения — дневникам, детской прозе, тюремной лирике, рукописным альбомам и беллетризованным мемуарам. Результатом этого этапа исследований стали специальный выпуск журнала «Живая старина» (2000, № 4) с публикациями текстов наивных авторов и комментариев к ним и сборник «“Наивная литература”: исследования и тексты» под редакцией С. Ю. Неклюдова [2001], где был обобщен опыт анализа опубликованных в «Живой старине» текстов. Та же логика продолжена в сборнике «До и после литературы: тексты “наивной словесности”» [Минаева, Жигарина 2009]. Авторы отмечают непродуктивность противопоставления наивной живописи и наивной литературы, однако их комплексный анализ не производят. Очевидно, что если исследования Н. Н. Козловой вписывают профиль наивного автора в контекст советской идеологии и культуры, то исследователи фольклора, постфольклора и «третьей культуры» рассматривают наивное творчество как новую форму традиционного мировоззрения в модернизирующемся социуме.

Дискурсивные, нарративные и структуралистские подходы к изучению наивной литературы формировались с учетом и на фоне столетнего опыта исследования наивного искусства, который, впрочем, редко преодолевал границы описательных и биографических методов и исторического анализа. Несмотря на рост интереса к феномену «наивного», на изобилие исследователей, публикаций, конференций, выставок по наивному искусству, сбор и анализ вербальных источников не стали обычной практикой при изучении творчества наивных художников. Примеры публикаций их текстов немногочисленны, на них не обращен дискурсивный, семантический, стилистический или нарративный фокус анализа. Случается, что при публикации тексты художников подвергаются редактуре и корректуре.

Работы, интерпретирующие вербальный текст наивного художника, единичны. Например, надписи на картинах Н. Пиросманишвили тщательно анализирует Г. Буачидзе, который рассматривает слова, попавшие в пространство картины, как составляющую ее художественного образа [Буачидзе 1981].

Одной из первых публикаций литературного творчества наивного художника стали фрагменты романа «НЭП» И. М. Никифорова, опубликованные кинодокументалистом В. В. Орешкиным в журнале «Человек» (1990, № 1–2). Самобытный художник **Иван Михайлович Никифоров (1897–1971)** из г. Пушкино Московской области написал романы «НЭП», «Фальшивомонетки» и «Снадобье профессора», местонахождение рукописей которых неизвестно.

В 1990 г. в издательстве «Молодая гвардия» был издан альбом «И была жизнь: Селиванов, Иван Егорович: дневники, письма, картины» [Катаева, Селиванов 1990], где опубликованы большие фрагменты прозы **Ивана Егоровича Селиванова (1907–1988)**, очевидно прошедшие редактуру и не снабженные каким бы то ни было содержательным анализом текстов. Несколько листов из дневников-повестей этого выдающегося художника были воспроизведены в малотиражной брошюре «Житель Марса Иван Егорович Селиванов» [Светлаков 2017].

Большое эпистолярное наследие художников **Павла Петровича Леонова (1920–2011)** и Ивана Селиванова, их письма искусствоведам О. В. Дьяко-нищевой и Ю. Г. Аксёнову не опубликованы или утеряны. Архив Заочного народного университета искусств им. Н. К. Крупской, в котором хранились письма многих наивных художников, по-видимому, утрачен.

Некоторые фрагменты архивного материала, отражающего вербальное творчество художников, можно обнаружить в редких исследованиях, посвященных персоналиям. Так, манифесты наивного художника, председателя Общества художников-самоучек в 1930-е годы **В. Ф. Точилкина** приводит Н. А. Мусьянкова в своей диссертации «Художники и институции: самостоятельное творчество в СССР 1920–1930-х гг.» [Мусьянкова 2008: 151–152].

Таким образом, обзор опубликованных исследований приводит к пониманию, что осмысленной и целенаправленной работы по изучению речевой и нарративной составляющей творчества наивных художников не ведется и инструментарий изучения текстов самостоятельных художников не разработан.

Специфика наивного искусства в том, что его целью является не профессиональное совершенствование, а личное высказывание, где решающую роль играют индивидуально-психологические характеристики наивного автора, типичными из которых являются социальная вовлеченность и чувство ответственного «знающего» участия. Такие характеристики непротиворечиво предполагают потребность высказывания в разнообразных художественных формах, дополняющих друг друга в наивной картине мира, избыточными выразительными средствами. Творчество наивных художников имеет повествовательную природу; картины и рисунки излагают события, воспоминания, идеи, отношения. Постулировать служебную, подчиненную, иллюстративную функцию наивного письма невозможно: творчество наивного автора есть создание потока переживания-проживания события. По большому счету, задачи художественной техники, мастерства, искусности и даже выбор вида и способа изложения у наивного автора уходят на второй план, приоритетами явля-

ются потребность и содержание личного высказывания, воплощаемые во взаимодополняющих формах — устных рассказах и воспоминаниях, живописи или стихах.

Наивные произведения (тексты и изображения) — это способ понимания и выражения картины мира, в некотором смысле социолект, поскольку очевидна социально-демографическая очерченность страты наивных авторов. Содержанием наивного высказывания становятся события и явления жизни, «обговоренные» языком, рассказами, текстами, легитимированные словами и синтаксисом речи.

Личностное и гражданское формирование наивных художников, работы которых представлены в музейных и частных собраниях России, прошло в советский период, а их художественное творчество есть индивидуальная проекция большого социального мифа. Осмысление их творчества позволяет нам рассмотреть историю и практики социального мифотворчества, воплощенные в нарративах «молчаливого большинства».

Самодеятельное художественное творчество — реализация потребности высказаться, выразить отношение к хранимому — опыту, знаниям, впечатлениям — как к значимому багажу, достойному сбережения и передачи, оно имеет непосредственное отношение к индивидуальному опыту, в том числе индивидуальному опыту переживания базовых ценностей и эпохальных событий.

Рассказывание — способ понимания и оправдания пережитого опыта. Рассказывание, которое может быть описано как синхронное текущим событиям переживание опыта, осуществляется на готовом и внешнем языке социума. Внешнее и всеобщее дано в нем как повествование с готовыми речевыми формами. Жизнь предстает как сюжет с героями, композицией, интригой и концом-развязкой, где «автору открываются все ответы». Опыт и ретроспектива рассматриваются и, главное, выстраиваются по художественно-драматургическим законам, и каждая жизненная коллизия оседает в памяти как мизансцена и развитие конфликта. Этот автобиографический опыт одновременно подвижен и склонен к формульности, каждый раз «пересобираясь заново» в соответствии с условиями и задачей. В этом смысле поток высказываний (вербальных и визуальных) наивного художника являет собой непрестанное понимание и переживание опыта через создание собственного языка осмысления.

Морис Хальбвак подчеркивает роль рассказов, услышанных из уст старших в семье, в расширении временного горизонта, который закрепляется в коллективной памяти. Собрание обобщенных образов (*imagos*), которое представляет, по Хальбваксу, такая память, живет, будучи поддерживаемо социальным контекстом, т. е. является продуктом коллективных нарративов, которыми владеют индивиды, а также социальных инструментов для их хранения и передачи. Поэтому «не нужно доискиваться, где они [воспоминания] находятся, где сохраняются в моем мозгу — ведь мне напоминают о них извне, и те группы, к которым я принадлежу, в любой момент предоставляют мне средства для их реконструкции, стоит лишь обратиться к ним и хотя бы временно принять их образ мыслей» [Хальбвак 2007: 28]. Особенность отечественной истории состоит в том, что на творчество самодеятельных художников, чье детство пришлось на 1930–1940-е годы, важное влияние оказал разрыв пере-

дачи «семейных преданий», «рассказов о предках», произошедший по разным причинам (репрессии, голод, страх связи с опасным прошлым). Между тем значение нарративной составляющей личной истории жизни трудно переоценить: ее основу составляет часть наших воспоминаний, прошедшая речевую обработку в семейных преданиях, публичных воспоминаниях и пр. Основные понятия, конституирующие и формирующие нашу реальность, основаны на нарративе, на нарративном мышлении: «время становится человеческим временем в той мере, в какой оно артикулируется нарративным способом, и, наоборот, повествование значимо в той мере, в какой оно очерчивает особенности временного опыта» [Рикёр 1998: 13]. Наивное искусство, эгоистория в различных художественных формах — своего рода «самодельная идентичность», спасительная финализация жизненного сюжета. С помощью своих произведений наивные художники латают прорехи индивидуальной и коллективной памяти, выстраивают спасительно-целостную, связную и оправданную для них самих историю своей жизни.

Идентичность советского человека формируется в контексте Большого Рассказа, легитимирующего метанарратива, который задавал не только образы правильного и «светлого пути», пространств «широты страны родной», но и способы смотрения и видения окружающих явлений и событий. Именно заданные и принятые «способы видения» определяют манеру и технику письма, отбор приемов, заимствуемых у «ученого» искусства.

Таким образом, наиболее перспективным видится изучение творчества наивных художников на пересечении их личного, персонального опыта, опыта их социальной группы и общесоветских метанарративов. Как пишет Дж. Олик, «не существует персональной памяти вне группового опыта, которая не выражала бы определенную позицию относительно “официальной” и “неофициальной” коллективных версий», а «груз травмы не пребывает исключительно на персональном уровне» [Олик 2018: 42, 39].

Большие возможности для понимания нарративов наивного искусства дает нам знакомство с личностью автора и его биографией, где мы обнаруживаем внутренние конфликты и жизненные коллизии в качестве побудительных причин обращения к художественному творчеству. Зачастую творчество становится душевным лекарством человеку в череде жизненных неурядиц, порой — способом расцветить однообразную жизнь яркими красками и переживаниями, наполнить ее светом. Произведения наивного искусства нередко являются свидетельствами особой глубокой связи и сплетения судеб автора и его родины, как малой, так и большой. Причиной появления произведений самодельных художников в качестве визуальных повествований советского периода является соотнесение автором переживаний личного опыта с потоком коллективной истории, с контекстом общенародных событий — труда, подвигов и праздников. Поле личной ответственности советского человека постоянно расширяется, включая в число лично значимых сюжеты о трудовых и боевых подвигах, персонажей актуальной политической истории и авторитетных деятелей отечественной культуры прошлых лет. Наивный художник в своем творчестве сращивает личный опыт и переживания со стереотипами коллективной памяти, мифами общественного сознания и клишированными художественными формами.

Специфика советского искусства во многом состоит в том, что оно адресно, социально и озабочено «антропологическими характеристиками тех, кто читал, слушал, смотрел», а значит, устремлено к тому, чтобы быть доступным и посильным аудитории [Круглова 2004: 79]. В сочетании с концепцией самостоятельного творчества и задачами приобщения человека к культурному созиданию это приводит читателя, слушателя, зрителя к переживанию сопричастности творчеству, к ощущению себя писателем, исполнителем, художником. Культурное производство художественными средствами подается идеологами культурного строительства не как мера исключительности, а как всеобщее качество. Формирование советской идентичности осуществляется с привлечением изобразительных приемов и образов, с установкой на наглядность, через оформление школьных классов и парадных залов Дворцов культуры, дизайн учебников, детских книг и массовых праздников, транслирование художественных образцов посредством конкурсов самостоятельного творчества и детских викторин, на которых победители награждались ценными призами — карандашами, красками и альбомами. Идеологические догмы и мифологемы становились достоянием масс посредством зримых и доступных образов; самыми действенными были жанры плаката, лозунга, площадного театра, кино и массовые музыкальные жанры. Образный язык искусства адаптировал идеологию, предъявляя ее массовому сознанию в мифопоэтической форме. При этом массам вменялась ответственность за свершения и результаты, прижизненные и зримые. Владимир Маяковский заявлял: «Будущее не придет само, / если не примем мер» («Выволакивайте будущее», 1925). По мысли идеологов советской культуры, каждый индивид должен стать новым творческим субъектом, для которого творчество, как высшая форма культурной деятельности, есть наивысшее счастье: творчество, а не материальный мир, становится кульминацией жизни. В то же время индивидуальное пролетарское творчество является коллективным гражданским высказыванием: под автором-личностью всегда скрывается автор-коллектив, автор-класс.

Такое выписывание портрета строителя будущего на фоне утопичных идеалов создавало и несло в массы образ «преобразователя», «творца», «героя». Эти роли принимались и исполнялись простыми людьми — в повседневной и производственной борьбе, в оформлении праздников и украшении бытовой жизни. Самостоятельное художественное творчество советского народа становилось манифестацией субъектности зрителя, овеществленным правом на понимание и сотворчество языка эпохи и ее символов.

Народная живопись художников советской закалки — это еще и компенсация визуальной бедности, потребность и желание наполнить окружающую повседневность образами, свидетельствами и идеалами новой жизни. Кроме того, умение читать тексты власти и способность демонстрировать это умение — залог выживания и вертикальной мобильности. Художественный фольклор советского периода — это способ художественного осмысления и творческое воспроизводство посланий власти — официальной живописи, плаката, парадных фотографий, которые и так почти не имели референтов в окружающей действительности, поскольку у агитационного визуального ряда была иная задача — включить массы в производство мечты, зримых образов будущего, которые стоят приносимых жертв.

Практически каждое наивное произведение является визуализацией какого-то большего повествования «о времени и о себе»; многие из них рождались одновременно с созданием литературного комментария или венчали таковой. Мы предлагаем рассматривать произведения художников-любителей, разного рода повествования в качестве особого рода источников, в вербально-визуальных нарративов. Полагаем, что причиной рождения произведения самодеятельного художника в качестве вербально-визуального нарратива является фокусирование переживания личного опыта автора как части коллективной истории, поскольку именно коллективная память лежит в основе идентичности как общества в целом, так и отдельных его групп. Взаимосвязь личной и коллективной памяти имеет свои особенности. Коллективная память — внешняя по отношению к индивиду, ее основания ему неподвластны. Субъективно окрашенное и ценностное отношение индивида к прошлому позволяет включать или исключать из него те или иные реальности, трансформируя индивидуальную память с помощью воображения, задействуя ее способность избирательности.

Обратимся к творчеству нескольких наивных художников, чтобы продемонстрировать спектр стоящих перед исследователями проблем и возможные пути их решения.

Эчик Александрович Барцев родился в мае 1936 г. в деревне Кугу-Кожлоя Марийской автономной области, в большой семье, где было семеро детей. Родители Эчика Александровича погибли во время Великой Отечественной войны, и он рано начал работать. Трудился будущий художник мотористом, электриком, шофером, трактористом, комбайнером, бульдозеристом, слесарем-ремонтником и инженером-конструктором. С 1964 г. Барцев живет в Свердловске, много путешествует, несмотря на пенсионный возраст. Освоил работу портного, столяра, слесаря бытовой техники, мастера по ремонту механических часов и магнитофонов. Соответственно окончил курсы, училище, техникум — все во внерабочее время. Художник ходит в походы в одиночку, на лыжах и велосипеде, а с конца 1990-х годов занимается творчеством, пишет картины маслом. Эчик Александрович изучает историю и быт марийского народа, запечатлевая в живописных полотнах свои воспоминания, впечатления и фантазии.

В своих рукописях Барцев делит свои картины так:

1. Картины воспоминания.
2. Пейзажи.
3. Картины размышления.
4. Картины на политическую тему.
5. Разная мелочовка [Барцев 2011: б/н]¹.

Картины-воспоминания знакомят зрителя с образами марийской деревни, в концентрированном виде представляя душевную боль автора, чувства печали и радости, сохраненные художником из далекого детства.

¹ Здесь и далее авторские орфография и пунктуация сохранены.

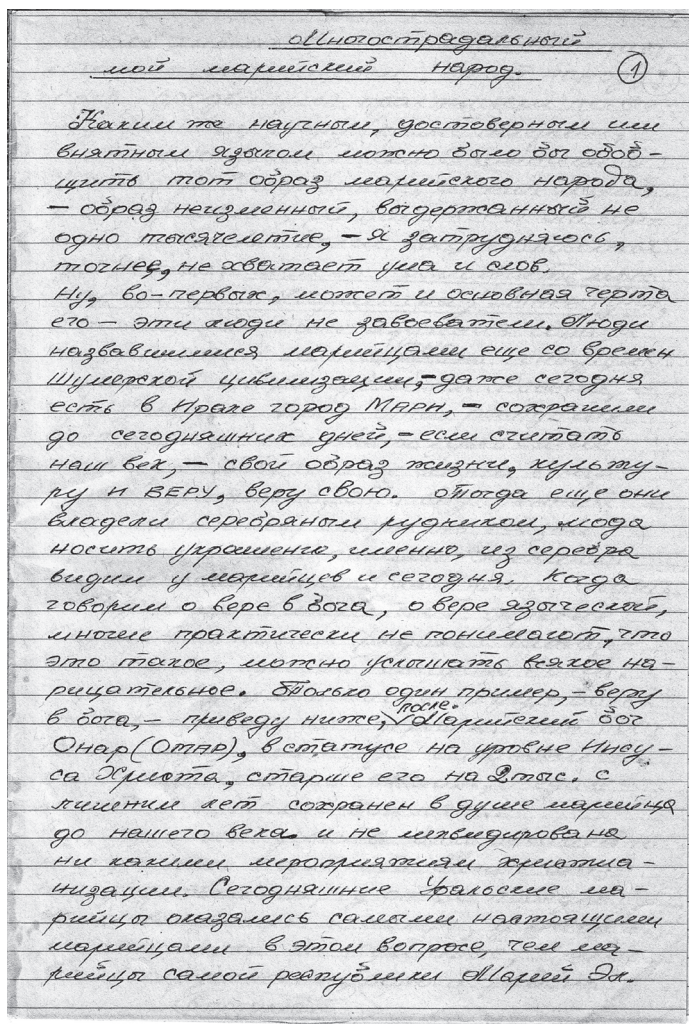


Э. А. Барцев. Рукопись мемуаров [2011]. Обложка. Личный архив А. А. Бобрихина
E. A. Bartsev. The cover of his handwritten book of memoirs [2011].
A. A. Bobrikhin's personal archive

Рукопись автобиографии-воспоминаний структурируется Барцевым как «круги путешествий» по собственной жизни. Первый круг — трудовая жизнь до пенсии, полная лишений и страданий. Этот круг назван жизнью «на словах», для манифестации потери собственной субъектности в ней Барцев выбирает глаголы множественного числа:

...Другие о нас думали, лелеяли, распоряжались как нам жить, как работать, указывали, что можно, что нельзя. Берегли нас от пьянства, заботились о нашем здоровье, аж целыми коллективами выходили накачивать мышцы. Не забывали выводить нас и на митинги, чтобы мы смогли выразить всенародно наши переполнившие чувства радости и счастья от такой жизни [Барцев 2011: Л. 3–4].

Иронически-гротесковая интонация обращенного вовне слова меняется во «втором круге» — живописи, которой художник занимается «с упоением». Утром, когда было принято решение «вплотную заняться рисованием», Барцев берет себе новое имя — Эрдене (как объясняет сам художник, «утро» на



Э. А. Барцев. Рукопись «Исповедь старичка. Крик души» [2011]. Фрагмент.

Личный архив А. А. Бобрехина

E. A. Bartsev. Manuscript "Confession of an old man. A cry from the heart" [2011]. Fragment.

A. A. Bobrikhin's personal archive

марийском языке), которым подписывает картины, и создает свой графический «символ жизни как бы из двух кругов» — монограмму, состоящую из первой и последней букв слова «Эрдене».

Проходя второй жизненный круг, художник ставит перед собой социально-просветительскую задачу, решаемую для него силами искусства и памяти:

...поведать о своем народе, который я люблю, горжусь и дорожу тем, что принадлежу к марийскому народу. Без каких-либо будущих пла-



Э. А. Барцев на выставке своих работ. Екатеринбургский музей изобразительных искусств. Выставка «Музей наивного искусства. Дар Евгения Ройзмана». 2015 г.
Фото А. А. Бобрихина

Э. А. Bartsev at the exhibition of his paintings. Ekaterinburg Museum of Fine Arts. Exhibition “Museum of Naïve Art. Evgeny Roizman’s Gift”. 2015. Photo by A. A. Bobrikhin

нов, пытался излить свою душу в картинах, каждая картина так или иначе связана с моей прошлой жизнью, поэтому вся цель моей работы в живописи — сохранить таким способом свою память, свою душу в картинах [Барцев 2011: Л. 10].

Образ автора в рукописи Э. А. Барцева сложен, интонация письма постоянно двойится, что отражено уже в названии («Исповедь старичка. Крик души»): внешне уничижительное «старичок» как бы умаляет пронзительную исповедальность всей рукописи. Открывающее эту исповедь обращение к Господу сопровождается оговоркой «если ты есть». Текст отражает позицию человека, жившего с оглядкой, привыкшего расшифровывать двойные послания, утаивать главное и способного это главное обозначить и предъявить.

Описав несколько своих полотен, воссоздающих картины тяжелого труда в детские годы — «Новый урожай» (1999), «Начало разгара молевого сплава» (2004), «Кормилец» (2001), «Точильщики» (2001), «За подаянием» (2000), — Барцев уравнивает встающий перед его мысленным взором ряд картин-воспоминаний фрагментом текста, предлагающим иную тональность прочтения прошлого:



Э. А. Барцев. Важничает (2008).

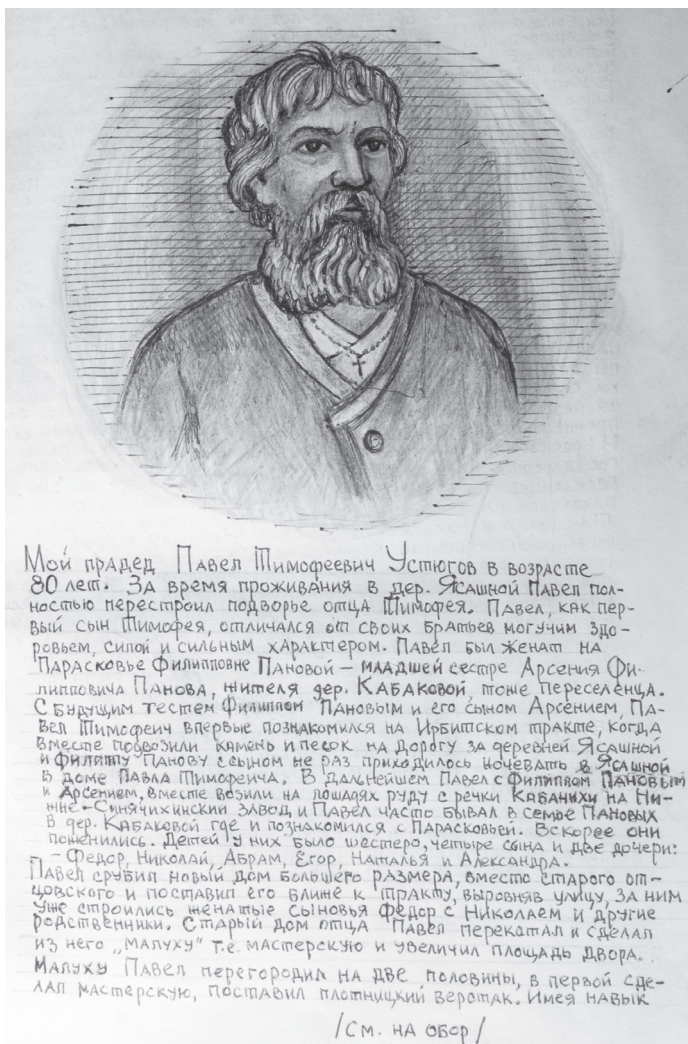
Собрание Екатеринбургского музея изобразительных искусств

E. A. Bartsev. He prides himself (2008). Collection of Ekaterinburg Museum of Fine Arts

Что я все о грустном и грустном. Хотя, какая там грусть, грустить было некогда. Летом одни работы, зимой кроме учебы, вечерами другие заботы: мы занимались постоянно производством обуви, — плели лапти. У женской половины другие заботы, тогда еще и ткани сами изготавливали, — пряли, ткали, вышивали и т. д. Короче говоря, мы другую жизнь не знали, радовались тому, что имели. А как пели!.. Слава богу, я эти песни слышу и сейчас в репертуарах наших молодых певиц... Сколько воспоминаний они наводят на мою душу, с каким трепетом я их воспринимаю, — изобразить бы все это на холсте, — о, какое счастье! [Барцев: Л. 19].

Визуальные и вербальные образы дополняют друг друга в сознании художника и попеременно используются им.

Тексты автобиографических рукописей Барцева демонстрируют нам высокую степень саморефлексии, развитые практики самодисциплинирования, в основе которых лежат в первую очередь его профессиональные навыки: текст



П. В. Устюгов. Рукопись повести «Ясашная» (1990–2003).

Фрагмент. Архив Е. В. Ройзмана

P. V. Ustyugov. The manuscript of his story “Yasashnaya” (1990–2003). Fragment.
Archive of E. V. Roizman

рукописи предваряется развернутым, детализированным планом изложения на двух страницах, напоминая одновременно учебное пособие, комментарии к трудовой книжке и каталог творческого наследия. Барцев охотно прибегает к пословицам и устойчивым выражениям, например, в названиях глав: «Иван русский и марийский Ййван», «Своя ноша не тянет». Текст рождается из внутреннего диалога со словом официальным и публицистическим, которым Барцев описывает жизнь свою и «тысяч сверстников» — «строили коммунизм», «ради добывания куска хлеба» [Барцев (Эрдене) 2004: 1–2], и из собственного мнения, помноженного на опыт возраста:

Было время и дрался, добивался чего-то, стремился, искал, бился, но везде глухая стена без просвета. В итоге..., в итоге нечего и подытожить — вся жизнь прошла за выживание, ради добывания куска хлеба и всё [Там же: 2].

Последние несколько лет всё малою. А всё остальное всё в прошлом, всё с кондом, возврата нет, одни воспоминания. Всё что делал, всё не по желанию, не всё что хотел, а по воле случаев и обстоятельств [Там же: 4].

Высокая степень формульности рукописи говорит не столько о склонности присоединяться к «чужому слову» (здесь Барцев скорее склонен к критическому переосмыслению включенных им в свое повествование хрестоматийных цитат Н. А. Островского, А. П. Чехова и др. («Но прожито, конечно, не “бесцельно”, мне сегодня за эту жизнь “не больно” и не “мучительно”» [Там же: 5]), сколько о том, что текст переживается им не только как процесс осмысливания жизни, но и как мощное средство воздействия на аудиторию и трансляции своей позиции, многие положения которой, очевидно, вызрели в готовые образы-фразы еще до создания этой рукописи.

Павел Васильевич Устюгов (1922–2009) родился в поселке Верхняя Синячиха Алапаевского района Свердловской области. После окончания восьми классов работал водителем лесовоза. В 1941 г. был призван в армию. После войны Павел Васильевич работал водителем автобуса в Ала-



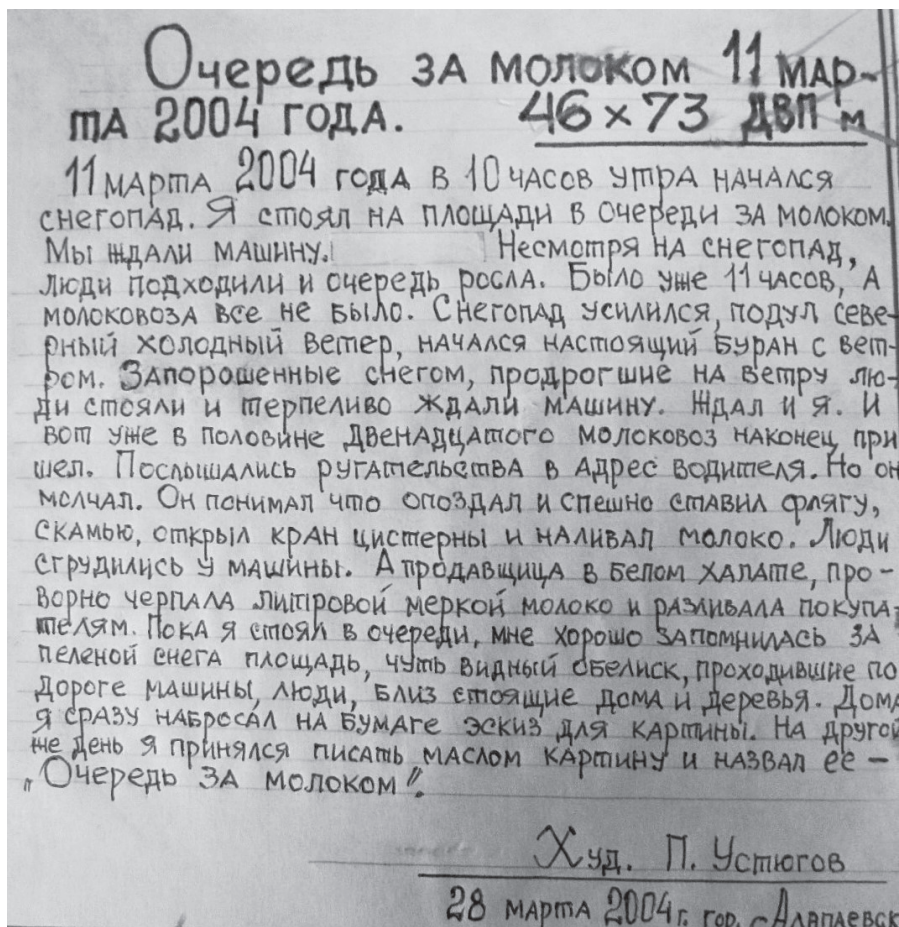
П. В. Устюгов (2005). Фото Дмитрия Успенского
P. V. Ustyugov (2005). Photo by Dmitry Uspensky



П. В. Устюгов. Афиша любительского фильма (1977). Архив семьи художника
P. V. Ustyugov. The poster of amateur film (1977). Archive of the artist's family

паевске, а в 1952–1982 гг. — в Свердловске. В 1982 г. вышел на пенсию, в 1992 г. переехал в Алапаевск.

Живопись Устюгова представляет собой эпическое повествование, развивающееся по нескольким сюжетным линиям. Основная — события далекого прошлого, рассказы о первопоселенцах Урала, выдающихся людях и знаменательных событиях. Наиболее яркими в этой группе являются картины П. В. Устюгова из цикла, посвященного заселению Урала выходцами из вологодских земель, а также графические иллюстрации к рукописи «Ясашная. Историческая повесть о нашей родословной». Всего Павел Васильевич создал десятки живописных и графических произведений, посвященных событиям уральской истории XVII–XVIII вв. Каждое произведение является частью большого эпического полотна, воплощенного в книге Устюгова «Ясашная», первоначально существовавшей в рукописно-художественном варианте. Сам автор определяет ее как правдивую «историческую повесть о нашей родослов-



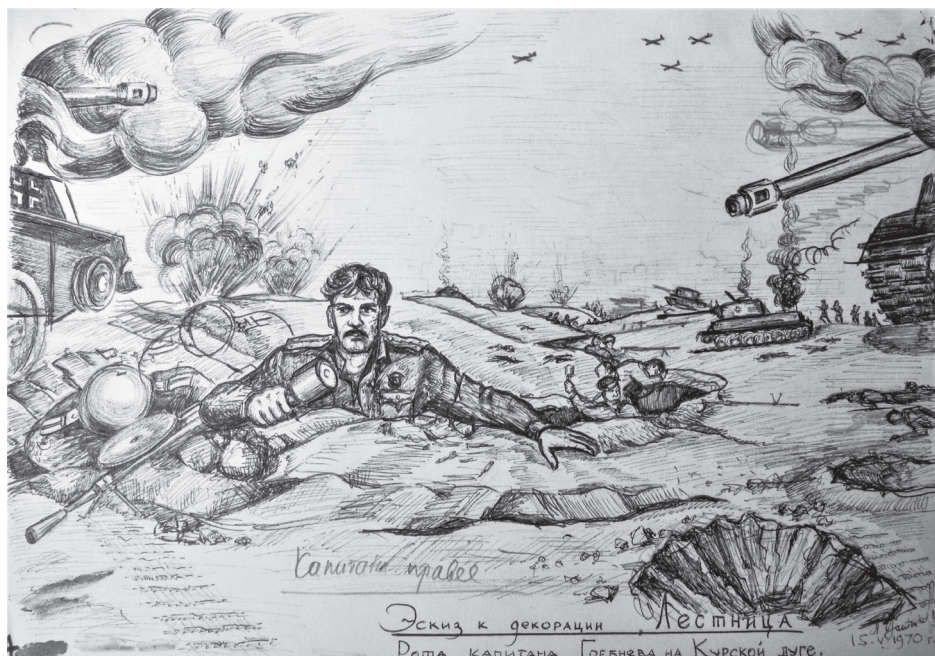
П. В. Устюгов. Комментарий на обороте картины «Очередь за молоком» (2004).

Екатеринбургский музей изобразительных искусств

P. V. Ustyugov. The comment on the back of his picture "The line for milk" (2004). Collection of Ekaterinburg Museum of Fine Arts

ной», т. е. установка на историческую достоверность подается как ведущая для представленного текста, а грамоты XVII в. и книга немецкого ученого-путешественника XVIII в. Г. Миллера становятся своеобразными «разрешительными механизмами», легитимируя ситуацию письма, формируя необходимую автору историческую основу и позволяя приступить к реализации давнего замысла, родившегося из бесед с возглавляющими род Устюговых стариками (отцом автора и его дядями) относительно исторических корней родовой фамилии:

Мысли о нашей родословной целиком захватили меня. Я решил написать книгу. Да! Собрать материал и написать правдивую книгу о своих предках! [Устюгов 2009: 211].



П. В. Устюгов. Эскиз к сценарию любительского фильма (1970).

Архив семьи художника

P. V. Ustyugov. The sketch for the script of an amateur film (1970). Archive of the artist's family

Основным сюжетом повествования становится переход обозов крестьян-переселенцев по зимней дороге от Великого Устюга через Верхотурье и далее, а кульминационным событием — обретение переселенцами фамилии Устюговы при вписывании их в подорожные грамоты. Своеобразие тексту придают два основных фактора: с одной стороны, автор относится к героям своего повествования (крестьянам из Великого Устюга) как к старшим родственникам, заслуживающим безусловного почтения, что окрашивает повествование в тона спокойного и уважительного рассказа. С другой стороны, Устюгов старается насытить повествование историческими сведениями, обильно цитируя энциклопедические и краеведческие источники — Большую советскую энциклопедию (статью о Верхотурье), газетные публикации (о ремеслах Великого Устюга), вводя цитаты в ткань повествования в неизменном виде, активно формируя своеобразный хронотоп повести. Пространство «исторической повести» при этом обретает дополнительную условность, но не разрушается совсем. Во-первых, потому что такая традиция изложения в общем свойственна целому ряду произведений, заполняющих «образовательно-просветительскую» нишу в сфере истории. Во-вторых, повествование лишь номинально нацелено на воссоздание реалий XVII в. Персонажи книги по своей психологии и речи практически неотличимы от наших современников. Определяющим моментом в степени условности «исторической реконструкции» видится не столько непрофессионализм автора (хотя он и выражается, например, в однородности речевой характеристики персо-

нажей и обрисовки их характеров, в наличии исторических неточностей и анахронизмов), сколько авторская установка. Читатели, воспитанные «правилом чеховского ружья», напрасно ожидают камнепада, нападения татар либо вогуличей, падения обоза в пропасть. Опасности, встречающиеся на пути переселенцев, либо только обозначаются, либо счастливо преодолеваются: никто не замерзает и не голодает в зимней дороге, волки убегают прочь, татары оказываются дружелюбными и дают ночлег и др. «Родословная» Устюгова — это повесть о тех, кто выжил, дошел, родил детей и воспитал внуков. Рожденная из ощущения «утраты корней», повесть демонстрирует целостный потенциал «художественной родословной»: она не о болящей родовой памяти, не о травме утраты либо миграции, но — о благодарности здоровым корням, от которых поднялся ствол родового древа, широко раскинувшего ветви-фамилии в Алапаевском районе. Тенденция к идеализации предков здесь отчетливо выражена: все крестьяне Устюговы степенны, ответственные, рассудительны; среди них нет наивно-доверчивых, недалеких, вспыльчивых, гневливых, недобрых, подозрительных, болтливых и др. Ту же гомогенность демонстрирует и пространство страны, обжитое давно и надежно. Работа автора с историческими источниками не изменила тенденциозность его подхода, сглаживающего реальную сложность исторической ткани. Возможно, такая позиция «наивного родословия» рождена внутренним противостоянием официальной советской историографии, на протяжении десятилетий уверявшей в «беспросветности» существования людей в дореволюционные времена.

Работая в свердловском автопарке, в свободное время Устюгов занимался в кинокружке. Раз в неделю, по выходным, в свердловском ДК им. Ф. Э. Дзержинского собирались два десятка самодеятельных сценаристов, операторов, режиссеров. Устюгов сам снял два фильма: «Первая смена» (про автобусных водителей) и «Озеро Байкал» (отчет об очередном отпуске) (1970-е). Но мечты его были гораздо масштабнее — снять приключенческий фильм о золотоискателях. Тематика мечтания — из детства, вычитанная из книжек:

«У нас в Синячихинской школе хорошая библиотека была, даже Джек Лондон был. И попала мне тогда одна книжонка — “Золотая россыпь”, листов 25–30, не более. Забыл, кто написал, помню только, политический ссыльный и золотоискатель. Четко и правильно написал!»² Устюгов сочинил сценарий и режиссерский план. Руководитель кинокружка только смеялся: мол, такое и на «Мосфильме» не снять! [Дубичева 2006: 77].

От неслучившегося фильма осталась лишь пухлая папка с заголовком «Эскизы к кинофильмам по занятиям в любительской киногруппе в ДК Дзержинского города Свердловска. 1970–1980 гг.». В ней — раскадровка и картинка, изображающие, как выглядели бы на экране сцены из фильма. «Лежит у меня до поры, до времени, — печалится Павел Устюгов. — И кто возьмется за это дело, трудно сказать» [Там же]. Павел Васильевич обладал сценар-

² Здесь цитируется опубликованное интервью с П. В. Устюговым.

но-драматургическим восприятием, он видел описываемые им события как композиционно выстроенные сюжеты. Устюгов размещает своих персонажей в широко и глубоко захваченном пространстве. Глубина — основная характеристика пространства Устюгова. Причем характеристика этой глубины не столько формально-геометрическая, сколько содержательная, вытекающая из процессов, действий и намерений героев картины. Эта глубина формируется взглядами путников на берегу моря, устремленными за горизонт, хвостом очереди, истомившейся в ожидании машины с молоком, многодневной далью пути переселенцев в Уральские горы или разнообразием забот жителей провинциального города в воскресный летний день. В картинах П. В. Устюгова глубина — это даль, из которой приходят события.

Внутри картин изображения строятся в соответствии с разворачивающимся во времени событием. Наиболее примечательна в этом отношении картина «Стоянка Ермака» (2006). В «мгновенном» пространстве картины присутствуют различные этапы и разные по значимости периоды одного события: вырубка леса, устройство стоянки, доставка пленников, постройка лодок. Историческая живопись Устюгова объемна пространством, но чем больше художник осваивает пространство, тем больше в изображении присутствует и играет свою роль время: время требует пространства для разворачивания. И в результате пространство картин Устюгова создается не столько его объемом, сколько сложностью, протяженностью в четырех измерениях. Сюжеты исторических картин Устюгова создаются не столько характерами людей, сколько их взаиморасположением. В его картинах люди изображены пластически однозначно: анфас, в профиль или со спины, мы видим ясно читаемые фигуры, без подчеркивания индивидуальной выразительности.

Все произведения П. В. Устюгова в высшей степени повествовательны, композиция каждой картины задается описываемым сюжетом, представляя панорамный взгляд «с высоты птичьего полета», каждая фигура, находящаяся на любом плане картины, выписана четко и читается ясно. П. В. Устюгов использует ясные цветовые сочетания, сюжет его работ держится на прочной конструктивной композиции.

Жизнь Афанасия Сергеевича Чепкасова (1921–2002) вместила многие драматические события и встречи, что выпали людям его поколения и социального круга. Родился в деревне Ипаты (сейчас относится к Куединскому району Пермского края). Его юность — это крестьянский труд и работа счетоводом, попытки стать агрономом и летчиком. В апреле 1941 г. Чепкасов был призван в армию, сразу направлен в часть на западной границе СССР, в первый же день войны получил тяжелое ранение в ногу. Его молодость — это госпиталь, инвалидность и работа оформителем на ВДНХ. Зрелые годы — арест по навету, недолгое расследование и закрытие дела, переезд с семьей в Свердловск, где он устроился бухгалтером в совхоз НКВД, это перемена мест и работ по заданиям партии и в поисках лучшей доли. В конце концов Чепкасов снова устроился в совхоз НКВД в пос. Исток (пригород Свердловска) художником-оформителем, стал писать картины, посещал курсы при местном Союзе художников.

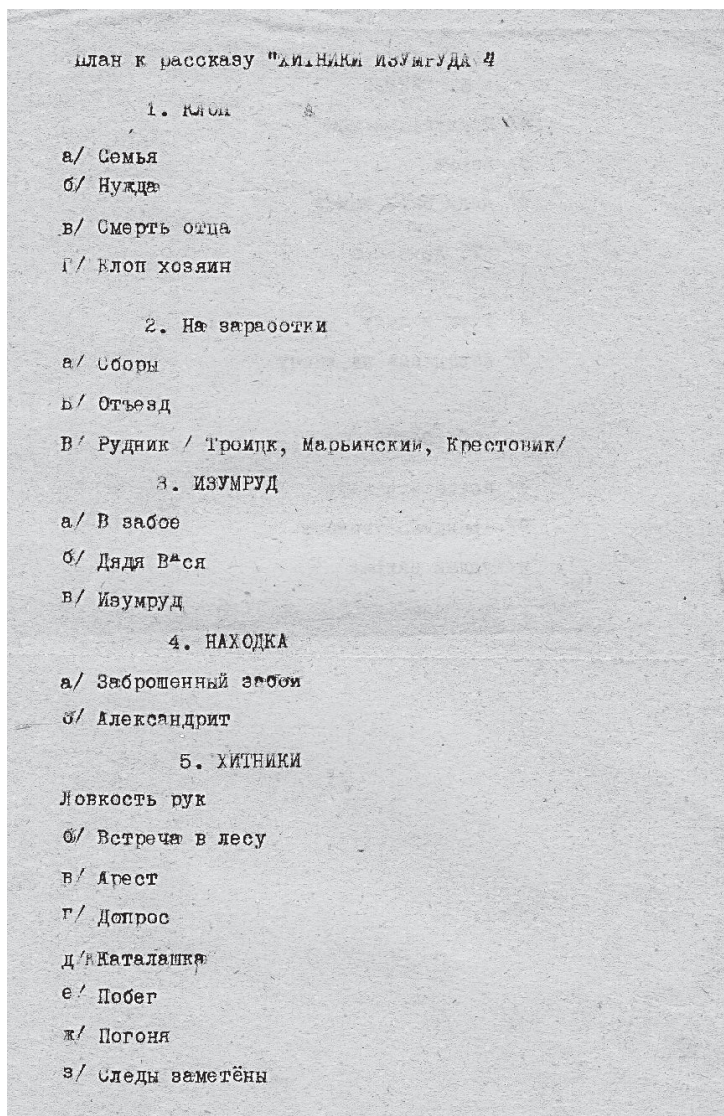
Афанасий Сергеевич похож на героев праздничных пырьевских фильмов. Его жизнь прошла по знаковым точкам советской истории. Характерным поворотом в судьбе стала ВДНХ, где он впервые пробует себя в роли художника



А. С. Чепкасов (1970-е). Архив семьи художника
A. S. Chepkasov (1970s). Archive of the artist's family

и встречается с советской символикой и мифологией в концентрированном виде. В своих художественных работах он потом разворачивает образный мир фонтана Дружбы народов и демонстрационных витрин, переплавляя реальные впечатления жизни в свете советского мифа.

В течение жизни Чепкасов не только рисует, но и регулярно пишет: стихи, рассказы, сценарии. Его тексты, написанные в 1970–1980-е годы, отражают свойственные многим наивным авторам стремление к сочетанию «правды жизни» и дидактики (сценарий «Трясина»), обращение к реалиям, хорошо знакомым по автобиографическому опыту (сценарий «о госпитале» «Эхо



A. С. Чепкасов. Повесть «Хитники изумруда» (1970-е) План
A. S. Chepkasov. The story "The Emerald Thieves" (1970s). Plan

войны»), апелляцию к значимым для страны сюжетам (стихи «За Родину» и др.), а также своеобразную попытку соединения реалистического рассказа с утопически-фантастическими мотивами (рассказ «Подо льдом»). Каждое из этих произведений заслуживает быть поставленным в соответствующий контекст, однако, будучи ограничены рамками статьи, обратимся лишь к одному из текстов Чепкасова.

Пьеса «Трясина» создается им в позднесоветское время по материалам судебного очерка Полины Соловей «Вину свою признаю» [Соловей 1984],

I

И Д Е Т С У Д.

Стоит перед судьями студентка педагогического института Марина Григорьева.

С у д ь я. /К Марине/ С незапамятных времен живет эта заповедь — почитать отца и мать.

В наших глазах преступивший ее, тем более поднявший руку на тех, кто дал ему жизнь, — человек потерянный, безнравственный.

Так расскажите суду, что вас побудило броситься с ножом на отца и нанести ему раны?

Т Р Я С И Н А.

Д Е Й С Т В У Ю Щ И Е Л И Ц А:

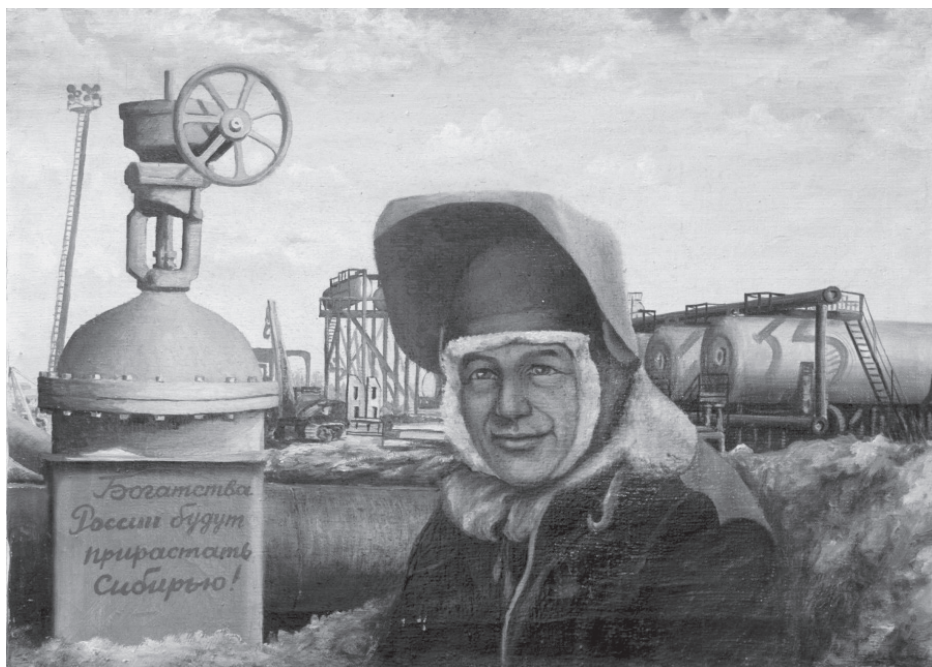
Иван Петрович Григорьев — отец Марины — 40 лет
Татьяна Ивановна Григорьева — мать Марины — 39 лет
Марина Ивановна Григорьева — их дочь — 18 лет
Люба Ивановна Григорьева — их дочь — 12 лет
Людмила Александровна — учительница — 35 лет
Виктор — друг Ивана — 40 лет

*судья, прокурор
Заседатели. Отец Нароу в зале,
Молова Андреевна — военный следователь
Мама — одноклассница Ивана 40 лет
Саша — одноклассница Марины 12 лет
Картина I-я*

Панорама пригородного рабочего поселка с заводом. Улица с частными домами. Из ворот одного дома выходит Иван Петрович и Татьяна Ивановна Григорьевы. Они идут по резным улицам поселка к проходной завода. Цех завода. Иван Петрович — мастер цеха. Он ходит по цеху разговаривает с рабочими, дает указания. Татьяна Ивановна — сортировщица готовой продукции. Она занята своей прямой работой.

А. С. Чепкасов. Повесть «Трясина» (1980-е). Фрагмент. Архив семьи художника
A. S. Chepkasov. The novel story "Quagmire" (1980s). Fragment. Archive of the artist's family

который он и указывает в качестве основы своего сценария. Задача очерка, очевидно, рассматривалась журналистом как дидактическая: на материалах «необычного» уголовного дела о нанесении тяжких телесных повреждений (отцу — дочери) показать, что в нарушении «заповеди незапамятных времен» «почитай отца и мать» виновна не только студентка Марина Григорьева, но и все, кто был молчаливым свидетелем того, как ее родители постепенно погружались в пучину пьянства, — товарищи по работе, соседи, учителя, те, кто «не сделал ни одного шага, не протянул руку» [Там же: 54]. Чепкасов

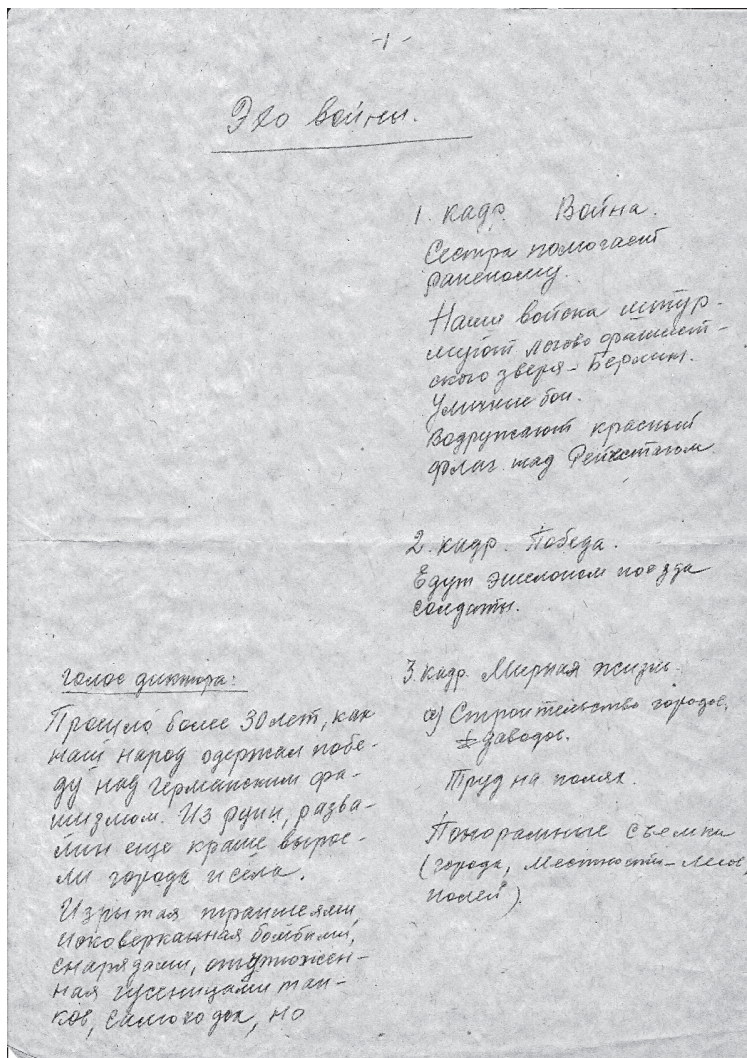


А. С. Чепкасов. Бригадир КНПС-10 (1970-е). Собрание Екатеринбургского музея
изобразительных искусств

A. S. Chepkasov. Brigadier of KNPS-10 (1970s). Collection of Ekaterinburg Museum of Fine Arts

делит пятистраничный очерк на 19 картин, последовательно воспроизводящих «хронологию падения» семьи от «золотого века» — эталонных практик, приписываемых советским рабочим (совместные трапезы семьи, чтение книг, посещение семьей картинной галереи, активное участие в жизни родительского комитета, забота о здоровье детей) — к узнаваемым реалиям бытового пьянства. Дидактическую направленность пьесы Чепкасов оставляет без изменений, но осуществляет ее более наглядным и доступным для зрителя способом «живых картин-мизансцен», в которые он трансформирует абзацы очерка: встреча отца с его воспитательницей из детского дома, разговор героини с учительницей, диалог при увольнении отца с завода, совместные попойки родителей и др. А. С. Чепкасов обращается с исходным текстом как с материалом (метанарративом), из которого выкраивает целые фрагменты и без изменений вкладывает их либо в уста обвиняемой, рассказывающей на суде о своей жизни, либо — итоговую мораль очерка — в уста прокурора.

С одной стороны, «Трясина» Чепкасова воспроизводит приемы, давно отработанные в дискурсе официальной советской литературы; здесь исследовательский интерес представляет как раз «каталог приемов», заимствованных из метанарратива и несколько запаздывающих по отношению даже к официальному дискурсу (сравним перформатив исходного названия очерка с аллегорическим чепкасовским, обусловленным устойчивыми выражениями о «трясине/болоте пьянства»). С другой стороны, сама возможность порождения та-



А. С. Чепкасов. Сценарий «Эхо войны» (1970-е). Фрагмент. Архив семьи художника
A. S. Chepkasov. The script of "Echo of War" (1970s). Fragment. Archive of the artist's family

ких текстов у наивных авторов 1980-х годов (и, как мы знаем, и позднее) свидетельствует об успешности самого официального метанарратива советской культуры, в данном случае дополненной эстетикой и поэтикой городского романа: автор не только включает в пьесу строки песни «Бывали дни веселые», но и заостряет в некоторых местах конфликт поколений, в этом случае следуя логике драматургического конфликта более, чем фактологии документального очерка.

В отличие от жанрового и интонационного разнообразия литературной продукции, полотна А. С. Чепкасова воплощают идеализированное

представление о повседневной трудовой жизни, быте и праздниках простых уральцев. На картинах Чепкасова открытые лица сияют радостью, а трудовые усилия легки и приятны. Кажется, будто героика социалистического труда и романтический образ советской повседневности звучат духовными оркестрами, трепещут кумачовыми полотнами и плещут овациями! И это несмотря на фронтовую молодость, перенесенное тяжелое ранение и инвалидность, скитания многодетной семьи по послевоенному Уралу и преследования органами. В его картинах мы встречаем веселых пионеров, отдыхающих на южном берегу, оленеводов Севера, жадно читающих свежую почту с «большой земли», зажигательный танец горцев в черкесках, жизнерадостных земледельцев и животноводов — передовиков социалистического соревнования.

Афанасий Сергеевич Чепкасов в отличие от многих других уральских наивных и самодеятельных художников в своих картинах выражает прежде всего социальную озабоченность и призванность. Как и большинство профессиональных советских художников, он создавал тематические картины. Необычные, оригинальные живые композиции жанровых картин соседствовали в его творчестве с работами, созданными по фотографиям из журналов и под впечатлением от туристических фотокарточек и кинокадров.

В галерее портретов А. С. Чепкасова представлены известные на Урале люди, герои войны, ветераны труда, артисты, родная семья. В его творчестве мы видим характерные для советской эстетики работы с установкой на демонстрацию достижений, своего рода «мизансцены в декорациях». Помимо оптимистических образов советской повседневности и работ на литературные темы он создавал и автобиографические произведения, запечатлевшие образы родных людей. В большинстве индивидуальных и групповых портретов герои картин Чепкасова «работают на объектив», в упор и выпрямившись глядят на зрителя или позируют для «репортажа о передовике». Очевидно, что на выборе изобразительных средств Афанасием Сергеевичем сказались поэтика и семантика фотографии советской печати, как репортажной, так и парадной.

* * *

Итак, три рассмотренных нами персонажа представляют разные модусы соотношения визуального и вербального рядов наивного искусства. Наиболее спокойным и уравновешенным выглядит это соотношение у П. В. Устюгова. Он умело использует доступные ему художественные средства каждого вида искусства, дополняя объясняющей словесной тканью картины-иллюстрации. Обладая динамичным сценарным мышлением, он не впадает в дидактизм и подчиняет свое искусство магистральной задаче выражения признательности и уважения своим предкам, явно полемичной по отношению к господствующей в Советском Союзе безопасной краткости семейной памяти. Более острым полемическим и дидактическим темпераментом обладает Э. А. Барцев, картины которого представляют собой «окна в прошлое» — не только автобиографическое, но и этническое, поскольку именно в них автор конструирует свою принадлежность к марийскому народу. «Исповедь старичка» (ее

глубокий анализ заслуживает отдельного исследования) являет образ «простеца», который вынес на своих плечах «первый круг» жизни, подчиняясь и при- меряясь к обстоятельствам, и тем самым приобрел право на «круг второй», под- чиненный его воле и желанию. Контраст между вербальным и визуальным еще более велик в творчестве А.С. Чепкасова, в черновиках и рукописях которого очевидны разрывы и разломы дискурса, авторского опыта и владения словом, а на картинах царствует романтически окрашенная страна социалистического труда. Творчество каждого следующего наивного художника, оставшееся за пределами данной статьи, предлагает свой вариант интерпретации советского метатекста, свое посильное участие в нем либо ироническую полемику. Авторы статьи честно ставили перед собой задачу междисциплинарного исследования феномена наивного искусства и, обозначив основные подходы, лишь убедились, насколько обширные перспективы открываются при таком взгляде на него.

Архивные источники

- Барцев (Эрдене) 2004 — *Барцев Э. А. (Эрдене)*. Автобиография (Крик души). Рукопись. 2004. 9 с. (Личный архив А. А. Бобрин).
- Барцев 2011 — *Барцев Э. А.* Исповедь старичка. Крик души. Рукопись. 100 с. [2011]. (Лич- ный архив А. А. Бобрин).

Литература

- Буачидзе 1981 — *Буачидзе Г.* Пиросмани, или Прогулка Оленя. Тбилиси: Хеловнеба, 1981.
- Дубичева 2006 — *Дубичева К.* Павел Устюгов. Летопись // Колумб. 2006. № 6–7. С. 74–79.
- Катаева, Селиванов 1990 — *Катаева Н., Селиванов И.* И была жизнь: Селиванов, Иван Егорович: дневники, письма, картины. М.: Молодая гвардия, 1990.
- Козлова 2005 — *Козлова Н.* Советские люди. Сцены из истории. М.: Европа, 2005.
- Козлова, Сандомирская 1996 — *Козлова Н. Н., Сандомирская И. И.* «Я так хочу назвать кино». «Наивное письмо»: опыт лингво-социологического чтения. М.: Рус. феномено- лог. о-во; Гнозис, 1996.
- Круглова 2004 — *Круглова Т. А.* Культурно-антропологический подход к анализу совет- ского искусства // Известия Уральского государственного университета. Сер. 1: Про- блемы образования, науки и культуры. № 29. 2004. С. 75–86.
- Минаева, Жигарина 2009 — До и после литературы: тексты «наивной словесности» / Сост. А. П. Минаева; Отв. ред. Е. Е. Жигарина. М.: РГГУ, 2009.
- Мусянкова 2008 — *Мусянкова Н. А.* Художники и институции: самодеятельное творчество в СССР 1920–1930-х гг.: Дис. ... канд. искусствоведения / Гос. ин-т искусствознания. М., 2008.
- Неклюдов 2001 — «Наивная литература»: исследования и тексты / Под ред. С. Ю. Неклю- дова. М.: Московский общественный научный фонд, 2001.
- Олик 2018 — *Олик Дж. К.* Коллективная память: две культуры / Пер. с англ. С. Э. Эрли- ха // Историческая экспертиза. 2018. № 4. С. 22–49.
- Рикёр 2000 — *Рикёр П.* Время и рассказ. Т. 1: Интрига и исторический рассказ / Пер. Т. В. Славко. Т. 1. М.; СПб.: Университетская книга, 1998.
- Светлаков 2017 — *Светлаков Ю. Я.* Житель Марса Иван Егорович Селиванов. Кемерово: ООО «ИНТ», 2017.

- Соловей 1984 — Соловей П. «Вину свою признаю» // Человек и закон. 1984. № 12. С. 49–54.
- Устюгов 2009 — Устюгов П. В. Ясашная. Историческая повесть о нашей родословной. Екатеринбург: ИД «Премиум Пресс», 2009.
- Хальбвакс 2007 — Хальбвакс М. Социальные рамки памяти / Пер. с фр., вступ. ст. С. Н. Зенкина. М.: Нов. изд-во, 2007.

References

- Buachidze, G. (1981). *Pirosmani, ili Progulka Olenia* [Pirosmani or the Deer Walk]. Tbilisi: Khelovneba. (In Russian).
- Dubicheva, K. (2006). Pavel Ustyugov. Letopis' [Pavel Ustyugov. Chronicle.] *Kolumb* [Columbus], 2006(6–7), 74–79. (In Russian).
- Kataeva, N., Selivanov, I. (1990). *I byla zhizn': Selivanov, Ivan Egorovich: dnevniki, pis'ma, kartiny* [Behold there was a life: Selivanov, Ivan Egorovich: Diaries, letters, pictures]. Moscow: Molodaia gvardiia. (In Russian).
- Khal'bvaks, M. (2007). *Sotsial'nye ramki pamiaty* [Trans. from Halbwachs, M. (1994). *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris: Albin Michel]. Moscow: Novoe izdatel'stvo. (In Russian).
- Kozlova, N. (2005). *Sovetskie liudi. Stseny iz istorii* [Soviet people. Scenes from history]. Moscow: Evropa. (In Russian).
- Kozlova, N. N., Sandomirskaiia, I. I. (1996). “*Ia tak khochu nazvat' kino*”. “*Naivnoe pis'mo*”: *opyt lingvo-sotsiologicheskogo chteniia* [“I want to give such a name to a film”. “Naive writing”: An attempt at a sociolinguistic reading]. Moscow: Russkoe fenomenologicheskoe obshchestvo. (In Russian).
- Kruglova, T. A. (2004). Kul'turno-antropologicheskii podkhod k analizu sovetskogo iskusstva [Cultural and anthropological approach to analysis of Soviet art]. *Izvestiia Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta* [Izvestia of the Ural State University], Ser. 1: *Problemy obrazovaniia, nauki i kul'tury* [Issues in education, science and culture], 29, 75–86. (In Russian).
- Minaeva, A. P., Zhigarina, E. E. (Eds) (2009). *Do i posle literatury: teksty “naivnoi slovesnosti”* [Before and after literature: Texts of “naive literature”]. Moscow: RGGU. (In Russian).
- Musiankova, N. A. (2008). *Khudozhniki i institutsii: samodeiatel'noe tvorchestvo v SSSR 1920–1930-kh gg.* [The artists and the institutions: Non-professional art in the USSR, 1920s–1930s]: Cand. Sci. (Art Criticism) Thesis. Moscow, State Institute for Art Studies. (In Russian).
- Nekliudov, S. Iu. (Ed.) (2001). “*Naivnaia literatura*”: *issledovaniia i teksty* [Naive literature: Studies and texts]. Moscow: Moskovskii obshchestvennyi nauchnyi fond. (In Russian).
- Olik, Dzh. K. (2018). Kollektivnaia pamiat': dve kul'tury [Trans. from Olick, J. K. (1999). Collective memory: Two cultures. *Sociological Theory*, 17(3), 333–348]. *Istoricheskaia ekspertiza* [The Historical Expertise], 2018(4), 22–49. (In Russian).
- Riker, P. (1998). *Vremia i rasskaz* [Trans. from Ricoeur, P. (1985). *Temps et Récit*. Paris: Éditions de Seuil] (Vol. 1). Moscow; St. Petersburg: Universitetskaia kniga. (In Russian).
- Solovei, P. (1984). “*Vinu svoiu priznaiu*” [“I admit my guilt”]. *Chelovek i zakon* [Person and the law], 1984(12), 49–54. (In Russian).
- Svetlakov, Iu. Ia. (2017). *Zhitel' Marsa Ivan Egorovich Selivanov* [Mars inhabitant Ivan Egorovich Selivanov]. Kemerovo: OOO “INT”. (In Russian).
- Ustyugov, P. V. (2009). *Iasashnaia. Istoricheskaia povest' o nashei rodoslovnoi* [Yasashnaya. The story about our genealogy]. Ekaterinburg: Izdatel'skii dom “Premium Press”. (In Russian).

* * *

Информация об авторах

Information about the authors

Андрей Анатольевич Бобрехин

*кандидат философских наук
заведующий сектором наивного искусства,
Екатеринбургский музей
изобразительных искусств
Россия, 620075, Екатеринбург, Ул. Розы
Люксембург, д. 18
Тел.: +7 (343) 301-15-31
✉ uralfolk@mail.ru*

Andrey A. Bobrikhin

*Cand. Sci. (Philosophy)
Head of the Naïve Art Department,
Ekaterinburg Museum of Fine Arts
Russia, 620075, Yekaterinburg, Rosa
Luxemburg Str., 18
Tel.: +7 (343) 301-15-31
✉ uralfolk@mail.ru*

Наталья Борисовна Граматчикова

*кандидат филологических наук
научный сотрудник,
сектор истории литературы,
Институт истории и археологии УрО
РАН
Россия, 620137, Екатеринбург, ул. Софьи
Ковалевской, д. 16
Тел.: +7 (343) 374-53-40
доцент, кафедра русской
и зарубежной литературы,
Уральский гуманитарный институт,
Уральский федеральный университет
им. первого Президента России
Б. Н. Ельцина
Россия, 620083, Екатеринбург,
пр-т Ленина, д. 51
Тел.: +7 (343) 389-94-17
✉ n.gramatchikova@gmail.com*

Natalia B. Gramatchikova

*Cand. Sci. (Philology)
Researcher,
Sector of History of Literature,
Institute of History and Archaeology,
Ural Branch of the RAS
Russia, 620137, Yekaterinburg, Sofia
Kovalevskaya Str., 16
Tel.: +7 (343) 374-53-40
Associate Professor,
Department of Russian and Foreign
Literature,
Ural Institute of Humanities,
Ural Federal University named after
the First President of Russia B. N. Yeltsin
Russia, 620083, Yekaterinburg,
Prospect Lenina, 51
Tel.: +7 (343) 389-94-17
✉ n.gramatchikova@gmail.com*

Научный журнал
Academic journal

Шаги / Steps
Shagi / Steps

Т. 5. № 2. 2019

Основан в мае 2015 г.

ISSN 2412-9410

Учредитель издания: Российская академия народного хозяйства
и государственной службы при Президенте РФ

Свидетельство о регистрации СМИ: ПИ № ФС77–61736 от 07.05.2015,
выдано Роскомнадзором

При перепечатке ссылка на журнал обязательна.

Подписано в печать 19.05.2019

Формат 70×100/16

Объем 16 а. л.

Тираж 500 экз. (1-й завод — 200 экз.)

Отпечатано в типографии РАНХиГС