

УДК 821.161.1
DOI 10.17223/18137083/61/8

М. А. Хатямова

*Томский государственный педагогический университет
Томский политехнический университет*

**Сказовое слово
как способ игрового выражения авторской позиции
в русской прозе метрополии и диаспоры 1920-х годов ***

Исследуется игровой потенциал сказового слова в творчестве писателей метрополии и диаспоры 1920-х гг. Анализ написанных в технике сказа рассказов Е. И. Замятина («Икс», «Слово предоставляется товарищу Чурыгину») и Н. Н. Берберовой (цикл «Брянские праздники») в контексте дискуссии о сказе и современных научных представлений о возможностях сказового слова позволяет сделать вывод, что сказовое повествование Замятина и Берберовой второй половины 1920-х гг. претерпело сходную эволюцию: из инструмента изображения массового человека в катастрофических обстоятельствах сказ стал способом авторской эстетической рефлексии; игра с разными адресатами давала возможность воздействовать на читательское восприятие в нужном автору направлении.

Ключевые слова: литература метрополии и диаспоры, творчество Е. И. Замятина, проза Н. Н. Берберовой, наррация, повествовательные стратегии, сказ.

Сказ как повествовательная стратегия, опирающаяся на устное и спонтанное слово рассказчика из демократической среды, является порождением русской литературной традиции и актуализируется в эпохи национального самосознания, слома и демократизации традиционной культуры, приводящие к формированию нового типа авторства в литературе: отказ автора от позиции «всеведения» в пользу героя, «кризис репрезентации, как проявление власти ложного, как самообнару-

* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 17-34-00017а1.

Хатямова Марина Альбертовна – доктор филологических наук, профессор кафедры литературы и методики ее преподавания Томского государственного педагогического университета (ул. Киевская, 60, Томск, 634061, Россия); профессор кафедры русского языка как иностранного Института международного образования и языковой коммуникации Томского политехнического университета (просп. Ленина, 30, Томск, 634050, Россия; khatyamovama@mail.ru)

жение симулятивности тел и слов» [Ямпольский, 2007, с. 472]. Классическая сказовая традиция Н. Гоголя, В. Даля, Н. Лескова в XX в. порождает целую плеяду разнообразных феноменов: от А. Белого, А. Ремизова, Е. Замятина 1910-х к «серапионам», Л. Леонову, А. Неверову и др. в литературе 1920-х гг. В. Шмид, проанализировавший различные определения сказа в русской эстетической традиции, признается, что «в теории повествования нет другого столь же многозначного и покрывающего столь же различные явления термина, как “сказ”» [Шмид, 2003, с. 186]. Отвлекаясь от сопровождающих бытование термина теоретических нюансов, в определении сказового повествования мы будем опираться на сложившееся в науке представление о двух основных типах сказа: 1) орнаментальный (идуший от авторского Я, безличный, воспроизводящий, лирический) и 2) мотивированный образом нарратора (характерный, повествующий, юмористический, прикрепленный к образу лица или его номинативному заместителю), а также на дифференциальные признаки сказа, выделенные В. Шмидом (нарраториальность, ограниченность умственного кругозора нарратора, двуголосость, устность, спонтанность, разговорность, диалогичность) [Там же, с. 191–192].

Развитие сказовой формы в 1910–1920-е гг. оказалось в центре научной дискуссии о языке современной прозы. Теоретическое осмысление сказа, предпринятое в статьях Б. Эйхенбаума, Ю. Тынянова, В. Виноградова, М. Бахтина и других участников журнальной полемики, проходило параллельно появлению сказовых произведений. В начале 1920-х гг. всем, пишущим о сказе, было понятно, что этот тип повествования не исчерпывается стремлением писателей предоставить носителям массового сознания «возможности заговорить непосредственно от своего имени» [Мущенко, 1978, с. 9]. Сказ воспринимался как способ обновления языка прозы и модернистского текстопорождения. Б. Эйхенбаум назовет «проблему повествовательной формы» «основной проблемой современной русской прозы», в которой «фабульное построение отошло на второй план»: «...появление в повествовательной прозе сказовых форм... знаменует собой, с одной стороны, перенос центра тяжести *от фабулы на слово* (курсив автора. – М. Х.) (тем самым от “героя” на рассказывание того или другого события, случая и т. д.), а с другой – освобождение от традиций, связанных с письменно-печатной культурой, и возвращение к устному, живому языку, вне связи с которым повествовательная проза может существовать и развиваться только временно и условно» [Эйхенбаум, 1927, с. 214–215]. Попытки «победить Запад», возродить «разные формы авантюрного и детективного романов» критик называет искусственными, лежащими вне основной линии современной русской прозы. Анализ сказово-орнаментального повествования приводит представителей формальной школы к разграничению «языковой» и «сюжетной» орнаментальности, а М. М. Бахтина – к выделению в повествовании «события реальности» и «события рассказывания». В работе «Проблема сказа в стилистике» (1925) В. В. Виноградов писал о театрализованности сказовой прозы: «За художником всегда признавалось широкое право перевоплощения. В литературном маскараде писатель может свободно, на протяжении одного художественного произведения, менять стилистические маски...» [Виноградов, 1980, с. 53].

Е. И. Замятин является наиболее репрезентативной фигурой в литературе метрополии 1920-х гг., обратившейся к сказовому слову: 1) в 1910-е гг. он (причисленный критикой к ремизовской школе) активно пишет как в технике орнаментального сказа («Уездное», «На куличках», «Алатырь», «Север»), так и характерного («Непутевый», «Старшина», «Кряжи», «Правда истинная», «Письменно»); 2) в конце 1910 – начале 1920-х гг. он – наставник «Серапионовых братьев», создающих свои сказовые произведения (М. Зощенко, Вс. Иванов, Н. Никитин и др.), читает лекции по технике художественной прозы, в том числе о теории сказа (излагая концепцию «диалогического языка»); 3) его орнаментальные опы-

ты окажут влияние на следующую генерацию советских писателей – И. Бабеля, Б. Пильняка, Л. Леонова; 4) в качестве критика, развивающего диалогические идеи акмеистов, с одной стороны, и близкого к формализму – с другой, он окажется в центре научных (формалистских в том числе) штудий языка художественной литературы и сказа как современной повествовательной возможности обновения языка прозы.

Теория «диалогического языка», сформулированная Замятиным в начале 1920-х гг., обнаруживает связь с концепциями М. М. Бахтина и В. В. Виноградова. Сказовое слово диалогично, поэтому оно продуктивно для нового искусства. Во-первых, сказ предполагает встречу устной и письменной речи, народной культуры и развитой культуры европейского типа. Во-вторых, в сказе печатное слово вбирает слуховой (рассказ) и зрительный (показ) образы. Театральность сказа позволяет выстроить диалог автора с читателем: «Творчество, воплощение, восприятие – три момента. Все три в театре разделены. В художественном слове – соединены: автор он же актер, зритель – наполовину автор» [Замятин, 1988, с. 90]. Сказ осознается Замятиным инструментом диалогического искусства, дающим возможность разыграть «чужое слово»: «Рассказчиком, настоящим рассказчиком о себе является, строго говоря, только лирик. Эпик же, т. е. настоящий автор художественной прозы – всегда является актером, и всякое произведение эпическое – есть игра, театр» [Там же, с. 79–80]. Установка на воспринимающее сознание актуализирует прием маски: автор – актер, надевающий маску. Литературная маска – способ сокрытия автором собственного лица с определенной целью.

В начале 1920-х гг. представления Замятина о сказе, вытекающие из собственного сказового творчества, утверждают модернистскую концепцию «орнаментального» или «стилизованного» сказа как способа выражения авторского сознания. «Сказовая концепция» Замятина развивала символистские представления об образе автора как «имперсонализированной множественности», тяготеющей к «масочности», а прямыми предшественниками Замятина можно назвать А. Белого и А. Ремизова. В произведениях 1910-х гг. «игра масками» в орнаментальном сказе Замятина – это принцип модернистского текстопорождения: мифологический сюжет создается разворачиванием «метафорической сущности» персонажей, закодированной в их именах и речевых масках.

Вопрос об адресате орнаментального сказа решается в пользу носителя сознания, способного реконструировать мифологический сюжет, конгениального авторскому. Как следствие эстетических установок может быть понята и поведенческая театральность Замятина-модерниста, смена писательских масок в псевдонимах (Мих. Платонов в постреволюционной публицистике, епископ Замутий в Обезвельволпале А. Ремизова, автор пародийных литературных обзоров в журнале «Русский современник» Онуфрия Зуева).

Постреволюционная эпоха поставила задачу изображения простонародной речи. В прозе А. Белого, А. Ремизова и Е. Замятина («Островитяне», «Ловец человека», «Русь») орнаментальный сказ трансформируется в орнаментальную стилизацию, в творчестве начинающих прозаиков (М. Зощенко, К. Федина, Вс. Иванова, Л. Леонова, Н. Никитина и др.) рождается «интерес к новому языковому сознанию, становящемуся достоянием самых широких слоев, ко всему еще нерасчлененному сумбуру» [Чудакова, 1979, с. 57]. Авторский орнаментальный сказ уступает место фольклорному характерному сказу героя, набор авторских речевых масок – рассказчику. Е. Замятин предостерегал «серапионов» от увлечения фольклоризмом и сказом народного рассказчика, упрощающими реальность эпохи изображением не «бытия», а «быта»: ««изографы», фольклористы, живописцы. Новых архитектурных сюжетных форм они не ищут... а берут уже готовую: сказ» («Серапионовы братья», 1922) [Замятин, 1999, с. 72].

В статье «Новая русская проза» (1923) Замятин противопоставляет «сюжетную» прозу Б. Пастернака, А. Малышкина, И. Эренбурга, Б. Пильняка прозе «бытовой»: «богатый груз слов» ее «тянет к земле, к быту», а ее представители могут застрять на «станции импрессионизированного, раскрашенного фольклором реализма» [Замятин, 1999, с. 84]. Сказ воспринимается Замятиным как «готовая форма» в отличие от «сюжетного» повествования. Удостоивается высокой оценки Замятина лишь «ремизовский» орнаментальный сказ Л. Леонова: «с еще большим уклоном в фантастику, даже в миф; это – гарантия большого диапазона, гарантия, что автор не оплотнеет в быту» [Там же, с. 89].

В статье 1924 г. «О сегодняшнем и о современном» Замятин называет сказовую форму «канонизированной», изображающей «плоский мир быта», по-настоящему оживить которую не под силу опытам Бабеля («Иисусов грех»), Леонова («Гибель Егорушки»), О. Форш («Для базы») [Там же, с. 109–110]. Перспективной Замятину видится попытка И. Рукавишниковой возродить ритмико-поэтический орнаментальный сказ («Сказ скомороший»). «Ритмическое строение народного эпоса... и ритмическое строение художественной прозы – по сути аналогичные – до сих пор остаются не раскрытыми» [Там же, с. 110].

Модернистская эстетическая позиция Замятина синтезировала достижения символизма, авангарда и акмеизма. Закономерно, что предпочтение отдается орнаментальному сказу, обладающему мифотворческим потенциалом, перед характерологическим, социальным. Однако к середине 1920-х гг. с нарастанием авторитаризма в культуре Замятин переживает мировоззренческий и творческий кризис. Он почти не пишет прозу и вынужден, как и Булгаков, заняться драматургией (пьесы «Огни св. Доминика», 1920; «Блоха», 1924; «Общество почетных звонарей», 1924; «Атилла», 1927). В это время растет популярность «личного» сказа, связанного с рассказами М. Зощенко (эволюция зощенковского сказа в сторону деперсонализации не была понята современниками¹). О важности для Замятина проблемы соотношения собственного сознания и народного, по сути – проблемы неслиянности с массовым сознанием свидетельствует тот факт, что с 1923 («Рассказ о самом главном») по 1928 г. (новеллы «Ела», «Наводнение», «Десятиминутная драма», «Мученики науки») было написано всего два прозаических произведения и оба в сказовой манере – «Икс» и «Слово предоставляется товарищу Чурыгину».

Посвященные теме ломки сознания обывателя в период крушения привычного мира и опубликованные с интервалом в год² рассказы воспринимались критикой как опыт сатирического, «антимещанского» сказа (Замятин копирует своих учеников-«серапионов», говоря о революции языком безграмотного, недалекого Чурыгина), о чем много позже свидетельствовал В. Б. Шкловский [Шкловский, 1989, с. 10]. Однако в этих текстах использованы разные типы повествования: в первом случае («Икс») – орнаментальный сказ и персональное повествование, во втором («Слово предоставляется товарищу Чурыгину») – характерный сказ героя. Эта «сказовая» диалогия носила экспериментальный характер, демонстрируя установку автора на решение проблемы изображения итогов революции в жизни маленького человека разными художественными способами.

В рассказе «Икс» (1926) автор создает сложную повествовательную технику, синтезирующую возможности орнаментального стиля (основного в его творчестве начала 1920-х гг.), устного сказового слова и персонального повествования.

¹ М. О. Чудакова приводит противоречивые отклики на творчество Зощенко в переписке «серапионов» [Чудакова, 1979, с. 61–62].

² Замятин Е. И. Икс // Новая Россия. 1926. № 2. С. 49–62; *Он же*. Слово предоставляется товарищу Чурыгину // Альманах артели писателей «Круг». VI. 1927. С. 145–154 [Замятин, 1990, с. 513–514].

Название рассказа – «Икс» – содержит загадку, которую читатель должен разгадать («...природа человеческая такова, – замечает нарратор, – что ее влекут именно иксы (этим прекрасно пользуются в алгебре и в рассказах)» [Замятин, 2003, т. 2, с. 94]). Рассказ имеет метатекстовую структуру. Друг в друге отражаются две истории: об абсурдности новой реальности («миф о прозодежде», любви и аресте «перековавшегося» дьякона, обвиненного в принадлежности к партии эсеров) и о тайне творчества, переплавляющего события реальности в рассказ, миф, сюжетную нить, пьесу. На каждом повествовательном уровне моделируется своя система адресатов. На уровне повествуемой истории ироничный нарратор балансирует между двумя противоположными позициями, которые предполагают разных адресатов: один – читатель-противник, согласный с установкой на сатирическое изображение мещанских нравов «бывших» людей (к которым принадлежат дьякон Индикоплев, поэт и телеграфист Алешка, раздаривающая свою любовь всем желающим Марфа), другой читатель – «свой», «близкий», разделяющий иронию нарратора по отношению к советской реальности. Первая позиция пародийна, но служит идеологическим «громоотводом» для автора-повествователя, находящегося в оппозиции к официальным ценностям, вторая – предполагает самоопределяющегося адресата, носителя культуры. Предполагаемый читатель – это читатель, эстетически подготовленный и знакомый с творчеством Замятина. Именно ему адресует авторская эстетическая игра.

Начало рассказа дает метатекстовую рамку, внутри и по законам которой (текст в тексте) будут существовать изображаемые события: «В спектре этого рассказа основные линии – золотая, красная и лиловая, т. к. город полон куполов, революции и сирени. Революция и сирень – в полном цвету, откуда с известной степенью достоверности можно сделать вывод, что год 1919-й, а месяц май» [Там же, с. 94]. История обманувшей «прозодежды» (имевшей для жителей значение нового статуса, но оказавшейся конфискованной и присвоенной милицией канотье, т. е. ненужным аксессуаром прошлого), как и история дьякона, обманувшегося в своих надеждах после отказа от веры, выходят за рамки самостоятельного миметического значения и становятся «материалом» истории автора, который размышляет о творчестве и любви, играя сюжетами своих героев перед читателями, оформляя и переводя устные истории в письменный, книжный вариант.

Адресату, конгениальному автору, понятно, что герои повествуемых историй вышли не только из жизни, но и из предыдущих произведений Замятина: дьякон Индикоплев – в родстве с образами священников, нарушающих религиозные табу (о. Петр из «Алатыря», монах Евсей из «Уездного», о. Виктор из «Полуденницы» и т. п.), телеграфист и поэт Алешка – контаминация князя-телеграфиста и незадачливого поэта Кости Едыткина («Алатырь»), Марфа – вариант многочисленных образов народных красавиц с полотен Кустодиева (Глафира – «Алатырь», Марька – «Куны», Афимья – «Чрево», Дарья – «Русь», Маринка – «Полуденница» и др.).

Благодаря проекции событий рассказа то на театральную площадку, то на картину известного художника, с которым автор был связан общей работой, оживают этапы творчества, которые подвергаются авторской рефлексии. События рассказа превращаются в пьесу в театре Мейерхольда: «Вся Роза Люксембург была сейчас театральным залом: стеклярусный дождевой занавес раздвинут, ложи-подворотни полны публики, сотни глаз прикованы к сцене. Сцена – две конструктивных, по Мейерхольду, площадки: два подъезда с навесами у входов в галантерейный магазин Перелыгина (входы, конечно, забиты досками: год – 1919-й). Действие разворачивается одновременно на обеих площадках: справа – Стерлигов и телеграфист Алешка, слева – марфист-дьякон и Марфа. <...> Представление кончено. Марфа остается на сцене одна, раскланивается с публикой. Публика все еще не расходится – дождь припустил сильнее, и промокнуть до костей решаются только те, кто волею судеб вплетен в основную сюжетную нить – как, например, Стерли-

гов и Алешка-телеграфист. <...> В ложах подворотен на улице Розы Люксембург публика все еще ждет хоть коротенького сухого антракта. Но вместо антракта – представление неожиданно возобновляется: на одну из сценических площадок входят трое милиционеров...» [Замятин, 2003, т. 2, с. 101–104]. Автор в игровом варианте воплощает свои идеи произведения как игры, использует театральный потенциал сказа, напоминает о собственных театральных авангардных опытах (в это время в столичных театрах идет «Блоха», в Прибалтике – «Общество почетных звонарей»).

Союз с Б. Кустодиевым, художником-оформителем «Блохи», отразился в рассказах Замятина как текстовая иллюстрация к полотнам художника, экфрасис (рассказ «Русь»). Здесь описание Марфы также отсылает к образам кустодиевских красавиц («Купальщица», «Купчиха с зеркалом», «Русская Венера»): «Марфа повела плечами (вода холодновата) и стала венком закладывать косу кругом головы – волосы спелые, богатые, русые, и вся богатая, спелая. Ах, если бы дьякон умел рисовать, как Кустодиев! – ее, на темной зелени листьев, поднявшую к голове руку, в зубах – шпилька, зубы – сахарные, голубовато-белые, на черном шну- рочке – зеленый эмалевый крестик между грудей... Тотчас же встать и уйти дья- кон не мог – по случаю своей наготы... <...> Дьякон вытерпел, но с того именно дня стал убежденным марфистом» [Там же, с. 99].

Автор использует и самоцитацию: описание ревности дьяконицы оживляют коллизии раннего рассказа «Чрево» и связанного с ним более позднего «Наводне- ния»: «...когда стемнело, дьяконица (соседки ей уж давно шептали про дьякона) задами пробралась к Марфе в сад. В руках у ней был узелок, а в узелке – нечто круглое: может быть – бомба, может быть – отрубленная голова, а может быть – горшок с чем-нибудь. Через десять минут дьяконица вылезла из сада, обтерла о лопух руки (не в крови ли они?) – и вернулась домой» [Там же, с. 100]; «пло- ские, плюхающие шаги» догоняющих дьякона стражей закона отсылают к храни- телям в романе «Мы»³.

В рассуждениях о языке прозы нарратор играет смешением, взаимоотражени- ем реальности внутритекстовых событий и текстовых индексов: «Заикаясь, с точ- ками и точками с запятой после каждого слова, Алешка доложил, что нынче ут- ром во дворе у гражданки Марфы Ижболдиной он видел эсера Перепечко, который эсер, явно, ночевал на сеннике в сарае» [Там же, с. 103]; «Раскаившийся дьякон Индикоплев снимал теперь комнату. Дом, дьяконицу, детей, деньги, ди- ван – все прочные *д* дьякон оставил позади и жил теперь среди взвихренных *р*: фотографии Маркса и Марфы, кровать без простынь, брошюры, окурки. Когда в сумерках дьякон вернулся сюда и голый нос спрятал в грязную подушку – все эти *р* закружились, кровать колыхнулась и отчалила вместе с дьяконом от реаль- ных берегов» [Там же, с. 104–105].

Нарратор прибегает к литературным аллюзиям, они не дают читателю забыть, что все изображаемое существует в реальности текста: «Алешка бледен, как Пье- ро, и только оттопыренные уши нагримированы красным» [Там же, с. 101]; «Дья- кон немного помедлил – как, крутясь, всегда медлят взорваться бомбы у Льва Толстого» [Там же, с. 108].

К финалу логика записывания (письменного повествования) начинает прева- лировать над повествуемой историей: «Здесь несколько зачеркнутых строк – или, может быть, дьякон действительно не помнил, как он очутился в своей комнате, *инструментованной на 'р'* (курсив наш. – М. Х.; заметим, что инструментовкой прозы Замятин занимался с начинающими писателями в литературной студии, об этом писал в лекциях по технике художественной прозы, поэтому игровой по-

³ Ср.: «Или S? ...Почему все дни я слышу за собой его плоские, хлопающие, как по лужам шаги? Почему он все дни за мной – как тень?» [Замятин, 2003, т. 2, с. 268].

сыл имел адресата), как ел холодную кашу. Поевши, хотел прикрыть кастрюлю брошюрой Троцкого, но раздумал: знал, что сюда уже больше никогда не вернется, потому что финал рассказа должен быть трагический. И захватив для этого финала железный косырь, каким щепал для самовара лучину, дьякон вышел на встречу неизбежному» [Замятин, 2003, т. 2, с. 107]. Персонаж стремится «выйти» в пространство авторского метатекста, подменяя нарратора, сливаясь с ним, это «переключает» комическую историю на трагическую: дьякон арестован как враг народа. В финале нарратор завершает разговор с тремя адресатами сразу: «Так кончился миф с прозодеждой. Очевидно, кончился и рассказ, потому что уже не осталось больше никаких иксов и, кроме того, порок уже наказан. Нравоучение же (всякий рассказ должен быть нравоучителен) совершенно ясно: не следует доверять служителям культа, даже когда они якобы раскаиваются» [Там же, с. 110]. «Икс» – не просто рассказ, выполненный в современной технике смены повествовательных планов⁴, а произведение, соединяющее слово о современности с творческой саморефлексией автора, его авторский «миф» (вспомним его оценку Л. Леонова), создаваемый с помощью орнаментального сказа.

Второй рассказ – «Слово предоставляется товарищу Чурыгину» – прочитывается как реплика в диалоге с Зоценко, с его «личными сказами» героев. Начало с усеченной рамкой («Уважаемые граждане – и тоже гражданочки...») [Там же, с. 111]), как и нехарактерный для Замятина прием диегетического рассказчика, имя которого обозначено в заглавии (товарищ Чурыгин – «новый» человек), прямо отсылают к Зоценко. Важно, что в более поздних изданиях автор делает изменение в названии: вместо «Слово *принадлежит* т. Чурыгину» в публикации 1927 г. появляется «Слово *предоставляется* товарищу Чурыгину» [Там же, с. 570], чем усиливает театральную установку на сказ как показ, представление, которое разыгрывается перед слушателями, что сближает с зоценковской манерой. Однако на этом сходство и заканчивается. Зоценковский рассказчик не только причастен к быту и сознанию своих героев, но и рассчитывает на понимание родственного слушателя. Замятин создает другую коммуникативную ситуацию. Повествуемый мир Чурыгина обрамлен историей его представления перед слушателем, зрителем, причем реципиентом, враждебным как социально, так и интеллектуально: «Уважаемые граждане – и тоже гражданочки, которые вон там, я вижу, смеются, невзирая на момент под названием вечер воспоминаний. Я вас, граждане, спрашиваю: желательно вам присоединить к себе также и мои воспоминания? Ну, ежели так, прошу вас сидеть безо всяких смехов и не мешать предыдущему оратору» [Там же, с. 111]. Рассказчик понимает, что его история не вписывается в контекст предшествующих ни сама по себе («перво-наперво я, может быть, извиняюсь, что мои воспоминания напротив всего остального есть действительный горький факт»), ни с точки зрения ее представления другому сознанию («а то у вас все как по писаному идет, а это неписаное»), но подчеркивает ее подлинность («но как естественно было в нашей деревне Куймани Избищенской волости, которая есть моя дорогая родина») [Там же]. Реальность топоса (д. Куймань и Больше-Избищенская волость входили в состав Лебедянского уезда) в границах повествуемой истории имеет символическое значение как пространство всей провинциальной России, поэтому история Чурыгина, несмотря на кажущуюся анекдотическую неправдоподобность, претендует на подлинность. Но если знать, что родиной биографического автора является Лебедянь и Куймань фигурирует в его повести «Полуденница» (1916) и выделившемся из нее рассказе «Ку-

⁴ «Кажется, все приемы и приемчики новейшей российской беллетристики продемонстрированы в “Иксе”: смена планов, перерыв повествования, отступления, вмешательство автора в речь героев и прочее...» (Адамович Г. «Икс» Е. Замятина // Звено. 1926. № 195, 24 окт. С. 2 (цит. по: [Замятин, 2003, т. 2, с. 569]).

ны» (1923), в которых этот мифологизированный идеальный топос уходящей национальной жизни существует только в сознании, во сне («Эх, сны! Милый, безумный мир – единственный, где люди свободны» [Замятин, 2003, т. 1, с. 349]), то можно предположить, что игра с адресатом проходит на уровне не только нарраторской, но и авторской коммуникации. Временная инверсия (представлены события десятилетней давности – Февральской революции) необходима автору и для изображения революции в российской глубинке, и для исследования ее результатов, изменений, которые произошли за десять лет новой жизни в сознании простого мужика.

Речь героя-рассказчика убедительна, последовательно выдержана в его кругозоре⁵. Однако его рассказ разрушает ожидание и слушателей, и читателя. Вместо обнажения противоречивого сознания мелкого человека, претендующего на власть в новом мире, создается драматическая картина разрушения жизни и сознания личности в период социальной катастрофы; делается это, во-первых, с помощью отбора событий, о которых повествует Чурыгин, во-вторых, – «показа» процессов, происходящих в его сознании.

Изображая события революции в деревне как цепь анекдотов, возникших в результате путаницы в еще «непросвещенных» крестьянских головах: Гришки Распутина с народным заступником, скульптуры Марса из усадьбы помещика Тарантаева с идеологом нового мира Марксом, – рассказчик «проговаривается» и выражает абсурд новой реальности. Революцию в Куймани совершают вернувшийся без ног с мировой войны и обиженный на весь мир и на помещика Тарантаева, пришедшего поздравить героя, Егор и брат Чурыгина, Степан, в неокрепшем сознании которого происходит быстрая метаморфоза от желания уйти в монастырь – к служению революции.

Игровая стратегия автора направлена как будто на дистанцирование от героя-рассказчика, что и предполагает характерный («диалогический») сказ. Прошедший за десять лет идеологическую школу современный Чурыгин объясняет слушателям комизм дореволюционной истории политической безграмотностью людей, удаленных от столицы: «Вся природа у нас там расположена в сплошном лесу, так что вдаль никакого более или менее уездного города, и жизнь происходит очень темная. Конечно, и я тогда был тоже бессознательный шестнадцати лет и даже верил в религию – ну, теперь этому, конечно, аминь вполне» [Замятин, 2003, т. 2, с. 111]; «Я вас, граждáне, кратко прошу принять, что как называемого Октября еще не имелось в виду, то мы тогда были народ всецело темный, как говорится – индусы» [Там же, с. 119]. Если комизм истории для слушателей нарратора должен заключаться в подмене понятий, то адресат автора может посмеяться над внелитературным словом рассказчика. Таких моментов комического речевого сказа много: «Но как все это существует в минуту капитализма, то имеется также противный класс в трех верстах, а именно бывший паук, то есть помещик Тарантаев, который, конечно, сосал нашу кровь, а обратно из-за границы привозил себе всевозможные предметы в виде голых статуй, и эти статуи у него в саду расставлены почем зря, особенно одна с копьем, вроде бог – конечно, не наш православный, а так себе» [Там же, с. 111–112]. Однако в изображаемых в анекдотическом ключе событиях трагедийность нарастает: совсем не путаница приводит к трагической развязке (убит барин и его верный черкес, «истреблен весь его обиход» –

⁵ Замятин обращал внимание на последовательность избранной повествовательной техники и умение воспроизводить народную речь, если автор использует сказ. В статье «Серрапионовы братья» он ставит в вину Вс. Иванову, что «форма сказа не выдержана», «нет-нет да и забудет автор, что смотреть ему на все надо глазами Ерьмы... и думать его мозгом, нет-нет да и выскочит где-нибудь “вычеканенный березой по небу лист”». Совсем не нужна и неприятна у него попытка передавать народный говор в этнографических записях – с примитивным натурализмом» [Замятин, 1999, с. 73].

сгорела усадьба; гибнет брат Чурыгина Степан). Повествование Чурыгина с разнонаправленными оценками и реакциями на рассказываемое становится «словом» о трагедии революции, вырастающей из войны (линия безногого Егора – народного предводителя в «кошёлке»), фанатизма неокрепших душ (линия вновь обращенного Степки), приносящей разрушение, новую несвободу и смерть. Реакции Чурыгина обнаруживают близость к нормальному человеческому (и авторскому) взгляду на изображаемое. Не только автор играет с нарратором в «чужое сознание», но и герой-рассказчик играет с предполагаемым адресатом, высказывая нужные новой власти идеологические оценки и проговариваясь о своих истинных, глубинных переживаниях. Например, сцена возвращения Егора с войны и его встреча с женой подана рассказчиком сострадательно, завершается же переживаниями, которые он все еще помнит: «Входим, глядим – самовар кипит, на лавке постель изделана, все даже очень подобно, и сам Егор у сундука тихо стоит. Да только как стоит: к сундуку прислонен вроде какой куль овса, и голова у него – наравнях с сундуком, а ног ни звания не осталось, под самый под живот срезаны. Обомлели мы – стоим безо всяких последствий. Спусти, Егор засмеялся нехорошо – так что у меня даже зубы заныли – и говорит нам: “Что? Хорош герой первой степени? Нагляделись? Ну, так теперь как надо меня кладите при вашей помощи”. И, значит, легла его баба на постель, а мы Егора с полу подняли и уложили следующим образом. После чего ушли, я дверь захлопнул и палец себе вот этот вот прищемил, но даже никакой боли не чую: иду – и все в глазах воображение Егора у сундука» [Замятин, 2003, т. 2, с. 113]. Сцена, в которой Егор угрожает револьвером местному помещику, порадовавшемуся известию о смерти Распутина, сопровождается комментариями рассказчика, из которых читатель понимает, что возможное убийство было остановлено сельчанами: «Конечно, Егор, как будучи специалист, произошел всякое военное убийство, и ему это раз плюнуть, а у нас тогда еще был в нутре оттенок, что как неприятно прикончит вполне живого человека (курсив наш. – М. Х.). И покудова идет у нас, как говорится, обмен сомнений, барин Тарантаев стоит безо всяких признаков, как полный труп, и только, помню, один раз утер течение носа» [Там же, с. 117]. Читателю понятно, что за последующие годы новой жизни этот «оттенок» людьми был утерян. Несмотря на то, что Чурыгин иронично отзываясь о юношеских религиозных исканиях своего брата Степки, воспоминания о нем сопровождаются замечанием «царствие ему небесное!»; время для Чурыгина движется в соответствии с христианским календарем, а эмоции и оценки происходящего обуславливаются христианской этикой: «И так своевременно происходит бывшее Рождество Христово и Масленица, мороз переменный»; «Тут за воротами на дороге является новый факт в виде человека, который бежит к нам во весь дух и руками машет. И постепенно глядим, что это, оказывается, наш Степка из города согласно своему письму. Морда у него блаженная, сверху слеза текет, и руками – вот этак вот, вроде крыльями, как известная птица. И притом кричит: “Братцы, братцы, произошло свержение и революция, и у меня сердце сейчас треснет от невозможной свободы, и ура!” Что, как – не знаем, и только чуем: из Степки хлещет, как говорится, напор души, и даже от его крику по спине мурашки бегут, и тут происходит ура и всеобщая стихия вроде суеверия Пасхи» [Там же, с. 117–118]. Признания героя в идеологической перековке, которое требует новое время, оказываются неубедительными не только для читателя, но и для слушателей его рассказа. Он уговаривает сам себя, пытаясь встроиться в навязанную ему жизнь, и выдает в финале своего рассказа понимание трагизма существования (констатирует, что рассказ получился невеселый), он высказывает желание приспособиться к новым условиям (объясняет произошедшую трагедию темнотой, непросвещенностью народа) и уповает на поддержку высших сил («слава Богу!»): «И в заключении я вижу, что которые гражданки сперва сидели с видом смеха, то теперь име-

ют обратный вид, и я к этому вполне присоединяюсь, потому это все – горький факт нашей темной культуры, которая нынче, слава богу, существует уже на фоне прошлого. И здесь я ставлю точку в виде знака и ухожу, граждане, в ваши неизвестные ряды» [Замятин, 2003, т. 2, с. 120].

Почти канонический характерный сказ в рассказе Замятина «Слово предоставляется товарищу Чурыгину» выполняет функцию эзопова языка: это камуфлирование прямого авторского «слова» об абсурдных и трагических последствиях революции, для убедительности переданное рассказчику, человеку массы. Позиция автора, «показывающего» «игру» Чурыгина, направлена не на увеличение дистанции между автором и рассказчиком, а напротив, на сочувственный диалог, на понимание автором своего претерпевающего от нового режима, но остающегося верным нравственным законам героя. Этот повествовательный прием по воздействию на читателя имел характер удвоения: «обратный смеху» «вид» в финале имеют не только слушатели Чурыгина, но и читатель. Обвиняющую Замятина в неприязни революции рапповскую критику не могло обмануть отнесение событий к Февральской революции: что бы ни говорил об этом сам автор в тяжелый момент усиливающейся изоляции и травли⁶, но его характерный сказ имел скрытую цель – девальвировать норму отношения к революционному насилию, расширять сознание теперь уже советского читателя.

Сказ как повествовательная стратегия не получил широкого распространения в эмигрантской литературе, принявшей на себя миссию сохранения национального языка и культуры за рубежом и обратившейся прежде всего к изображению индивидуального сознания в формах перволичного и разных видах персонального повествования. Даже орнаментальный стиль А. М. Ремизова, использующего «чужое слово», являлся в большей степени книжной стилизацией. Однако и в литературе диаспоры возникает интересный сказовый опыт – «Биянкурские праздники» (публиковавшиеся в газете «Последние новости» с 1929 по 1934 г.) начинающего прозаика Н. Н. Берберовой, находящейся, как и другие представители младшего поколения писателей, в поисках нового стиля и новых тем [Берберова, 1999, с. 8]. Как признавалась Берберова в написанном через сорок лет после публикации рассказов предисловии, с середины 1920-х гг. она осознавала невозможность писать ни о старой России (которую не успела хорошо узнать), ни о «Франции и ее “героях”», ни о себе, как это делали по примеру Пруста многие молодые писатели Запада в то время»; «...Я тогда ни говорить, ни писать о себе не умела; мне необходимо было найти хотя бы в малой степени установившуюся бытовую обстановку, людей, если не прочно, то хотя бы на время осевших в одном месте и создавших подобие быта вне зависимости от того, нравится мне эта обстановка, ими созданная, и нравятся ли мне они сами» [Там же]. Установка на бытовое слово, объективное воспроизведение среды и ее языка, уходящая корнями в традицию Гоголя и развиваемая в литературе метрополии сказовой линией, помогли автору найти свой предмет изображения: жизнь русского эмигрантского «пролетариата», связанного «невидимой связью» с советскими людьми того времени, о котором в литературе эмиграции «было ничего не известно»: «Это была лирико-юмористическая, иронико-символическая серия рассказов о жизни русских в Биянкуре – русских нищих, пьяниц, отцов семейств, рабочих Рено, певцов, поющих во дворах, деклассированных чудаков...» [Берберова, 2011, с. 437]. Как успех у читателя, так и художественное несовершенство этих рассказов автор объясняет

⁶ Ср.: «Текст рассказа не оставляет ни малейших сомнений в том, что действие происходит в самом начале Февральской революции. <...> И все же не кто-нибудь, а Фриче, не где-нибудь, а в московской “Правде” (1927. 8 авг.) не постеснялся написать, что Замятин в этом рассказе “явно издевается над самой Октябрьской революцией”» [Замятин, 1990, с. 514].

обращением к неблизкой ей манере сказа и влиянием Зощенко: «...художественная сторона этих рассказов нуждается в некоторых пояснениях: ирония автора должна была проявиться в самом стиле его прозы, и потому между мною и действующими лицами появился рассказчик. Самые ранние из “Биянкурских праздников” не могут не напомнить читателю Зощенко (и в меньшей степени Бабеля и Гоголя), и не только потому, что я по молодости и неопытности училась у него, но и потому, что мои герои – провинциалы, полуинтеллигенты поколения, выросшего в десятых и двадцатых годах, *говорили языком героев Зощенко*, потому что все эти рабочие завода Рено, шоферы такси и другие *читали Зощенко каждую неделю в эмигрантской прессе* (курсив автора. – М. Х.), перепечатывавшей каждый новый рассказ его в парижских газетах в двадцатых и тридцатых годах, на радость своим читателям» [Берберова, 1999, с. 11].

В общем виде коммуникативная структура этих рассказов соответствует характерному сказу. Внутри изображаемого мира нарратора располагается повествуемый мир с диегетическим рассказчиком, а потом и писателем, жителем Биянкура Гришей, чьи рассказы и «произведения» (пересказывающие или цитирующие истории других персонажей) обращены к слушателю / читателю-биянкурцу. Повествовательная дистанция и обусловленный ей смысловой зазор как между нарраторами (первичным, для которого история Гриши – объект изображения; вторичным – Гришей; третьей степени – другими персонажами, рассказывающими свои истории Грише), так и между предполагаемыми адресатами (повествуемого мира – слушателей и читателей Гриши – и изображаемого – авторского адресата, читателя всего произведения), изначально заданы автором: «Я не знаю, – писала Берберова, – понимали ли мои читатели иронию моих рассказов, сознавали ли, что “праздники” – не бог весть какие в этой их жизни, что между мной самой и моими “героями” лежит пропасть – образа жизни, происхождения, образования, выбранной профессии, не говоря уже о политических взглядах» [Там же, с. 10].

Однако дистанция между автором и его героями не стала «пропастью» сатирико-изобличительного повествования, как мог бы ожидать читатель сказа; функции сказового слова стали более сложными.

В первом рассказе «Аргентина» (1929) зощенковский персонифицированный сказ последовательно выдержан, среда самоизображается с помощью сказового слова: трагикомическую историю неудачного сватовства своего дяди Ивана Павловича рассказывает маленький человек – Гриша, носитель социальных стереотипов. Характерен зощенковский зачин: «Милостивые государыни и милостивые государи, извиняюсь! Особенно – государыни, оттого что не все в моем рассказе будет одинаково возвышенно и благопристойно» [Там же, с. 13]. Рядовой житель Биянкура и участник событий, которому автор передоверяет повествование, надеется неповторимым словом, комизм которого состоит и в смешении стилей (канцелярского, разговорного и псевдолитературного), и в неуместном словопотреблении («он за эту неделю отчасти потерял яркие краски сельского жителя», «энергия так и ходила в его глазах» и т. д.). Гриша – маска эмигрантской среды, он рассказывает историю, достойную обывательского сознания. Разводящий в провинции кроликов дядя нуждается в помощнице по хозяйству, но хочет найти сразу и жену. Гриша вполне разделяет его претензии на «любовь» и убеждает в том, что дядя – завидная партия. Но предполагаемая невеста оказывается беременной, и раздумывающий несколько дней жених упускает ее, она уезжает в недостижимую Аргентину. Казалось бы, человек получает от судьбы заслуженный урок. Но авторская ирония, направленная на дядю и Гришу, корректируется состраданием к героям. Задавленный выживанием маленький человек способен на сопереживание, искренние чувства. В Иване Павловиче начинается душевная работа, постепенно разрушающая стереотипы среды: «А ты представляешь, что

она дома от невестки терпит?» [Берберова, 1999, с. 19]; «А что, Гриша, по американским законам плохо ей придется, с ребенком-то?» [Там же, с. 20]; «Очень у нее глаза оказались замечательными. А плечи худые какие, заметил ты? А платище помнишь? Теперь, верно, таких платьев никто уж и не носит, пожалуй» [Там же, с. 21]. Жалость героя сродни любви, запоздалое, ценное для автора прозрение героя становится его наказанием и обнажает трагическое одиночество и бессилие перед судьбой эмигранта.

Однако в следующих рассказах – «Фотожених», «Случай с музыкой» (1929) – автор отказывает героям в сострадании, разрушая ожидание «Гришиного читателя»⁷. Повествовательная маска биянкурского рассказчика здесь не выдерживается до конца: слово Гриши, ограниченное кругозором его сознания, начинает тесниться сознанием и словом героев, истории которых он рассказывает. Истории о «возвышенных переживаниях» безработного Герасима Гавриловича и служащего мебельного дела (в прошлом тапера) Ивана Ивановича, стремящихся порвать с обывательским образом жизни, найти свое истинное призвание – стать актером кино и музыкантом в кабаре или кинотеатре, требовали изображения «изнутри»; внешний показ событий в характерном сказе уступает место внутреннему изображению: повествование, приписываемое Грише, превышает свои полномочия и стилистически (устная речь рассказчика уступает место книжной), и фактически (Гриша не может знать в подробностях внутреннего состояния своих героев). Сказ переходит в персональное (несобственно-авторское) повествование, в котором слово нарратора (Гриши) «заражается» словом героя. Гриша и подменяющий его безличный нарратор («Случай с музыкой») выполняют ту же функцию маски коллективного сознания, биянкурского «мы», разделяющего и оправдывающего позицию жертвы несчастного эмигрантского существования, однако комедийность речи героев и неадекватность их поступков свидетельствуют об иронично-критическом отношении автора к героям, претензии которых на достойное существование безосновательны. Неспособные на творчество мелкие люди смешны постоянным самооправданием ситуацией эмиграции: «Почву из-под меня вынули, – говорил тогда Герасим Гаврилович, – ни пространства ваши, ни времена, ни климаты мне не подходят» [Там же, с. 23]. Сатирический модус сближает эти рассказы с зощенковскими.

Размыванию функции рассказчика способствует и структура «рассказ в рассказе» в новелле «Здесь плачут». На «чужом» празднике Дня Бастилии герои спорят, «где они находились под утро 23 декабря девятнадцатого года», десять лет назад, и рассуждают о странностях русской души, ее внерациональных основах. Смена субъектов повествования при сохранении единообразия их речи (Гриша описывает день 14 июля, Щов рассказывает о их с женой пляске во время похорон любимого тестя, Гриша вспоминает «свое собственное несоответственное поведение», затем приводится диалог героев, утешающих заплакавшего брата Козлобабина, только что прибывшего из Советской России) создает эффект драматизма внерациональности и неукорененности русской души. Речевое самообнажение героев разрушает их притязания на высоту национальной ментальности: «Зачем понадобилось им выяснять все эти давно прошедшие подробности? Он, Петруша, Петр Иванович, хотел, как он мне потом признался, приступить к написанию военной истории, чтобы отпечатать ее хотя бы для ради бога в трех экземплярах: для себя, для потомства и для любимой женщины, если таковая подвернется. Щов возражал ему исключительно для порядка» [Там же, с. 31]. Но значимость само-

⁷ Позднее Берберова писала о своей известности среди биянкурских читателей, чувствовавших сострадание автора к своим героям: «На углу была парикмахерская, где меня стригли и не брали на чай: “Читаем вас, премного вам благодарны, не гнушайтесь нашим житем-бытьем”» [Берберова, 2011, с. 312].

рефлексии героев этим не отменяется. Если французы (которые, по словам Гриши, «всегда все вовремя делают») предаются веселью в день своей революции («Национальный праздник на Национальной площади, оркестр играет»), то русские задаются вопросами об истории и современности, о смысле жизни и соответствии внутреннего существования внешнему. Прибегая к стилистически и эмоционально напряженному повествованию от имени всех эмигрантских «мы» (с многоуровневой системой нарраторов), автор выражает трагическую иронию, выходящую за пределы кругозора героев, но соединяющуюся в общем переживании «всеобщей трагедии» эмигрантского существования.

На таком же эффекте удвоения («текст в тексте») строится повествование в рассказе «О закорючках» (1929). Смена устного рассказа на письменный (Гриша становится писателем, изображающим Биянкур и его жителей) может быть объяснена авторской игрой и на уровне повествуемой истории (Биянкур «требует» своего автора-летописца, и Гриша становится таким автором), и изображаемой истории автора, представляющей Гришу сниженным вариантом *alter ego*. В рассказе моделируется ситуация создания текста об эмиграции, обращенного сразу к двум адресатам: 1) адресату рассказчика – эмигранту-обывателю, жителю Биянкура, далекому от мира искусства; 2) адресату автора – также эмигранту, но другой социальной группы – носителю культуры, литератору или читателю, понимающему проблемы младоэмигрантской литературы.

Письменному рассказу Гриши, вставленному в его устный рассказ, предшествует пародийная ситуация общения «биянкурского автора» со своим читателем: Гриша слушает мнение биянкурской портнихи – мадам Клавы – о его творчестве, об отсутствии в нем романтики и идеала. Мадам Клава как выразительница эмигрантской среды требует от «своего», биянкурского автора правдивой истории о выдающейся личности, побеждающей обстоятельства эмиграции – о человеке «американской складки», причем в форме захватывающего любовного романа: «Что это вы, Гришенька, все о каких-то своих знакомых пишете, о людях довольно обыкновенных и, прямо сказать, скучных? Одному не удалось кинематографическую карьеру сделать, другой невесту проворонил, уж не помню, что третий сделал, все какие-то бесцветные личности, право! Что бы вам написать два с половиной слова о человеке царе природы, об американской складке какой-нибудь, да так, чтобы сердце забилось и захотелось бы все бросить и к нему бежать, ловить с ним миг безумного счастья, переселиться к такому человеку в номер и сотворить с ним дивную сказку?» Гриша признается: «Ошельмуют. Все догадались давно, что никаких американских складок на моем горизонте не имеется», – задавая семантическую дистанцию между представлением о творчестве в мире Биянкура и другом, недоступном ему писательском мире, не знающем жизнь простого человека. В произведении представлен сам процесс письма: рассказ «пишется» Гришей на глазах у читателя, с которым биянкурский автор делится эстетическими соображениями, пародирующими позицию младоэмигрантов по отношению к реалистам старшего поколения (в первую очередь, «природоописателям» Бунину и Зайцеву), а также отсылающими к психологическим взаимоотношениям между более благополучными литературными «отцами» и необустроенными «детьми»: «Пришел я к себе домой, сел за стол и написал рассказ про Александра Евграфовича Барабанова. Есть такой человек, одно время нам его часто видеть приходилось. Начал я свой рассказ с описания погоды, многие наши писатели погодой не брезгают, собственно, некоторые только этим и прославились. То есть, писатели наши, правда, больше обращают внимание на природу, да ведь зато и материальное положение их как-то лучше нашего. А у кого материальное положение неважнее, тому где природу смотреть прикажете? Погода, та как-то ближе и заметнее, погода, она до самых косточек иной раз тебя проймет, до самой

душеньки прошьет, особенно если дождик. Стояла осенняя, дождливая, холодная, ветреная, сырая и скучная погода – так начал я» [Берберова, 1999, с. 50].

Повествуемая история «о закорючках» – о злоключениях бывшего военного, а теперь одинокого, лишившегося в эмиграции семьи, маленького человека и изобретателя Барабанова, стремящегося «пристроить» свои идеи с помощью преуспевающего дельца – мужа бывшей жены и встретиться с дочерью Любочкой, должна (в ситуации с двойным адресатом) оцениваться с разных точек зрения, из разных систем ценностей. И действительно, читатель Гриши, сострадающий Барабанову, не видит, что тот сжился с положением жертвы и не видит унижения в обращении к своему сопернику, не способен настоять, чтобы увидеть собственную дочь и передать ей привезенного в подарок щенка. Однако «авторы» и их «читатели» едины в понимании драмы эмиграции, где всякая надежда на чудо бессмысленна: соперник Барабанова, человек «американской складки» внезапно умирает, как и щенок в кармане неудачливого героя, а с ним умирает и надежда на сколько-нибудь свободное и обеспеченное (если уж не на счастливое) будущее. Поэтому биянкурский писатель Гриша вместо заказанной мадам Клавой счастливой истории создает очередную версию «человеческого документа», которому, по его словам, «до американской складки очень далеко, сто верст скакать», «как, например, до Орла или Казани». Произведения автора и автора-героя Гриши, несмотря на различие их кругозоров, в финале обнаруживают свою изоморфность, почти тождественность.

Переход Гриши из рассказчика в писателя и создание сюжета письма, не мотивированные повествуемой историей, в которой рассказывается о жизни еще одного эмигранта, имеют эффект семантического удвоения, работают на создание авторского метатекста, что отсылает к Зощенко, который в середине 1920-х гг. вводит в свои рассказы «писателя, литератора» [Чудакова, 1979, с. 60–61]. Изображая писателя Гришу как сниженный вариант себя, автор, разделяющий с биянкурцами драму эмигрантского существования, попутно рефлексировал над собственными эстетическими задачами (не мифологизировать действительность, а сохранять, запечатлеть биянкурскую жизнь как она есть, в «ее трагикомическом, абсурдном и горьком аспекте» [Берберова, 1999, с. 13]), изображает свое место в литературе эмиграции и даже пародийно включается в эмигрантский поколенческий спор – «о чем писать». Рассказ о Биянкуре и его жителях превращается в повествование о проблемах литературы в эмиграции, неведомых биянкурцам, но понятных «своему» (для Берберовой) читателю.

В рассказе «Биянкурская рукопись» (1930) заметен перекокс в сторону авторского адреса от «биянкурского» читателя, выстраивается структура «текста о тексте о тексте» и автором вставного текста является умерший друг Гриши – Ваня Лехин. Рукопись Вани Лехина, оставленная в наследство Грише, пародийно отсылает к творчеству младшего поколения эмигрантов с сюжетом возвращения в Россию, домой, к матери. Рассказ распадается на две части: реальный Биянкур, похороны Вани Лехина описываются Гришей; воображаемая реальность возвращения домой представлена в рукописи Вани Лехина. Однако «жизнь» и «текст» не образуют оппозиции: как события в Биянкуре (смерть и одинокие похороны Вани Лехина высветили бессмысленность его жизни), так и рассказ о выходе в желаемую реальность становятся расставанием с утопией. «Возвращение» героя домой имеет зловещую тональность: оно происходит ночью («ночь была черна»), в непогоду, в пустом, безлюдном городе, встречает незнакомый шурин. Затем автор-герой еще раз проговаривает ситуацию неудавшейся встречи с прошлым в воображаемом письме оставшейся во Франции Мадлен: «Только что прибыл. Поезд опоздал. Народу было миллион. По ужасной погоде в совершенно мертвом городе отыскал дом. Конечно, волновался, как дурак. Встретил меня сестрин муж, *untureassezrigolo* [*фр.* довольно забавный тип]. Соня и дети спали, а мама вернется

завтра. Напишу тебе еще, соображу, стоит ли тебе приезжать...» [Берберова, 1999, с. 93]. Наивный писатель, адресуя свою повесть такому же наивному читателю, дважды разрушает образ спасительного возвращения в «совершенно мертвый город». Долгожданная встреча с матерью становится кульминацией фантазмагорического путешествия: «Я думал, что она закричит, упадет, и я заспешил, протянув к ней руки, чтобы удержать ее. Но она, словно отделившись от пола, понеслась на меня...» [Там же, с. 95]. Именно здесь Гриша прерывает текст рукописи. Понимая, что Ваня, как и любой бянкурец, давно утратил все иллюзии, Гриша-читатель все же восстает против «правдивого» творчества, которое разрушает главную мечту эмигрантов: «Страниц, как я уже сказал, было около ста, но уже теперь все было мне ясно: Ваня Лехин умер от воображения. Оно перешло в лихорадку, это лихорадка, может быть, трепала его весь последний год, а какой прекрасный был человек! По всем швам Бянкуру не везет: лучшие люди его умирают, достойные людидохнут. Пускаются они, сначала тайно, во всяческие мрачные развлечения и домучивают себя как умеют. А некоторые, не далеко ходить, берут перо-бумагу и строчат. И грустно становится на них смотреть: такого рода энергия им не пристала, такого рода энергия от них не оставит ни полстолько. Так останемся же, друзья мои, пехотинцы и маневры, чем были! Не нужны нам ни перо, ни бумага, ни чернильницы. Ни слава, ни денежные суммы, ни любовь очаровательного существа пусть не тревожат наших снов. Тише воды, ниже травы советуем нам сидеть испытанный в этих делах тип. И пусть о нас другие что-нибудь напишут, а сами мы – от двух бортов в красного – не писатели!» [Там же, с. 95–96]. Бунт Гриши против писательства означает разное в мире Бянкура и в «авторском» мире: для обывательского существования переселение в мир мечты, вымысла – угроза, разрушающая с трудом обретенную стабильность повседневной материальной жизни; для автора и его читателя – это крах идеи возвращения, понимание того, что в творчестве не укрыться от трагедии эмиграции.

Метатекстовая организация рассказа, во-первых, открывает антииллюзорную позицию автора, высказанную с помощью произведения своего alter ego, во-вторых – сигнализирует о внимании Берберовой к новейшим поискам в области прозы в европейской и русской литературе. Позднее в объясняющей собственные эстетические пристрастия статье «Набоков и его «Лолита» (Новый журнал, 1959, № 57) Берберова сочувственно процитирует слова Сартра: «Роман в прежнем смысле уже не единственная возможность, но есть новая – роман как бы рассуждающий, как бы сам размышляющий о своем собственном существовании» [Неизвестная Берберова, 1998, с. 180]. Произведение, «рассуждающее о своем собственном существовании», дает возможность Берберовой неоднозначно участвовать в дискуссии, обострившейся в эмиграции (полемика Ходасевича – Адамовича) о роли литературы в современном мире, о документальности (правде факта) и мастерстве (правде вымысла). Эксперимент в технике сказа и метатекста обнаруживает пограничность эстетической позиции Берберовой: в установке на достоверное изображение жизненного потока и индивидуальной драмы бянкурского жителя сказ отвечает идее «человеческого документа» Г. Адамовича, но благодаря литературности метатекста остается в русле эстетического представления о творчестве В. Ходасевича, В. Набокова, которое разделяла и Берберова [Хатямова, 2015].

Сказовое повествование Берберовой помимо задачи изображения быта и психологии эмигрантской массы, выполняло еще и задачу закрепления «эмигрантского языка тех лет», сохраняющего «память и дар речи» как возможность передать «для будущего» исчезающую эмигрантскую жизнь «в ее трагикомическом, абсурдном и горьком аспекте» [Берберова, 1999, с. 12]. Авторский метатекст эксплицировал проблему творчества, самоопределения в пространстве литератур-

ной диаспоры, поиск Берберовой своего «языка» прозы [Берберова, 2011, с. 434–438].

В определенном смысле сказовое повествование и Замятина, и Берберовой второй половины 1920-х гг. претерпело сходную эволюцию: из инструмента изображения массового человека в катастрофических обстоятельствах сказ стал и способом авторской эстетической рефлексии, игра с разными адресатами давала возможность воздействовать на читательское восприятие в нужном автору направлении.

Список литературы

- Берберова Н.* Биянкурские праздники. Рассказы в изгнании. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1999. 464 с.
- Берберова Н. Н.* Курсив мой: Автобиография / Предисл. А. Кузнецовой. М.: АСТ: Астрель, 2011. 765 с.
- Виноградов В. В.* Избранные труды: О языке художественной прозы. М.: Наука, 1980. 360 с.
- Замятин Е.* Избранные произведения / Коммент. Е. Б. Скороспеловой. М.: Сов. Россия, 1990.
- Замятин Е. И.* Техника художественной прозы // Литературная учеба. 1988. Кн. 6.
- Замятин Е. И.* Я боюсь: Литературная критика. Публицистика. Воспоминания / Сост. и коммент. А. Ю. Галушкин. М.: Наследие, 1999. 359 с.
- Замятин Е. И.* Собрание сочинений: В 5 т. Т. 1, 2. М.: Рус. кн., 2003.
- Муценко Е. Г., Скобелев В. П., Кройчик Л. Е.* Поэтика сказа. Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1978. 288 с.
- Неизвестная Берберова: Роман, стихи, статьи. СПб.: Лимбус Пресс, 1998. 288 с.
- Хатямова М. А.* Проза Н. Н. Берберовой: литературность «человеческого документа»: Учеб. пособие. Томск: Изд-во Том. пед. ун-та, 2015. 108 с.
- Чудакова М. О.* Поэтика Михаила Зощенко. М.: Наука, 1979. 198 с.
- Шкловский В.* О рукописи «Избранное» Евгения Замятина // Замятин Е. И. Избр. произведения. М.: Сов. писатель, 1989.
- Шмид В.* Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. 312 с.
- Эйхенбаум Б.* Литература. Л.: Прибой, 1927. 303 с.
- Ямпольский М.* Ткач и визионер: Очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре. М.: НЛЮ, 2007. 616 с.

M. A. Khatyamova

Tomsk State Pedagogical University, Tomsk, Russian Federation
Tomsk Polytechnic University, Tomsk, Russian Federation, khatyamovama@mail.ru

In-character narration as a method for game-like expression of authorial position in Russian metropolitan and émigré prose of 1920s

The paper considers language game potential of in-character narration in works of Russian metropolitan and émigré writers in 1920s. The analysis of short stories written by Yevgeny Zamyatin (*X, Comrade Churygin Has The Floor*) and Nina Berberova (cycle of stories *The Tales of Billancourt*) in the context of discussion concerning in-character narration and modern scholarly views of its capabilities welcomes a conclusion that the in-character narration underwent congenial evolution in works of both authors. Being just a tool for a depiction of a mass man in cata-

strophic circumstances in the beginning, it becomes a method of authorial aesthetic reflection. Playing games with different audiences allowed leading the reader's perception to wherever the author deemed necessary.

Zamyatin's in-character duology was an experiment, showing author's intention to tackle the problem of how to represent the results of revolution for a low-ranker life by different artistic means. The in-character narration in Comrade Churygin Has the Floor is almost canonical and functions as an Aesopian language: it camouflages direct authorial speech (delegated to a mass-man) about absurd and tragic consequences of the revolution. The short story *X* employs a complex narrative technique, which synthesises ornamental style, oral in-character narration and personalised narration. The puzzle of its title is actualised with a metatextual structure where two stories reflect each other: a story of absurd new reality and a story of the secret of creativity that melts real-life events into narration: a short story, a myth, a stage play.

In-character narration as used by Berberova was not limited to picturing daily life and psychology of émigré community; it performed a task to preserve the émigré language as a possibility to transmit the vanishing émigré lifestyle «in all its tragedy, comedy, absurd and bitterness» (Berberova's words) to the future. Authorial metatext reveals the problem of creativity, self-determination in the literary space of diaspora, Berberova's search for her own prosaic language.

Keywords: Literature of metropolia and diaspora, works of Yevgeny Zamyatin, prose of Nina Berberova, narration, narrative strategy, in-character narration.

DOI 10.17223/18137083/61/8

References

- Berberova N. *Biyankurskie prazdniki. Rasskazy v izgnanii* [The Billancourt tales. The stories in exile]. Moscow, Izd. im. Sabashnikovykh, 1999, 464 p.
- Berberova N. N. *Kursiv moy: Avtobiografiya. Predisl. A. Kuznetsovoy* [The italics are mine. Preface by A. Kuznetsova]. Moscow, AST, Astrel', 2011, 765 p.
- Chudakova M. O. *Poetika Mikhaila Zoshchenko* [Poetics of Mikhail Zoshchenko]. Moscow, Nauka, 1979, 98 p.
- Eikhenbaum B. *Literatura* [Literature]. Leningrad, Priboy, 1927, 303 p.
- Khatyamova M. A. *Proza N. N. Berberovoy: literaturnost' "chelovecheskogo dokumenta": Uchebnoe posobie* [Prose of Nina Berberova: Literariness of the human document. A study guide]. Tomsk, TSPU publ., 2015, 108 p.
- Mushchenko E. G., Skobelev V. P., Kroychik L. E. *Poetika skaza* [Poetics of in-character narration]. Voronezh, Voronezh univ. publ., 1978, 288 p.
- Neizvestnaya Berberova: Roman, stikhi, stat'i* [Unknown Berberova: A novel, poems, articles]. St. Petersburg, Limbus Press, 1998, 288 p.
- Schmidt V. *Narratologiya* [Narratology]. Moscow, LRC publ. house, 2003, 312 p.
- Shklovskiy V. O rukopisi "Izbrannoe" Yevgeniya Zamyatina [About Yevgeniy Zamyatin's manuscript titled *Selected Works*]. In: Zamyatin Y. *Izbrannye proizvedeniya* [Selected works]. Moscow, Sov. pisatel', 1989.
- Vinogradov V. V. *Izbrannye trudy: O yazyke khudozhestvenno yprozy* [Selected works: On the language of artistic prose]. Moscow, Nauka, 1980, 360 p.
- Yampol'skiy M. *Tkachivizioner: Ocherki istorii reprezentatsii, ili O material'nom i ideal'nom v kul'ture* [A weaver and a visionary: Sketches on the history of representation, or on material and ideal in culture]. Moscow, NLO, 2007, 616 p.
- Zamyatin Y. *Izbrannye proizvedeniya* [Selected works]. Moscow, Sov. Rossiya, 1990.
- Zamyatin Y. I. *Sobranie sochineniy: V 5 t. T. 1, 2* [Collected works: In 5 vols. Vols 1, 2]. Moscow, Rus. kniga, 2003.
- Zamyatin Y. I. *Tekhnika khudozhestvennoy prozy* [Techniques of artistic prose]. In: *Literaturnaya ucheba*. 1988, Book 6, p. 90.
- Zamyatin E. I. *Ya boyus': Literaturnaya kritika. Publitsistika. Vospominaniya. Sost. i komment. A. Yu. Galushkin* [I am afraid. Literary critique. Journalism. Memoirs. A. Yu. Galushkin (Ed.)]. Moscow, Nasledie, 1999, 359 p.