

УДК 82–1(17.82.10)

С. К. Пестерев

Томский государственный университет

**Рассказ М. Алданова «Грета и Танк»:
новеллистическая поэтика и художественная саморефлексия ***

В статье рассматривается формально-содержательная структура рассказа М. Алданова «Грета и Танк»; прослеживается взаимодействие новеллистических жанровых законов (роль случая, фабульная динамика, неожиданная развязка) и художественной саморефлексии, понимаемой как присутствие в тексте размышлений о принципах создания текста. Исследуется система персонажей и субъектная организация, соотнесение сознания повествователя и героя-эссеиста. Анализируется черновой вариант рассказа, хранящийся в Бахметьевском архиве (США), выявляется функция маргиналий, оформляющих иронический модус повествования. Делается вывод об особом (в контексте малой прозы Алданова) месте рассказа, обусловленном потребностью автора в переоценке собственной творческой стратегии.

Ключевые слова: М. Алданов, новелла, саморефлексия, система персонажей, черновики, Бахметьевский, архив.

Корпус малой прозы М. Алданова включает небольшое по сравнению с очерками число рассказов. Единственная комплексная попытка их анализа была предпринята Чарльзом Николасом Ли в статье 1974 г. «The short stories of Mark Aldanov» [Lee, 1974, p. 252–265]. Автор рассматривает тринадцать текстов, созданных Алдановым после эмиграции в США в 1940 г. (кроме «Бельведерского торса»): «Фельдмаршал», «Грета и Танк», «Микрофон», «Тьма», «На Розе Люксембург» (все – 1942 г.), «Астролог» (1947), «Номер 14», «Истребитель», «Ночь в терминале», «Прямое действие», «Рубин» (все – 1948 г.), «Павлинье перо» (1957). Исследователем была предложена типология рассказов, в основе которой лежали разные основания: время действия (современное или историческое), тематика, статус персонажей (вымышленные либо исторические лица). В последние

* Публикация осуществлена при поддержке гранта № АМ 262/13 фонда Михаила Прохорова.

Пестерев Станислав Константинович – аспирант кафедры истории русской литературы XX в. Томского государственного университета (пр. Ленина, 34, Томск, 634050, Россия; angmar@sibmail.com)

годы интерес к малой прозе М. Алданова заметно усилился, однако рассказы продолжают оставаться на периферии научного внимания.

Выделение в общем корпусе рассказов текста «Грета и Танк» обусловлено интерференцией двух, казалось бы, взаимоисключающих дискурсов: новеллистического и саморефлексивного. Рассказ был опубликован в первом номере «Нового журнала» в 1942 г. Можно предположить, что алдановские тексты были ориентированы на читателя нового типа, которому более интересна событийная динамика, нежели скрупулезные разыскания в области исторических фактов и характерологии. Алданов не мог не учитывать этого фактора и как будто захотел продемонстрировать свое виртуозное владение разными жанровыми моделями.

В определении понятия «(само)рефлексия» мы опираемся на работу М. А. Хатямовой, в которой говорится, что художественная рефлексия – изображение непосредственного написания произведения в самом произведении [Хатямова, 2008, с. 9]. Она отмечает, что подобная рефлексия характерна для переломных моментов литературного процесса, вызванных «не только сменой художественных парадигм (реализм – модернизм – авангард), но и расколом на культуру метрополии и диаспоры» [Там же, с. 13]. Полагаем, что в случае с Алдановым таким событием выступает опыт второго витка эмиграции. Изъятие себя из культуры одной диаспоры и попытка самоопределиться в другой создают пограничную ситуацию, провоцирующую переоценку собственного творческого потенциала и жанровых стратегий.

В Бахметьевском архиве хранится фрагмент черновика рассказа «Грета и Танк», который убеждает в важности для автора самоопределения в новых координатах творчества. Первоначальное заглавие рассказа – «Женщина с удавом» [Алданов, 1941, с. 1]. Текст черновика представляет собой две с половиной страницы: первую, вторую и небольшую, в треть страницы, фрагмент финальной, условно третьей страницы. В примечании к первой странице автор указывает: «В основу настоящего рассказа легло истинное происшествие: эпизод из борьбы Г.П.У. и Гестапо, отмеченный в исторической литературе» [Там же]. Однако в окончательном тексте ссылка отсутствует, и фактическая основа остается лишь импульсом новеллистического конфликта. О том, что Алданов не был доволен получившимся рассказом, свидетельствует замечание в финале черновика: «Еще никуда не годится. Нет ни идеи, ни психологии, ни ярких сцен. Есть только канва. Не исключена возможность, что на этой канве можно составить рассказ, однако не для американских журналов. Помимо “морбидитэ”, он для них и слишком непонятен, и чужд, и длинен» [Там же, с. 3]. Французское слово *morbidity*, буквально означающее «болезненность, болезненное состояние», Алданов, как можно предположить, употребляет, имея в виду эстетическое качество текста, его художественную уязвимость. Становится очевидным, что Алданов в этом комментарии выходит в сферу писательской саморефлексии, самооценки писательского потенциала, что, судя по соотношению чернового и окончательного, журнального, вариантов, привело в итоге к созданию многослойного по авторским интенциям рассказа, реализующего в новеллистических координатах сюжет, связанный с природой писательского сознания и ремесла.

Оставляя за пределами наших размышлений теоретическую проблему относительной автономности или взаимозаменяемости понятий новеллы и рассказа, мы придерживаемся позиции Б. В. Томашевского (рассказ как русский вариант обозначения новеллы) и таких доминант формально-содержательной структуры новеллы, как «обязательное единство действия, определенность ситуации, четкость обрисовки событий и персонажей. <...> Решающий признак в новелле – в одном кругу должен быть один конфликт» [Крамов, 1979, с. 210].

В одном из многочисленных определений рассказа содержится следующий акцент: «Рассказ (новелла) представляет собой интенсивный тип организации ху-

дожественного времени и пространства, предполагающий центростремительную собранность действия, в ходе которого осуществляется испытание, проверка героя или вообще какого-либо социально значимого явления с помощью одной или нескольких однородных ситуаций, так что читательское внимание сводится к решающим моментам в жизни действующего лица или явления в целом» [Скобелев, 1982, с. 59].

Рассказ начинается с характеристики эссеиста: «Он был грозный эссеист, собиравшийся стать великим романистом, – опасная порода людей. <...> Работал он легко и в два-три часа разносил книгу, стоившую ее автору нескольких лет труда. Не было, кажется, в мире знаменитого писателя, которому он не объяснял бы, как следует писать. Расчет был правилен: его тон создал ему немалую репутацию. <...> Кроме литературно-критических статей, он писал общие этюды – так, ни о чем, в частности, – называл их философскими. Писал и чисто политические статьи, чрезвычайно суровые в отношении капиталистического мира. Он иронически обсуждал ошибки президента Рузвельта и снисходительно трепал по плечу Уинстона Черчилля...» [Алданов, 1994, с. 86]. Начальный пассаж примечателен диффузией разных точек зрения: это и самодовольство самого персонажа, и нерасчлененный коллективный взгляд на него окружающего профессионального сообщества и обывателя, потребителя его текстов, и иронически дистанцированное отношение всепонимающего повествователя¹. Примечательно, что некоторые приметы эссеиста совпадают с деталями жизни автора: оба они дети состоятельных родителей, знакомы со многими видными деятелями, активно публикуются; их сближает интерес к малым формам литературы, к «философским» этюдам. Подобная автобиографичность в соотнесении с дальнейшей сюжетной логикой и саркастическими характеристиками делают персонаж объектом своего рода авторского «изживания» в себе такого типа сознания и отношения к миру и людям. Еще один пространственный фрагмент о литературном пути эссеиста, несмотря на упоминание в его арсенале «изящных путевых очерков, пестревших редкими и звучными именами старых итальянских или испанских архитекторов, художников, скульпторов» [Там же, с. 87], завершается воссозданием самодовольной позиции героя: «В свободное время он понемногу подготовлял материалы для большого художественного произведения, которое должно было показать миру, что такое настоящая литература» [Там же].

Присутствие сознания героя в форме несобственно авторской речи отводит ему роль рассказчика, «от имени которого и сообщается сама новелла» [Томашевский, 1996, с. 242]. Статус эссеиста предполагает свободу от жанровых законов строгих форм, возможность выражать «индивидуальные впечатления и соображения по конкретному поводу или вопросу» и не претендовать «на определяющую или исчерпывающую трактовку предмета» [Муравьев, 2001, с. 1246–1247]. Однако герой притязает на создание романа, большой формы, представляющей картину мира в его многосоставности, разветвленности человеческих судеб, что предполагает иной уровень мышления и ремесла. Намерения эссеиста собирать «человеческие документы», которые содержали бы исключительные факты, выдает в нем тяготение к новеллистическому типу сюжета, на основе которого он и намеревается строить романские коллизии.

¹ В черновике рассказа содержится фраза: «он иронически критиковал ошибки Рузвельта и Черчилля, отлично разбирался в истинных целях политики Сталина и хорошо знал то, что накануне в глубокой тайне сказал Герингу Гитлер» [Алданов, 1941, с. 1]. Можно предположить, что почти полное изъятие последней фразы из окончательного варианта объясняется авторским пониманием того, что «избыточная» осведомленность персонажа в событиях большой истории, к которым он по определению не мог быть допущен, была бы явным нарушением чувства меры.

Еще до развертывания новеллистической интриги авторитарный повествователь априори «уничтожает» персонаж саркастически беспощадными приговорами, не оставляющими сомнений в несостоятельности мифологического ореола, продуцируемого героем и его окружением: «Он считался идейным человеком и был бы искренне изумлен, если бы кто-либо высказал предположение, что ничего идейного в нем нет, что душа у него насквозь проплеванная, притом от природы, что он просто прохвост, сам того не замечающий: как большинство людей, он был почти лишен способности оглядываться на себя, на свои поступки и на настоящие причины своих поступков. С этим свойством трудно стать романистом, и роман его был бы, во всяком случае, лишь подделкой под искусство. Но к подделкам он привык, глаз у него был наметанный, и, возможно, ему удалось бы написать роман, который был бы ничем не хуже сотен других романов, появляющихся во всех странах мира и порой имеющих большой успех. Для этой книги (ее сюжет еще был почти не намечен) эссеист, по собственному выражению, “коллекционировал человеческие документы”» [Алданов, 1994, с. 87]. Условный модус одной из фраз («возможно, ему удалось бы написать роман»), с одной стороны, заведомо нейтрализует новеллистическую загадку, с другой – оставляет интригу: выяснение причин того, почему роману не суждено будет появиться.

Новеллистические коллизии разворачиваются как этапы психологического поединка героя и Греты, агента ГПУ, отравившей еще до войны гестаповского агента по кличке Танк. Заглавие «Грета и Танк» – дань новеллистической интриге, начиная с кличек персонажей Грета и Танк (объясняемой физической мощью агента). Таинственность сохраняется упоминанием организатора убийства с тривиальной кличкой Шеф и намеками на знакомство с ним эссеиста, и хотя эта линия событийно никак далее не реализуется, она сохраняется латентно и содержит большой новеллистический потенциал; фигура Шефа, безжалостного и коварного к своим подчиненным, точно возникает как объект эмоциональной реакции Греты.

Рассказ Греты, спровоцированный эссеистом, образует вставную новеллу, «текст в тексте». Агентурная война, где все участники носят маски и не являются теми, за кого себя выдают, и история убийства обещают писателю искомую основу будущего романа: «“Для моего романа нельзя подыскать героиню лучше”, – сказал он себе и радостно подумал, что борьба ГПУ с гестапо могла бы дать превосходный сюжет» [Там же, с. 89]. Событийная составляющая рассказа Греты не обманывает его ожиданий; он узнает, что Грета знакомится с Танком в одной из кофеен, быстро завоевывает его расположение, получает приглашение в отдельный кабинет ресторана, где в конце встречи подливает ему «снадобье» в коньяк. Острота ситуации подогревается ролью случая, когда Грета признается: «Если бы, когда он входил, он бросил взгляд в это зеркало, “он взял бы меня за шейку”» [Там же, с. 98]. Б. Эйхенбаум, вычленив из анализа текстов О. Генри новеллистическую основу, говорит, что «новелла должна строиться на основе какого-нибудь противоречия, несоответствия, ошибки, контраста и т. д. <...> По самому своему существу новелла, как и анекдот, накапливает весь свой вес к концу» [Эйхенбаум, 1927, с. 171]. Взаимоотношения эссеиста и Греты, уложившиеся в два дня, из которых первый – лишь преамбула к нескольким часам, проведенным героями в ресторане, обнаруживают изначальное расхождение ожиданий эссеиста, уверовавшего в ее готовность к «исповеди», и неместимости собеседницы в уготованный ей типаж роковой кинодивы (сходство с Гретой Гарбо делало это для него как будто легко выполнимым). Эссеист уже оперирует словесными клише будущего романа («в ее стеклянных глазах промелькнул ужас») [Алданов, 1994, с. 88], однако наталкивается на ее дар имитации и видит себя в воспроизведенных ею своих интонации и жестах. Грета изначально «перерастает» и типаж бесстрастного убийцы (хотя вначале именно бесстрастно изла-

гает факт уничтожения Танка), и «роковой женщины кинематографа» [Алданов, 1994, с. 91]. Ее психологическая проницательность (она «раскусила» и собеседника, и Шефа) осложняется еще и тем, что очень скоро ее рассказ действительно зазвучит почти как исповедь; она неожиданно для себя («сама не знаю, зачем я вам это рассказываю») воссоздает свои переживания в момент встречи с Танком. Неожиданно для собеседника Грета признается в мимолетной любовной связи с жертвой, в его откровениях, в своих сомнениях: «Я думала, что нельзя, нельзя отравить человека, с которым только что... который только что рассказывал вам свою жизнь» [Там же, с. 98]. Внутренний мир Греты, балансирование ее поведения на грани игры с собеседником (встреча с ним в том же ресторане, где совершено убийство), душевного смятения и трагизма остается для эссеиста недоступным, отсюда – примитивно эгоистическая реакция возмущения и страха, воплощенная, помимо реплик, в том, как он взглянул в зеркало. Упомянутое несколько раз зеркало выполняет в тексте одну из своих функций: «человек может верифицировать свой облик (в широком смысле слова) только по отражению в зеркале, а оно может не совпадать с внутренним представлением о себе» [Цивьян, 2001, с. 10]. Примечательно, что в зеркальном отражении отсутствует фигура самого эссеиста: «Оно отразило стол, бутылки, Грету с ее серым сквозь румяна лицом...» [Алданов, 1994, с. 98–99], – что прочитывается как нежелание и боязнь героя увидеть себя, свой страх и беспомощность перед открывшимися трагедиями – и Греты, и ее жертвы. Последние фразы Греты довершают сокрушительное фиаско эссеиста – и в нравственно-психологическом смысле, и в сфере творчества. Сначала она реагирует на его оторопь, оттого что антураж встречи воспроизводит ситуацию расправы с агентом, но ее внешняя экзальтация и насмешка содержат и признаки подлинного внутреннего трагизма: «Вы можете написать в романе, что меня тянуло именно сюда. Кажется, так бывает со всеми злодеями, правда? Я где-то читала. – Она засмеялась вчерашним кинематографическим смехом. Руки у нее тряслись. – Он, кстати сказать, сидел на том самом месте, где сидите вы» [Там же, с. 98]. Грета «переигрывает» несостоявшегося романиста, хотя, как ему кажется, она играет по его правилам, и даже финал отвечает его ожиданиям сильных ощущений, к которым он оказывается неготовым. Поэтому и реагирует несообразно услышанному, может, отгораживаясь от страшного смысла и убедив себя только в занимательности происходящего: «Ну что ж, для человеческого документа все это весьма недурно» [Там же, с. 99]. Последняя – убийственная для самосознания героя – реплика Греты довершает его дискредитацию. В начале знакомства с ней эссеист вспоминает эпизод из собственной молодости, когда в составе бродячей труппы актеров в его городе оказалась «мрачная брюнетка», исполнявшая номер со змеей: «Ему пришло в голову, что слова “женщина с удавом” могли бы быть хорошим заглавием для романа. Он, впрочем, жестоко разбил бы за пошлость всякого другого романиста, который выпустил бы книгу под таким заглавием» [Там же, с. 89–90]. Мотив женщины с удавом скрепляет новеллистическую и саморефлективную линии, а с оглядкой на первоначальное заглавие алдановского рассказа реализует такую ситуацию, когда «рефлексия может исходить как “сверху”, от повествователя, так и “снизу”, от персонажа» [Бак, 1992, с. 19]. Это последняя точка размежевания авторского и персонажного сознания, когда эссеист оказывается тотально не способным уловить низкопробность подобного заглавия и допускает таковое для своего будущего романа. Грета прицельно «уничтожила» собеседника, став тем зеркалом, в котором отразилась его творческая и человеческая несостоятельность: «Закажи коньяку, не будь скрягой, – сказала она, продолжая неестественно смеяться. – И посмотри, не выполз ли из-под дивана удав» [Алданов, 1994, с. 99]. Реплика героини – пуант, завершающий и новеллистические сюжеты, и линию авторской художественной саморефлексии, их обрамляющую.

Судя по трем архивным страницам, финальная версия рассказа – результат серьезной авторской редактуры. Архивный текст заканчивается следующим образом: «...мы улетаем в Париж. Cher Madame, мы сейчас отправимся домой ко мне, и выпьем чайку с ромом». Зубы у него все же стучали. Она думала, что все в самом деле прошло очень просто: нет ничего проще, чем убить человека. *У нее был вид Греты Гарбо* (фраза зачеркнута автором. – С. П.). Пока “ребята” сбрасывали тело Танка в воду, она пудрилась, как это сделала бы в подобной сцене Грета Гарбо» [Алданов, 1941, с. 3]. Заключительный фрагмент позволяет предположить, почему автор остался недоволен таким финалом. Если допустить, что в сцене действуют Грета и Шеф, то финал получился бы примитивным, фраза про стучащие зубы взята как бы из арсенала бульварного чтива. Если же это эссеист и Грета, тогда авторская стратегия вела к психологизации персонажей. Но и в таком случае воспоминание Греты об убийстве оставляет ее сознание одномерным. Финальный комментарий Алданова, приведенный выше, позволяет предположить, что автор пытался «обеспечить» фабульную ситуацию уничтожения вражеского агента психологизмом взамен избыточного натурализма.

Рассказ «Грета и Танк», пожалуй, единственный рассказ, в котором М. Алданов выходит в сферу писательской саморефлексии, «непосредственного вхождения литературных задач в жизненную проблемность» [Бак, 1992, с. 23]. Сопряжение слова повествователя, взаимопересечение его сознания с логикой мысли главного героя в субъектной сфере и смоделированная новеллистическими перипетиями экспериментальная ситуация, обнажают несостоятельность такого типа писателя, бесконечно далекого от понимания «человеческого материала», за которым «охотится». Новеллистическая структура катализирует дискредитацию героя-эссеиста, капитулирующего перед сложностью человеческой природы, не укладывающейся в авантюрно-приключенческие схемы.

Список литературы

- Алданов М.* Женщина с удавом. 1941. Bakhmeteff Archive of Russian and East European History and Culture (BAR), Mark Aldanov Collection (MAC), box 28.
- Алданов М.* Прямое действие. М.: Новости, 1994.
- Бак Д. П.* История и теория литературного самосознания: творческая рефлексия в литературном произведении. Кемерово: Изд-во Кемер. ун-та, 1992.
- Крамов И.* В зеркале рассказа. Наблюдения. Разборы. Портреты. М.: Сов. писатель, 1979.
- Муравьев В. С.* Эссе // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М.: Интелвак, 2001.
- Скобелев В. П.* Поэтика рассказа. Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1982.
- Томашевский Б. В.* Теория литературы. Поэтика: Учеб. пособие. М.: Аспект Пресс, 1996.
- Хатямова М. А.* Формы литературной саморефлексии в русской прозе первой трети XX века. М.: Языки славянской культуры, 2008.
- Цивьян Т. В.* Семиотические путешествия. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2001.
- Эйхенбаум Б. О.* Генри и теория новеллы // Эйхенбаум Б. Литература. Теория. Критика. Полемика. Л.: Рабочее изд-во «Прибой», 1927.
- Lee C. N.* The short stories of M. A. Aldanov // Mnemosina: Studia litteraria russiae in honorem Vsevolod Setchkarev. München: Wilhelm Fink Verl., 1974.

S. K. Pesterev

**The novella «Greta and Tank» by M. Aldanov:
Poetics of the Novella and Artistic Self-reflection**

The paper considers the formally substantial structure of the novella «Greta and Tank»: it traces the interaction of the novelistic genre laws (the role of an incident, the plot dynamics, the sudden outcome) and of the artistic self-reflection understood as the presence in the text of reflections about the principles of creating a text. Study is made of the system of characters, organization of subjects, correlation of the consciousness of the narrator and that of the hero-essayist. Analysis is made of the rough copy of the story from Bakhmeteff Archive (USA), revealing the function of marginalia that create an ironic mode of narration. As a result, a conclusion is made that the novella «Greta and Tank» is a unique experience among Aldanov's short stories: the reevaluation of the author's strategy became his key intention.

Keywords: Aldanov, novella, self-reflection, system of characters, draft, Bakhmeteff, archive.