Strategies of Writing the Self in Bulat Okudzhava’s Novel *Uprazdnennyi Teatr*

Bulat Okudzhava’s novel *Uprazdnennyi Teatr* [The Vacated Theatre] is often regarded as a source of autobiographical information. The article attempts to investigate the main strategies utilized by the poet, and relate these to the narrative features of Okudzhava’s text. The main narrative techniques, which define the reciprocal approach of the reader and the narrator and create the distance between them, are: the poly-perspectivity of the narrative; its polytemporality and multifunctional use of verbs in the present tense; the questioning of language as instrument of expression; and the sophisticated system of intertextual linkages. Taken together, these narrative characteristics suggest that Okudzhava’s novel is no more of a documentary or historical account than his lyrical works are.

† Ольга Сазончик

Несколько наблюдений над стратегиями само- написания в романе Булата Окуджавы Упраздненный театр

† Strategies of Writing the Self in Bulat Okudzhava’s Novel *Uprazdnennyi Teatr*

Bulat Okudzhava’s novel *Uprazdnennyi Teatr* [The Vacated Theatre] is often regarded as a source of autobiographical information. The article attempts to investigate the main strategies utilized by the poet, and relate these to the narrative features of Okudzhava’s text. The main narrative techniques, which define the reciprocal approach of the reader and the narrator and create the distance between them, are: the poly-perspectivity of the narrative; its polytemporality and multifunctional use of verbs in the present tense; the questioning of language as instrument of expression; and the sophisticated system of intertextual linkages. Taken together, these narrative characteristics suggest that Okudzhava’s novel is no more of a documentary or historical account than his lyrical works are.

†† Б. Окуджава

Вымысел не есть обман.


† В дальнейшем при ссылках на это издание будут указываться только соответствующие страницы.

†††† АвтобиогрЯ - Number 9/2020
DOI: 10.25430/2281-6992/v9-013
distributed under the terms of the CC BY-NC-ND 4.0

Целью настоящей работы является анализ (на примере лишь одного из счиаемых автобиографическими текстов) использованных Окуджавой нарративных стратегий написания себя (автобиографии), в известной степени абстрагированных от анализа сюжета, тем и мотивов, то есть явление тех признаков текста, которые (взятые по совокупности) объективно обозначены рассматривать этот обозначенный как семейная хроника и состоящий из череды биографически как бы подтверждаемых эпизодов роман Окуджавы в одном художественном (не: документальном) ряду с иными его (в том числе, кроме прочего, лирическими) произведениями (тема,
входящая за пределы данного исследования). В качестве теоретической предпосылки предполагается, в известной степени, ограничиться работами Ю.М. Лотмана, посвященными наблюдениям над проблемами, связанных с написанием истории, и сделанными из них основополагающими выводами (см. Лотман 2000а и 2000б).

В произведении Упраздненный teår фундаментальность (для авторского замысла) проблемы документальности, принципиальной возможности фактической верности и/или ее иллюзорности рассматривается уже на уровне параграфа. Так, понятие “теår”, содержащееся в заголовке романа, подчеркивает, прежде всего, визуальную компоненту восприятия, как намечая там самый проблему (сознательно?) создаваемой иллюзии происходящего, в последующем определяющую характеристики использованного нарратива (см. ниже), так и отсылая к шекспировскому (то есть: литературному) определению мира как театра. Сочетание мира-театра с казенно-бюрократическим атрибутом “упраздненный” предопределяет изначальную неустойчивость и фактическое уже не-бытие этого еще только подлежащего описанию мира, его зависимость от чужой (и недоброй) воли.

Подзаголовок романа (Семейная хроника) per definitionem подразумевает изложение исторических событий в их хронологической последовательности и (обычно с этим связанную) временную к этим событиям близость; насколько в романе соблюдаются эти условия, будет обсуждено ниже. Необходимо, однако, отметить логическую противоречивость знания писущим факта прекращения существования описываемого им мира, в котором он большей частью и не жил; то есть самообозначение автора как хроникар чужой и исчезнувшей эпохи. Датировка текста (1989–1993) становится исходным ориентиром для некоторых упомянутых в романе дат (шестиде-


сам лет назад и т. п.) и создает некое настоящее для отдельных повествовательных инстанций (см. ниже). Примечательно также графическое обрамление текста первого книжного издания романа. Имя автора (“Б. Окуджава”) представлено в форме его подписи; при этом имя Б.[улат] в дальнейшем не упоминается ни разу, а обозначенный было эффект сближения с автором (руко­писность как признак a priori личностный) разрушается в дальнейшем исчезновением последнего за иными повествовательными масками. Текст романа многократно обрам­лен: на обоих форзацах изображён ряд не занятых и частично опрокинутых стульев (как аллюзия на театр и визуальность), расставленных перед пустой стеной с вбитыми в нее, погнутыми и более не используемыми для развещивания фотографий гвоздями; на шмуцтитулах расположены известные фотографии Окуджавы (в детстве и зрелости), обозначающие, кроме прочего, мифологическую проблему начала (откуда пошло) и историческую проблему конца (чем кончилось4); со сти­
зрения историографа (и открытости исхода событий в момент их проистекания); примечательно при этом сравнение историка с [!] театральным зрителем.

Осознание этой проблемы влечет за собой использование определенных стратегических приемов для ее решения; представляется возможным показать, что в романе Окуджавы таковыми являются полярность, ахронологичность и политеоральность повествования, эксплицитная постановка проблемы языка как средства выражения и описания прошлого, интертекстуальность и растушевывание границ на уровне тем и мотивов.

Прием полярспектилизации повествования отслеживается в романе в двух основных формах: “спектрального разложения”6 основного повествователя и изложения событий с точки зрения иных фигур.

Носители связанных с фигурой автора точек зрения вводятся в роман постепенно, по ходу развития различных линий повествования:

Много лет спустя, а точнее уже в двадцать четвертом году, возник внук Степана Окуджава — по официальным документам Омар, по самоощущению Иван Иваныч, в быту же по малолет-

5 Ср. Лотман (2000б: 3): “Ретроспективный взгляд позволяет историку рассматривать прошедшее как бы с двух точек зрения: находясь в будущем по отношению к описываемому событию, он видит перед собой всю цепь реально совершенных действий; переносясь в прошлое умственным взглядом и глядя из прошлого в будущее, он уже знает результаты процесса. Однако эти результаты как бы еще не совершались и преподносятся читателю как предсказания. В ходе этого процесса случайность из истории полностью исчезает. История можно сравнить с театральным зрителью, который второй раз смотрит пьесу: с одной стороны, он знает, чем она кончится, и непредсказуемого в ее сюжете для него нет. Пьеса для него находится как бы в прошедшем времени, из которого он извлекает знание сюжета. Но, одновременно, как зритель, глядящий на сцену, он находится в настоящем времени и заново переживает чувство неизвестности, свое якобы ‘незнание’ того, чем пьеса кончится. Эти взаимоисключающие переживания парадоксально сливаются в некое одновременное чувство”.

6 Понятие “спектрального разложения” (от лат. spectrum видение), изначально метафорическое, представляется удачным, поскольку сочетает представление о множественности с идеей визуальности.
ству бывший просто Ванванчым". (17)
И девятого мая ночью легко и без траuma родил-ся Ванванч, нареченный Дорианом. (106)
– Ну, картошка, – гово-рила Акулина Ивановна Ванванчу, – давай чай-ком побалуемся... [...] Это странное прозвище выплиснулось у Акулины Ивановны после того, как она вдруг обнаружи-ла, что его нос напоми-нает маленькую карто-фелину. (18–19)
И вот уже распахнута темно-коричневая дубо-вая дверь, и маленькая, сухонькая, сероглазая бабушка Лиза протяги-вает руки к Ванванчу, и тихое знакомое: «Кукушка, генацвале!..» [...] Это тифлисский специали-ст, неведомый Москве... (60–61)
Эта множественность имен становится для читателя неким интеллектуальным вы-зовом, сначала вызывая не(до)понимание, а потом желание разобраться в сущно-сти и целях ее использования.

При этом обращают на себя внимание известная постоян-ность характерных свойств носителей имен и прозвищ. Так, большая часть повествова-ния, в том числе в форме не-существенно-прямой речи, связа-на с точкой зрения Ванваныча (ребенка), например: "Иногда кто-нибудь привозил мандариньи из далекого Ти-флиса от папы, где папа сго-рав на партийной работе" (21). (Взрослый) Иван Иваныч возникает относительно ред-ко, с определенной историче-ской дистанции к Ванванычу, которая часто дополнительно подчеркивается указанием на конкретные даты, произо-шедшие события и некое настоящее время, ср.:

...В девяностом году, в конце двадцатого века, Ивану Иванычу странно представлять все это те-перь, с его-то опытом. Представлять девятна-дцатый год и шестна-дцатилетнюю Ашхен, рьдающую над тарел-кой, свою маму, тогда едва выбившуюся из от-роцества, но которую сейчас он уже успел по-хоронить на Ваганьков-ском кладбище, после всего, что случилось. (55)

7 Выделения в цитатах, за исключе-нием особо оговоренных, принадле-жат автору статьи. – О.С.
Сознательность такого авторского решения эксплицитно подтверждается к концу первой трети [sic] текста:

Я надеюсь, что вы не осудите меня за этот умышленный калейдоскоп имен, в который я вверг вас не по злому умыслу или болезненной прихоти, и вы поймете, что Ванвач, Иван Иваныч, Огар, Дорин, Кортошина и Кукушка – в конце концов одно лицо, вовсе не претендующее на исключительность. Оно возникло в моем воспаленном сознании, как некая игра, а может быть, одно из средств связать распадающееся Время, людские судьбы и разноплеменную кровь.

Время от времени выступающий на повествовательную сцену рассказчик от первого лица также выполняет определенные функции, причем более или менее отчетливо воспринимаются две ипостаси Я. Одна из них – рассказчик, находящийся внешне описываемого мира, постоянно сохраняющий к нему ироническую дистанцию из неопределенного будущего, время от времени пытающийся вступить в контакт с читателем и другими повествовательными инстанциями (но не иными фигурами) и рефлектирующий процесс написания.

Пусть вас не смущает обилие имен. Они, по всей вероятности, больше не возникнут, кроме Лизы, Степана и их детей. (8)

То ли семья была либеральная, то ли природные достоинства Нasti возвышали – не знаю. (18)

Кстати, о носе. Он у Степана господствовал над остальными частями лица и даже привлекал внимание, хотя, может быть, не столько величий, сколько многосимволической направленностью и загадочной целеустремленностью. [...]

Правда, по прошествии многих лет у дальних потомков она постепенно ослабла и потускнела, хотя и не совсем, и даже в четвертом поколении еще и нынче за-

---

8 О создании иронической дистанции как цели использования этого приема ср. Розенблум (Розенблум 2013: 87сн.).
метны ее красноречивые следы. (11–12)
Приехала из Тифлиса бабушка, бабуся, Мария Вартановна, мамина ма-
ма. Что-то далекое и теплое родилось из ее образа, выплеснулось из ее карих глаз, окружен-
ных дymiными морщинками, что-то едва улови-
мое, почти позабытое, без имени, без названия.
Что это было такое, а, Ванванч? (43)

Вторая ипостась Я демонстрирует свою причастность к опи-
сываемому миру (находясь при этом для остальных фигур в будущем) и либо высказы-
вает рассуждения общего характера, либо комментирует по-
вестование:

Я вижу, как они идут по Тифлису. [...] На балконе – двери к соседям и, наконец, их дверь, и вы туда входите. Вот комп-
натка, в которой ещё нет знаменитого шкафа с амстами... (92)
...эта маленькая фото-
графия небольшого раз- 
мера и крайне люби-
тельская до сих пор, вот 
же шестьдесят лет, 
живет у меня и время от времени попадается под
руку, уже потускневшая, 
отдающая желтизной 
улика из иного времени и 
ино го мира. (26)
Может быть, вот то-
гда и возникла впервые 
скорбная и неостанови-
мая мелодия утрат: один 
за другим, одно за другой, все чаще и быст-
рее... И эта мелодия со-
провождает его в про-
должение всей жизни. Ее 
нечеткие полутона, за-
глушаемые дневными 
событиями, отклады-
ваются в памяти, в сердце, 
в душе, если хотите. Он 
думал об этом постоян-
но, ибо мелодия пере-
полняла все его суще-
ство, а жизнь без нее ка-
залась невозможной. / 
Чтобы удостовериться в 
том, должно было про-
лететь пятьдесят де-
вятать лет. Придавленный 
этой глыбой, я слышу 
мелодию утрат особенно отчетливо. [...] Голоса 
моих кровных родичей 
умерших и ныне здрав-
ствующих – сливаются в 
самозабвенном гимне. 
(44–45)
Как будто жизнь была 
пространством, про-
сматриваемым из окна.
За углом таилась неиз-
вестность. Она была
Главным будущим, которое они создавали, не покладая рук, так же, как и мы его создаем – не по распоряжению начальства, а по своей фантастической природе, по своему муравьиному вдохновению, по своей пчелиной неукротимости. Какая слепая программа заложена в нас с рождения?.. И нет нам отдыха... (15)

Точки зрения иных фигур обычно возникают при (спонтанном) переходе к повествовательному модусу несобственно-прямой речи:

...и он [Степан Окуджава – О.С.] думал о своих детях: о старшем сыне Владимире, бежавшем неизвестно куда после неудавшегося покушения на курацкого губернатора, в котором он принимал участие как молодой и неистовый анархист. Где он теперь? Никто не знал. Свидетели люди шептали о Швейцарии. Какая Швейцария, кацо?! Кому он там нужен, в этой Швейцарии? Что он мог там делать, едва окончивший гимназию? Может быть, пьет там швейцарское вино в компании молодых бородатых преступников? (11)

Они могут плавно перетекать одна в другую в пределах одного абзаца или предложения:

...и двадцатишестилетняя большевичка, стараясь быть понятой, объяснила Акулине Ивановне ошибочность ее представлений о мире, в котором уже свершилась революция и нельзя, нельзя, даже преступно, воспитывать новое поколение с помощью старых, отвергнутых, основанных на невежестве понятий. И Акулина Ивановна кивала, вглядывалась в маму глубокими чувствительными глазами, а сердце ее разрывалось от жалости к этой молодой, строгой, несчастной, заблуждшей, крещеной армянке. (17–18)

Таким образом, хроника соизмеримо составляет целым рядом повествовательных инстанций, что создает эффект хорового (сиречь многоголосного) повествования. Для обозначения их совокупности в
романе используется понятие калейдоскоп, которое связано как с процессом виđения (греч. σκόπεω – смотрю, наблюдаю), так и с явлением изменения видимого в процессе вращения калейдоскопной трубы, его многократного отражения (что как бы соответствует из-менению позиции наблюдателя). Равноправность различных по возрасту, опыту, уровню информированности и пр. ипостасей рассказчика не только не способствует повы-шению уровня документаль-ности изложения, но порождает и подпитывает сомнения в ее принципиальной возможности.

В этой связи примечательна сложная структура воспроизводимого в романе хода вре-мени. Хроника начинается как бы дважды:

В середине прошлого ве-ка Павел Перемушев, от-служив солдатиком свои двадцать пять лет, по-явился в Грузии, в Кута-исе, получил участок земли за службу, по-строил дом и принялся портняжить. Кто он был – то ли исконный русак, то ли мордвин, то ли ев-рей из кантонистов – сведений не сохранилось, дагерротипов тоже.

Зато женился на кроткой Саломее Медзмариа-швили и родил трех до-черей: Макрину, Феодо-сию и Елизавету. Все они были худощавые, серо-глазые, работящие – видимо, в него. Макрина вышла замуж за Макси-ма Киквадзе, средняя, Феодосия, – за Еписана Георгадзе, старшая, Ели-завета, за Степана Окун-жава. И родились у них дети: у Макрины – Геор-гий (Гоги) и Василий, у Феодосии – Григорий, а у Елизаветы, у бабушки Лизы, – Владимир, Ми-хаил, Александр, Николай, Ольга, Мария, Шал-ва и Василий. Этого Василя прозвали белым в отличие от черного – сына Макрины. (7)

...У бабуси было пять до-черей: Сильвия, Гоар, Ашхен, Анаид, Сирануш и сын Рафик. Она вышла замуж шестнадцати лет за отменного столяра Степана. Фамилия его была Налбандян, он сло-ва налбанд, то есть куз- нец. По-русски он звался бы Кузнецовым. (47)

Описание семьи отца (7) дает-ся со стороны деда (то есть по отцовской линии), происхож-
дение матери (47) описывается со стороны бабушки (по материнской линии). Временная отсылка к началу (двадцать пять лет до середины прошлого века) придает повествованию оттенок мифологический (см. выше), что дополнительное подчеркивается библейскими и сказочными аллюзиями (ср. начало Ветхого завета, особенности риторики (трехкратные повторы, синтаксис (в том числе полисиндетон) и т. п.). Последовательно создается иллюзия давности описываемых времен: упоминаются старые (русские) формы топонимов (Kymaс); используется простонародно-польскорная лексика (ср. “отслужив солдатиком свои 25 лет” или аллюзию на детскую считалку Было/Жили у бабуси...); подчеркивается затерянность следов во времени (конструкция “то ли..., то ли..., то ли...”); по нормам, скорее, языка разговорного нарушается логика изложения (ср. цепочку рассуждений в “Кто он был – то ли исконный русак, то ли мордвин, то ли еврей из кантонистов – сведений не сохранилось, дагерротипов тоже. Зато женился на краткой Саломе Медзмариашвили...”, в которой неизвестность произвольных национальных принадлежностей (русак – мордвин – еврей) оправдывается отсутствием дагерротипов, а противопоставляется этому факт женитьбы⁹). Примечательно, что в заключение подробно изложенная родословная объявляется излишней (8: “Пусть вас не смущает обище имен. Они, по всей вероятности, больше не возникнут, кроме Лизы, Степана и их детей”), то есть большая часть составляющих ее упраздняется – в полном соответствии с названием романа. При выбранном порядке изложения событий времена распадаются, и их связь (равно как связь “людски[х] суд[еb] и разнолечен[ой] крови[и]”) подлежит восстановлению (см. выше, 108). Для описания хода истории и времени используются различные пространственные сравнения и метафоры; при этом необходимо отметить, что важна не их оригинальность и самобытность (каждая из них более или менее хорошо известна) – но примечательная последовательность, повторяемость их применения. Слия-

⁹ Подчеркнутая краткость грузинской Саломеи в сочетании с библейскими аллюзиями не чуда известной иронии, обсуждение намеренно сти которой выходит за рамки настоящей статьи.
ние семей описывается как слияние рек (88–89: “Слились две реки – грузинская и армянская – перемешались их древние густые воды, не замедлив течения жизни, не нарушив привычных представлений о ней”), при этом перемешивание вод дополняет их линейное течение круговой компонентой водоворота. Подобно этому, в (традиционном) образе родословного древа выделяется “чудовищное” переплетение его ветвей:

Не думал я, пускаясь в плавание, что мое родословное древо приобретет постепенно столь обременительный, столь вероломный характер. Ветви его, благообразные на первый взгляд, оказались чудовищами, густо заросшими листвой имен, каждое из которых – целая жизнь, нуждающаяся в объяснении. (70–71)

Сложность историографического повествования представлена как осознанная проблема поиска золотой рыбки в темной пучине:

Золотая рыбка истории, погрузив в искавший свой первоначальныйblick, уходит во тьму, а я с примитивным фонариком тороплюсь следом и пытаюсь понять – в чем горкий смысл преображения слепого пухлого дитяти с темными колечками волос, пахнущего чистой природой, в унылую громадину с провалившимися боками, ослабевшую, но умудренную опытом? (161–162)

В этих рассуждениях о ходе истории и тщетности попыток ее воссоздания снова и снова возникает метафора воды (жизни как реки, написание романа как плавание, история как рыбка), тема переплетения (потоков или ветвей) и мотив (пред)видения и слепоты (как его отсутствия). При этом в последнем случае речь идет не о предубежденности при решении каких-либо конкретных социально-политических вопросов10, но о постановке фундаментальной проблемы видения (или вынужденной слепоты) повествовательной инстанции (историографа), фонарик которого способен осветить лишь немногие и

10 Про особую важность в романе темы слепоты, в том числе для описания так называемого слепого поколения, см. Розенблум 2013: 88сл.
лишь в каком-либо одном направлении, не постепя за постоянно искажающей свой образ, много обещающей и блестящей золотой рыбкой истории. Таким образом, хотя на макроуровне повествование с середины прошлого (то есть XIX-го) века до середины нынешнего (XX-го) придерживается некого вектора движения от прошлого к настоящему, но по совокупности и в связи общим характером изложения событий (включающего постоянные отступления, повторы и возвращение к неожиданно прерванному описанию, смену тем, мест, эпох, рассказчиков и пр.) читатель романа часто склонен воспринять повествование (обозначенное как хроника [sic]) как не хронологическое.

Чтобы ответить на вопрос, как именно в романе создается и поддерживается иллюзия смещения, прерванности времени, необходимо рассмотреть организацию повествования на микроуровне. Прием, который при этом используется, можно определить как политемпоральность на уровне микропорядка повествования (в сочетании с его установлённой выше нехронологичностью на его макроуровне).

Признаком политемпоральности является спорадическое (постоянное и быстрое) изменение времени глагола. Замена прошедшего времени настоящим может произойти как в пределах одной повествовательной секвенции, так и внутри меньших семантических единиц, вплоть до частей сложносочиненного предложения. Различаются несколько функций настоящего времени. С одной стороны, автор использует глаголы в настоящем времени при описании особо важных (точечных) событий внутри общего повествования:

Ванванча и Жоржетты все эти утонченные страсти не касались. Вот они выходят в свой при- вычный морозный арбатский двор... (25) ...ступка сияет золотым сиянием. Капуста варит- ся. Сухари крошатся. – Теперь мы на эту кон- форку поставим маленькую кастрюлечку и по- ложим в нее маслине, вот так... Уууу, оно уже начало таять! Видите?
– Ага, – говорит захаро- ванная Акулина Ивановна.
– Теперь сухарики опрокинем в масло, вот так...
Теперь фиши!.. Получилась у нас сухарная подливочка... О! А вот и капустка готова!
Меркнет аромат французских духов, вытесненный благоуханием нового блюда. Юрия Юльевна отрезала ломоть капусты, плюхнула его на блюдо, залила сверху сухарной подливкой, светло-коричневой, дышшейся. (31-32)
А утром няни нет. И целый день. У мамы заплаканные глаза. Что-то не привычное разливается по бывшей квартире Каинских. На каждый звоночек в дверь Ванванч бежит по коридору, но няни нет. / Ему объяснили, что она срочно уехала к себе в деревню. / Больше он ее никогда не видел... (39, 41)

Конкретное событие предстается в хронотопическом дейкisse здесь и сейчас, выделясь тем самым из претеритального модуа описания давно прошедшего. Второй функцией настоящего времени является придание повествованию характера живого reportажa и приближение, таким образом, временного положения читателя к таковому описываемых событий, ср.:

Когда Ванванч приезжал в Тифлис, он жил по разным домам, благо везде ему бывали рады. Но первым делом его поселяли у армянского дедушки Степана, и он постоянно любовался его шкафом, где на деревцах глянцевые тонкоголье аисты тянули изысканные ве из глянцевых зарослей тростника. И он проводил пальцем по полированным выпуклым фигуркам и взглядывался в уловатые руки дедушки, покрытые несмыываемыми коричневыми пятнами. Вот его везут в фаэтоне по тифлиским улицам среди платановых теней, он входит в знакомую комнату дедушки, где тот же шкаф и те же аисты, а за окном по утрам пронзительный, словно последняя молитва, долгий крик крестьянина, обросшего темной щетиной, в черной кури [... на голове: «Мацооони! Мацооони!..»
– Почему? – строго спрашивает бабушка. (57–58)
Не менее важно использование настоящего времени как эффективного приема визуализации, *teatralizacji* повествования. Переход к настоящему времени часто эксплицитно предваряется идентификационным указательным местоимением *vom*, как бы приглашающим читателя приблизиться, внимательнее всмотреться или вслушаться (см. выше "[v]от его везут" (57), "[v]от они выходят" (25), "[v]от и Ванваныч она говорит" (56) и т.д.). Если в этой связи рассмотреть отдельные нарративные временные параметры как систему (время глагола & повествовательная инстанция (в том числе время повествователя) & повествуемое время)

Метафора вихревой организации повествования представляется в данном случае подходящей; ее источник — следствие организующей роли случая. В 2019-м году, в ходе одной из встреч с читателями своего романа *Jena 1800* Петер Нойман (Neumann 2018) следующим образом определил использованный им прием Zeitverwirbelung (дословно: вихризации времени) как сознательно им выбранный способ организации (ахронологического) повествования:

[A]хрония в этом контексте не означает, что хронология, т.е. упорядоченная, последовательная череда событий, как таковая отвергается. Ахрония проявляется, скорее, в вихризации времени, которую она производит, как режиме представления одновременности разных времен. Эти хронологические завихрения могут возникать как на макроуровне самого повествования, так и при изменении перспективы речи персонажа на макроуровне каждой отдельной главы. [При этом использование] настоящего времени обеспечивает полиперспективный нарратив, который в сочетании речей разных характеров открывает ситуации, которые не только как события остались в прошлом, но и не могут быть реконструированы ни при каких обстоятельствах... (Neumann 2019)

Примечательна в данном случае авторская рефлексия о сознательном выборе определенной нарративной стратегии для описания исторических событий, совпадающей с обнаруженной выше в тексте *Упражненного театра*. Одна-

12 "...Achronie in diesem Kontext nicht bedeutet, dass die Chronologie, also die geordnete, sukzessive Aufeinanderfolge der Ereignisse, als solche verabschiedet würde. Die Achronie erweist sich vielmehr in den Zeitverwirbelungen, die sie produziert, als Darstellungsmodus einer Gleichzeitigkeit verschiedener Zeiten. Diese chronologischen Verwirbelungen können sowohl auf der Makroebene der Erzählung selbst auftreten als auch im Perspektivenwechsel der Figurenrede auf der Mikroebene jedes einzelnen Kapitels. [Dabei] sorgt das Tempus Präsens für ein polyperspektivisches Erzählen, das im Gegeneinanderschalten verschiedener Figurenreden Situationen erschließt, die nicht nur bloß als Geschehen vergangen, sondern auch unter keinen Umständen rekonstruierbar sind...."
ко важно подчеркнуть, что у Окуджавы дробление на микроуровни не останавливается на уровне глав, но идет глубже, затрагивая отдельные абзацы и части предложений. В обоих случаях сочетании условной [а]хронологии на микроуровне с вихризацией времени на микроуровне подчеркивает невозможность реконструкции исторических событий, их документально-достоверного описания.

Следующей проблемой, с которой сталкивается создатель хроники, является основополагающая проблема необходимости языкового (само)выражения. В случае романа Окуджавы можно различить два связанных с ней основных аспекта: поэтическую маркированность текста (как признак его литературности) и тематизацию (на различных уровнях) проблемы языка как такового.

На высокий уровень поэтизации текста романа уже указывалось выше, например, при обсуждении начала романа, с просматривающимися в нем библейскими и/или фольклорными аллюзиями. Подобные примеры можно множить; дополнительно стоит указать лишь на необычную быстроту переходов от языка литературно-нейтрального к разговорно-повседневному и/или высоко-поэтическому, часто имеющим место в пределах одного предложения, ср.:

А тут уже было рукой подать и до тесного и обжитого базарного трактирика, где его уже ждали многолетние приятели вооон за тем столом, стоящим как-то боком к входным дверям и потому привычным почти как дом, как небо и судьба... (10)

Проблемы, связанные с языком как таковым, стоит рассмотреть подробнее. Их внетекстовой предпосылкой является многоязычность описываемого пространства и вытекающее из неё первично-непроизвольное остранение реалий при их языковом обозначении и/или переводе. В качестве примера можно разобрать случаи употребления в романе грузинского языка.

Грузинский язык в романе – это язык семейно-близкий, язык души и дружества. Привычность грузинского и чуждость русского для Степана Окуджавы проявляется в восприятии окружающими его грамотности, умения писать: “А он был грамотен настолько,
что легко, играя, выводил не только витиеватые картвельские письмена, но с не меньшей легкостью орудовал и кириллицей [...]” (8–9). Экзотический и сравнительно мало распространенный грузинский шрифт (примеры см. ниже) представляет как свой и потому более простой по сравнению с графически более примитивной, но чужой русской письменностью. Использованные в речи рассказчика или фигур выражения на грузинском языке вводятся в русский язык основной массы текста, причем каждый раз принимается новое и представляющееся в известной степени произвольным решение, что и в какой форме подлежит переводу. Факт иноязычности и необходимость разъяснения может быть промаркирован (указанием на более или менее подробную ссылку в конце страницы, в примерах помеченной как ‘→’), не обозначен (перевод, не указанный как такой), а также проигнорирован (грузинские слова и выражения, оставленные без комментария):

Он сгребал заработанное и отправлялся бродить меж базарными рядами. С достоинством плыла его потускневшая шляпа на фоне багровых туш и гор сыра, и арбузов, и пепельных чурчхел. Он склонялся над бочками с кудрявым джонджоли и едкой цциакой. Он за-думчиво перебирал сухощавыми писарскими пальцами прохладные камешки рыбоватого лобио и дышал ароматом сунели. Постепенно наполнялась матерчатая домашняя сумка, и обход рядов завершался, как обычно, у тесной невыразительной, но знаменитой хлебной лавки, где из прокопченной, пышущей жаром торни (→ круглая глубокая печь) слетались к нему хрустящие пури (→ грузинский хлеб). (10) Гмерто, Боже ты мой!.. (12) Аппетитно дымилась долма (→ мяное блюдо, наподобие голубцов, с виноградным листом вместо капусты), розо- вело кахетинское вино, были овейный сыр и пахучая зелень, и горячий лаваш. (52)

Кроме того, некоторые переводы-объяснения, при внимательном их рассмотрении,
представляют как ненадежные. Так, данное в сноске объяснение, что словом гуда называется овечий сыр (214), не совсем верно. Словом гуда (გუდა) обозначается пастуший мешок или бурдюк, в котором из (овечьего, коровьего или их смеси) молока изготавливается бурдючный сыр (გუდის უსაფრთხო), по-руссски обычно именуемый “сыр гуда”. Наличие перевода не только не решает, но, в отдельных случаях, усугубляется языковую проблему созданием у читателя иллюзии понимания. Примером такого маскирующего перевода является описание истории самоубийства Степана Окуджавы:

А в защитном Kutua ces папин отец Степан Окуджава в те давние годы в утренние минуты трезвости и раскаяния начал осознавать, что мир рушится и его многочисленные дети прирасты, оказывается, к этому разрушению. [...] И, глядя виновато на свою худенькую Лизу, [...] он пожимал плечами и произнёс одно слово, как слово беспомощной молитвы: “Равкна… (→Что поделаешь… (грузс.))”

Так с этим словом на устах он и кинулся в 1916 году с моста в желтые воды Риона, то ли проклиная, то ли оплакивая, то ли жалея. [...] И волны Риона сомкнулись над Степаном. (67–69)

Грузинскому шаблонному “равкна” в сноске дается соответствующий его повседневному употреблению русский перевод “что поделаешь”, как бы подтверждающий свойственную Степану) покорность судьбе и выраженный в одной из форм безличного предложения. Однако в сцене самоубийства ситуация меняется. Читатель, не знакомый с грузинским языком и полагающийся на данный перевод типичного для фигуры деда выражения, прочитывает описание самоубийства как акт беспомощного отчаяния и подтверждение его пассивной покорности обстоятельствам. Для читателя же, с языком знакомого, открывается – в зависимости от его готовности к остранению языковой формулы – потенциал двоякого прочтения. Выражение “равкна” подается в искаженной форме13 (чем усиливается его се–

13 Подобно армienda (аб добоо, русс. не хочу) в “Чемузум… армienda… не
мантический вес); исходно грузинское ბო ზმბა (примерно: ра вина) представляет собой вопрос с глаголом в первом лице единственного числа, дословно переводимое как "что я могу с-/поделать?". Пьерос – при отказе от формульного восприятия – смыслового удара на грамматическое действующее лицо (я) позволяет иначе трактовать обсуждаемую сцену: прыжок в реку из акта безвольного отчаяния становится прямым сознательным ответом действием на выделенный из языкового клише (остраненный) вопрос (что я могу сделать? ↔ покончить с этой постлюдь жизнью!). Кроме этого второго слоя прочтения, от читателя, далекого от грузинской истории, ускользает своеобразие использования топонимов: названия города и реки приводятся в устаревших и/или чужих в грузинском языковом пространстве формах (устаревшие русские Кутаис и Рион вместо грузинских и/или во время написания романа используемых Кутаиси (ქუთაისი) и Риони (რიონი)). Подобным образом выделено название грузинской столицы: в романе постоянно (91 раз) говорится о Тифлисе (старое и русское название города), а грузинское Тбилиси (თბილისი) появляется лишь однажды, причем в сочетании, по сути, бесмысленно-ахроничном (при описании отца Ванваны чак "секретаря тбилисского горкома партии" (153)) ¹⁴.

Иногда на проблему непереводимости указывается (при внимательном чтении) более или менее открыто. Так, использованное фигурой обращение “генацвале” определяется в тексте как “журчащее, переливающееся и высокоарное” (61). Если первые два атрибута еще можно соотнести с восприятием произношения слова, но для понимания его высокогарности не хватает и данного несколько странными фразами пожг [!] перевод в сноске (73: "Шен генацвале (→ Моя дорогая (груз.)), мама!"). Это необычное качество получает объяснение,

¹⁴ До августа 1936 года город Тбилиси назывался Тифлис (Поспелов 2002: 412), и горком партии, в котором работал Шалва Окуджава (ср. Розенблюм 2013: 35-36) был, соответствен но, Тифлиским. То есть использоване в романе топоним вак как бы поставлено с ног на голову: привычные домашние названия заменены чужими официальными, официальное ис кажено повседневно-привычным.

Khachу’, – торопливо переводит Ванванч армянского на грузинский, а затем на русский" (115).
лишь если принять во внимание точный перевод формулы обращения здравствуйте, а именно я (по)жертву собой ради тебя.
Создание иллюзии понимания, смещение функциональных полей (бытовое vs. официальное использование), указания на невосполнимость потерь при переводе дополняются случаями вовлечения читателя в некую игру-угадайку, при которой ему предлагается из сочетания (в том числе языковых) реалий самому сделать соответствующие выводы. Датируемый 1922-м годом отъезд родителей в Москву на учебу сопровождается репликой одного из членов семьи “Теперь в Москве новый генсек, – сказал Миша, – он любит ‘киндзмараули’ и не любит врагов, учтите” (91). Указание на Сталина распознается читателем настолько легко, что ускользает от внимания содержащийся в описании политической ситуации анахронизм: слово киндзмараули (ქინძმარაული) (киндзмарако), служащее указанием на грузинское происхождение нового обладателя должности, является в данном контексте анахронизмом:

бороться, то по крайней мере протестовать... [...] Каминские говорили между собой по-французски. Эти каркающие, непонятные звуки тоже не радовали Ирину Семеновну... (23–24)
На кухне уже не распивается шампанское с благословения Яна Адамовича, и Юза Юльевна тотчас переходит на французский, едва появляется Ирина Семеновна. И этот французский звучит уже не легкомысленно и распевно, а с демонстративной жесткостью и с плохо скрытой иронией. (45)

Но и язык русский выступает в романе не только как язык великой русской культуры, а — в его партийно-бюрократическом изводе — и как инструмент идейной борьбы и разоблачения:
Некоторые слова Ашхен уже хорошо знала: “Свобода”, “Классовая борьба”, “Смерть капиталу!” (53)

...здесь, в уральской тайге, где мы сидим за столом с вытянутыми лицами, почти утратившие вкус к южному застолью, раздавленные заботами великого строительства, растерявшее навыки плавной, ленивой, празднолюбивой речи, отрывисто лающие друг на друга на каком-то угрожающем волюнку... (215)

Примечательно, что в этой своей функции он вытесняет естественное семейное многоязычие, ср.:

Он отправляется играть в старый тифлисский дворик с Нересом и другими детьми, перемешивая армянские, грузинские и русские восклицания с той же само-забвенностю, с какой, перемешиваясь, витают вокруг него ароматы молодого чеснока, киндзы и грецких орехов, и люблю, и застоявшейся лужи под дворовым кра-ном, и выстиранного белья... (59)

16 Ср. юг: “Ашхен с головой погрузилась в русское море и уже сносно объяснялась и читала запоем. [...] Это море представлялось ей громадным и бескрайним, и чем дальше, тем бескрайнее. Его величие поражало ее и захватывало дух”.

Papers

Autobiografia Я - Number 9/2020

Таким образом, неоднократно тематизированная полиязычность представленного мира понижает достоверность его описания, в том числе и за счет того, что часть представленных проблем оказывается скрытой от читателя, не зна-комого с соответствующим языком, а часть подлежащего описанию не поддается пред-ставлению (как, например, французская сфера Каминских, закрытая от не понимающего сказанного Ванваныча и, соответственно, читателя).

Следующим аспектом, сдви-гающим роман с позиции исторической документальности в область литературного вы-мысла (не: обмана), является высокая степень его интертек-стуальности (как признака литературности). Указания на автоинтертекстуальные связи романа с иными произведени- ями Окуджавы являются важной составной частью литературно-биографического анализа в соответствующих гла-вах монографии Розенблюм (2013, гл. 4–6, 8). Но и ссылки на иные (литературные) про-изведения играют важную роль, как, например, в целой серии эпизодов, связанных с любовью Ванваныча к опе-ре Евгений Онегин, особенно по-мо- ли и арии Ленского. Приоб- щение к опере и многократное домашнее проигрывание эпи- зода дуэли (113–114, 129, 150) по- являются как отголосок в исто-рии с выстрелом (240); на новость про отъезд во Фран- цию Жоржетты, воспринятой как предательство, Ванваныч реагирует почти бессозна- тельным оперным пением:


Хорошо знакомый мальчику текст подвергается при этом избыточному корректирова-
нию, приводящему к “более чем правильной” грамматике с искажением оригинала: в пушкинском весны моей златые дни сняты обе инверсии, постпозиция притяжательного местоимения и предпозиция генетивного определения. Границы вымысла и реальности размывают многие используемые в Упраздненном театре темы и мотивы. По-стоянно подчеркивается призрачность, зыбкость, неверность окружающего, ср.:

Конечно, Ванванч ее любил. Больше было некого. Далекий папа казался нарисованным и неправдоподобным. Призрачная мама появлялась на мгновение, изредка, по вечерам, если он не успел еще уснуть, и, устала после вдохновенного трудового дня, прижимала его к себе, но все как-то отрешенно, судорожно, из иного мира, продолжая думать о чем-то своем. (21)

Поженившись, они устроились на шатком Олимпе, среди не слишком надежных облаков, стараясь по возможности отрехаться от настойчивых уков действительности. Да разве это было в их силах? (80)

Под этим же углом могут быть рассмотрены и упоминавшиеся выше мотивы слепоты и театра (на разных уровнях), равно как размышления Ванванчика и Я об относительности ума и глупости (19, 21, 61, 13) или то обстоятельство, что значительная часть описываемых в романе событий, будь это роковые политические изменения, приведшие к распаду семьи и самоубийству деда Степана (13), обыск у Каменских (33–36) или обсуждение взрослыми голода на Украине (144), воспринимается как бы сквозь сон или происходит, пока рассказчик или иная фигура spum. Таким образом, основными повествовательными приемами, используемыми Окуджовой при написании семейной хроники Упраздненный театр, как создающими иллюзию сближения читателя и рассказчика, так и обеспечивающими создание дистанции между ними являются: основополагающая полиперспективность повествования, создаваемая мультиплицированием фигуры нарратора и введением дополнительных (фигуральных) перспектив; частое изменение пространственных
и временных параметров повествования, его вихревой характер; политеторальность в сочетании с полифункциональностью при использовании глаголов настоящего времени; эксплицитная и/или имплицитная постановка под вопрос самой возможности языкового выражения прошлого и прожитого (в том числе за счет тематизации многоязычности описываемого пространства); сложная структура интертекстуальных, в том числе автointертекстуальных, связей и многогранное растушевывание границы вымысла и реальности на уровне тем и мотивов. Взяты в совокупности, они создают эффект комплексной поэтической деривации, невольносознательного искажения исторической достоверности, документальности описываемого, иллюстрируют много-}

граничную проблему его пр

ципиональной (не)возможности в рамках художественного текста (как бы в полном соответствии с теми принципами написания исторического романа, которые были сформулированы в известном стихотворении автора, см. эпиграф). Эти нарративные проблемы документальности не связаны с общими жанровыми ограничениями или конкретными художественными решениями, но имеют более общую природу, которая может быть подвергнута сухому объективному анализу, что позволяет избежать первичной ловушки интуитивного читательского приговора.
Библиография


Розенблом 2013: О. Розенблом, “...Ожидание большой перемены”: Биография, стихи и проза Булата Окуджавы, Москва, РГГУ, 2013.

Русский Букер: Русский Букер. Литературная премия. [Официальный сайт Премии Русский Букер]: электронный адрес


