

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.

Вымысел не есть обман.
Б. Окуджава

Роман Булаты Окуджавы *Упраздненный театр* был написан в 1989–1993 годах и в 1994 году удостоен Международной премии Букера как лучший роман года на русском языке (ср. Русский Букер). Основой для анализа в данной статье служит первая книжная публикация романа (Окуджава

1995¹), в подготовке которой к печати автор активно участвовал (о наличии авторских исправлений по сравнению с журнальным вариантом – «Знамя», № 9–10 за 1993 год – ср. Розенблюм 2013: 88сн.).

¹ В дальнейшем при ссылках на это издание будут указываться только соответствующие страницы.

Роман нередко рассматривается как автобиографический источник информации при описании жизни поэта (ср. Быков 2009, особенно страницы 40–130); Ольга Розенблюм при этом оговаривает, что “[e]сли это не мешало художественным задачам, Окуджав старался в романе как можно точнее передать даты, события, состояния” (Розенблюм 2013: 23). Розенблюм многократно отмечает мифологичность, неточность или легендарный характер отдельных эпизодов (например, Розенблюм 2013: 26), но механизм возникновения этих фактических шероховатостей ею (в связи с иной общей постановкой проблемы) подробному разбору не подвергается. Иные исследователи романа рассматривают его жанровые особенности и интертекстуальные связи (см., например, Бойко 2007) или проводят его исследование в связи с культурными парадигмами советского периода (см. Звягина 2007). Светлана Уварова (в ее исследовании нарративных особенностей, вероятно, одного из самых известных прозаических произведений Окуджавы, романа *Путешествие дилетантов*) не упоминает *Упраздненный театр* при приведенном ею перечне про-

изведений Окуджавы на историческую тему (ср. Уварова 2009: 16–17). В центре ее исследования находится проблема *документа* (реального или фикционального) как исторического источника (в его эстетической функции и/или как нарративообразующей структуры окуджавского романа, ср. Уварова 2009: 196; Розенблюм 2011), а историческая проза Окуджавы в целом подлежит, наконец и кроме прочего, рассмотрению “в культурных и социальных связях эпохи” (Уварова 2009: 19).

Целью настоящей работы является анализ (на примере лишь одного из считааемых автобиографическими текстов) использованных Окуджавой нарративных стратегий *написания себя* (авто(био)графии), в известной степени абстрагированных от анализа сюжета, тем и мотивов, то есть выявление тех признаков текста, которые (взятые по совокупности) *объективно обязывают* 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,

выходящая 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 театр* фундаментальность (для авторского замысла) проблемы документальности, принципиальной возможности фактической верности и/или ее иллюзорности просматривается уже на уровне паратекста. Так, понятие “театр”², содержащееся в заголовке романа, подчеркивает, прежде всего, визуальную компоненту восприятия, как намечая там самым проблему (сознательно?) создаваемой иллюзии происходящего, в последующем соопределяющую характеристики использованного нарратива (см. ниже), так и отсылая к шекспировскому (то есть: литературному) определению мира как театра³. Сочетание

² От греч. θέατρον: место для зрелищ и зрелище (ср. Словарь 1988: 488).

³ Из пьесы *Как вам это понравится* (акт 2, сцена 7), в одном из классических переводов на русский язык: “Вот

мира-театра с казенно-бюрократическим атрибутом “упраздненный” предопределяет изначальную неустойчивость и фактическое уже небытие 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* пишущим факта прекращения существования описываемого им мира, в котором он большей частью и *не жил*; то есть самообозначение автора как хроникера чужой и исчезнувшей эпохи.

Датировка текста (1989–1993) становится исходным ориентиром для некоторых упомянутых в романе дат (*шестьде-*

видишь ты, не мы одни несчастны, / И на огромном мировом театре / Есть много грустных пьес, грустней, чем та, / Что здесь играем мы! [...] // Весь мир – театр. / В нем женщины, мужчины – все актеры. / У них свои есть выходы, уходы, / И каждый не одну играет роль” (Шекспир 1937: 287–288).

сят 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 изображен 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 развешивания 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 кончилось*⁴); со стилисти-

чески детскими изображениями членов семьи соотносятся фотографии “Из семейного альбома”, расположенные, однако, не в хронологическом (или ином опознаваемом) порядке и оформленные (в том, что касается дат съемки, наименования изображенных, их родственных отношений и пр.) неоднотипно, причем страницы с фотографиями не пронумерованы, что создает неопределенность по вопросу их принадлежности к тексту (иными словами, размывает его физическую границу).

Таким образом, уже на уровне паратекста вы-/проявляется обозначенная Лотманом проблема историографии как взгляда из будущего, то есть проблема *завершенности* истории со временной точки

ним структура романного текста, подчиненные временной и причинно-следственной последовательности, ориентированы на конец текста. Именно в нем сосредоточивается основной структурный смысл повествования. Вопрос: ‘Чем кончилось?’ — в равной мере характеризует наше восприятие исторического события и романного текста. Мифологические тексты, повествующие об акте творения и легендарных зачинателях, ориентированы на начало. Это выражается не только в том, что основной для них вопрос — ‘Откуда пошло?’, но и в особой отмеченности начала текста при явно подчиненной роли его конца”.

⁴ Ср. Лотман (2000а: 358): “Историческое повествование [...] и связанная с

зрения историографа (и *открытости* исхода событий в момент их проистекания); примечательно при этом сравнение историка с [!] театральным зрителем⁵.

Осознание этой проблемы влечет за собой использование определенных стратегических приемов для ее решения; представляется возможным показать, что в романе Окуджавы таковыми являются по-

⁵ Ср. Лотман (2000b: 11): “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 совершившихся действий; переносясь в прошлое умственным взглядом и глядя из прошлого в будущее, он уже знает результаты процесса. Однако эти результаты как бы еще не совершились и преподносятся читателю как предсказания. В ходе этого процесса случайность из истории полностью исчезает. Историка можно сравнить с театральным зрителем, 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”.

липерспективность, *ахрон(олог)ичность* и *политемпоральность* повествования, эксплицитная постановка проблемы языка как средства выражения и описания прожитого, *интертекстуальность* и *растушевывание границ* на уровне тем и мотивов.

Прием полиперспективизации 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 Окуджавы – по *официальным документам Отар*, по *самоощущению Иван Иваныч*, в *быту* же по *малолет-*

⁶ Понятие “спектрального разложения” (от лат. *spectrum* видение), изначально метафорическое, представляется удачным, поскольку сочетает представление о множественности с идеей визуальности.

ству бывший просто Ванванчем⁷. (17)

И девятого мая ночью легко и без травм родился Ванванч, нареченный Дорианом. (106)

– Ну, картошина, – говорила Акулина Ивановна Ванванчу, – давай чайком побалуемся... [...] Это странное прозвище выплеснулось у Акулины Ивановны после того, как она вдруг обнаружила, что его нос напоминает маленькую картофелину. (18–19)

И вот уже распахнута темно-коричневая дубовая дверь, и маленькая, сухонькая, сероглазая бабушка Лиза протягивает руки к Ванванчу, и тихое знакомое: «Кукушка, генацвале!..» [...] Это тифлисский специалитет, неведомый Москве... (60–61)

Эта множественность имен становится для читателя неким интеллектуальным вызовом, сначала вызывая не(до)понимание, а потом – желание разобраться в сущности и целях ее использования.

⁷ Выделения в цитатах, за исключением особо оговоренных, принадлежат автору статьи. – О.С.

При этом обращают на себя внимание известная постоянность характерных свойств носителей имен и прозвищ. Так, большая часть повествования, в том числе в форме непосредственно-прямой речи, связана с точкой зрения Ванваныча (ребенка), например: “Иногда кто-нибудь привозил мандарины из далекого Тифлиса от папы, где папа сгорал на партийной работе” (21). (Взрослый) Иван Иваныч возникает относительно редко, с определенной исторической дистанции к Ванванчычу, которая часто дополнительно подчеркивается указанием на конкретные даты, произошедшие события и некое *настоящее время*, ср.:

...В девяностом году, в конце двадцатого века, Ивану Иванычу странно представлять все это теперь, с его-то опытом. Представлять *девятнадцатый год* и шестнадцатилетнюю Ашхен, рыдающую над тарелкой, свою маму, тогда едва выбившуюся из отрочества, но которую *сейчас он уже успел похоронить* на Ваганьковском кладбище, после всего, что случилось. (55)

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 злomu умыслу или болезненной прихоти, и вы поймете, что Ванванч, Иван Иванович, Отар, Дориан, Картошина 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.* (108)

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 вне 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 написания⁸:

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 Насти возвышали – *не знаю.* (18)

Кстати, о носе. Он у Степана господствовал над остальными частями лица и даже привлекал внимание, хотя, может быть, не столько величиной, сколько многозначительной 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 иронический дистанции как цели использования этого приема ср. Розенблюм (Розенблюм 2013: 87сн.).

метны ее красноречивые следы. (11–12)

Приехала из Тифлиса бабушка, бабуся, Мария Вартановна, мамина мама. Что-то далекое и теплое родилось из ее образа, выплеснулось из ее карих глаз, окруженных добрыми морщинами, что-то едва уловимое, почти забытое, без имени, без названия. *Что это было такое, а, Ванванч?* (43)

Вторая ипостась Я демонстрирует свою причастность к описываемому миру (находясь при этом для остальных фигур *в будущем*) и либо высказывает рассуждения общего характера, либо комментирует повествование:

Я вижу, как они идут по Тифлису. [...] На балконе – двери к соседям и, наконец, их дверь, и вы туда входите. Вот комната, в которой еще нет знаменитого шкафа с аистами... (92)

...эта маленькая фотография небольшого размера и крайне любительская до сих пор, вот уже шестьдесят лет, живет у меня и время от времени попадает под

руку, уже потускневшая, отдающая желтизной улика из иного времени и иного мира. (26)

Может быть, вот тогда и возникла впервые скорбная и неостановимая мелодия утрат: один за другим, одно за другим, все чаще и быстрее... И эта мелодия сопровождает его в продолжение всей жизни. Ее нечеткие полутона, заглушаемые дневными событиями, откладываются в памяти, в сердце, в душе, если хотите. Он думал об этом постоянно, ибо мелодия переполняла все его существо, а жизнь без нее казалась невозможной. / Чтобы удостовериться в том, должно было пролететь пятьдесят девять лет. Придавленный этой глыбой, я слышу мелодию утрат особенно отчетливо. [...] Голоса моих кровных родичей умерших и ныне здравствующих – сливаются в самозабвенном гимне. (44–45)

Как будто жизнь была пространством, просматриваемым из окна. За углом таилась неизвестность. 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 кутаисского губернатора, в котором он принимал участие как молодой и неистовый анархист. Где он теперь? Никто не знал. Сведущие 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 голубыми участливыми глазками, а сердце ее разрывалось от жалости к этой молодой, строгой, несчастной, заблудшей, крещеной армянке.* (17–18)

Таким образом, хроника сознательно составляется *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 *видения* (греч. *σκοπέω* – смотрю, наблюдаю), так и с явлением *изменения видимого* в процессе вращения калейдоскопной трубы, его многократного отражения (что как бы соответствует изменению позиции наблюдателя). Равноправность различных по возрасту, опыту, уровню информированности и пр. ипостасей рассказчика не только не способствует повышению уровня документальности изложения, но порождает и подпитывает сомнения в ее принципиальной возможности.

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

В середине прошлого века Павел Перемушев, отслужив солдатиком свои двадцать пять лет, появился в Грузии, в Кутаисе, получил участок земли за службу, построил дом и принялся портняжить. Кто он был – то ли исконный русак, то ли мордвин, то ли еврей из кантонистов – сведений не сохранилось, дагерротипов тоже.

Зато женился на кроткой Саломее Медзмаришвили и родил трех дочерей: Макрину, Феодосию и Елизавету. Все они были худощавые, сероглазые, работающие – видимо, в него. Макрина вышла замуж за Максима Киквадзе, средняя, Феодосия, – за Епифана Георгадзе, старшая, Елизавета, за Степана Окуджава. И родились у них дети: у Макрины – Георгий (Гоги) и Василий, у Феодосии – Григорий, а у Елизаветы, у бабушки Лизы, – Владимир, Михаил, Александр, Николай, Ольга, Мария, Шалва и Василий. Этого Василия прозвали белым в отличие от черного – сына Макрины. (7)

...У бабуси было пять дочерей: Сильвия, Гоар, Ашхен, Анаид, Сирануш и сын Рафик. Она вышла замуж шестнадцати лет за отменного столяра Степана. Фамилия его была Налбандян, от слова *налбанд*, то есть кузнец. По-русски он звался бы Кузнецовым. (47)

Описание семьи отца (7) дается 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 дополнительно 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 (*Кутаис*); используется простонародно-фольклорная лексика (ср. “отслужив солдатиком свои 25 лет” или аллюзию на детскую считалку *Было/Жили у бабуся...*); 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 кроткой Саломе Медзмариашвили...”, в которой неизвестность произвольных национальных принад-

лежностей (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 обилие 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[еб] и разноплеменн[ой] кров[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 *кроткость* грузинской Саломеи в сочетании с библейскими аллюзиями не чужда известной иронии, обсуждение намеренности 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 листвою 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, погрузнев и исказив свой первоначальный

лик, уходит во тьму, а я с примитивным фонариком тороплюсь следом и пытаюсь понять – в чем горький смысл преобразования 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 немного и

¹⁰ Про особую важность в романе темы слепоты, в том числе для описания так называемого *слепого поколения*, см. Розенблюм 2013: 88сл.

лишь в каком-либо одном направлении, не поспевая 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 некоего 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 смешения, прерванности времен, необходимо рассмотреть организацию повествования на микроуровне. Прием, который при этом используется, можно определить как *политемпоральность на уровне микропорядка* повествования (в сочетании с его установленной выше нехронологичностью на его макроуровне).

Признаком политемпоральности является спорадическое (постоянное и быстрое) изменение времени глагола. Замена прошедшего времени настоящим может производиться 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 привычный морозный арбатский двор... (25)

...ступка сияет золотым сиянием. Капуста варится. Сухари крошатся. – Теперь мы на эту конфорку поставим маленькую кастрюлечку и положим в нее маслице, вот так... Уууу, оно уже начало таять! Видите?

– Ага, – говорит зачарованная Акулина Ивановна.

– Теперь сухарики опрокинем в масло, вот так...

Теперь фине!.. Получилась у нас сухарная подливочка... О! А вот и капуста готова!

Меркнет аромат французских духов, вытесненный благоуханием нового блюда. Юзя Юльевна *отрезала* ломоть капусты, *плюхнула* его на блюдце, *залила* сверху сухарной подливкой, светло-коричневой, дымящейся. (31–32)

А утром няни *нет*. И целый день. У мамы заплаканные глаза. Что-то непривычное *разливается* по бывшей квартире Каминских. На каждый звонок 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 представляется в хронотопическом дейксисе *здесь и сейчас*, выделяясь тем самым из претеритального модуса описания давно прошедшего.

Второй функцией настоящего времени является придание повествованию характера живого *репортажа* и приближение, таким образом, временного положения читателя к

таковому описываемых событий, ср.:

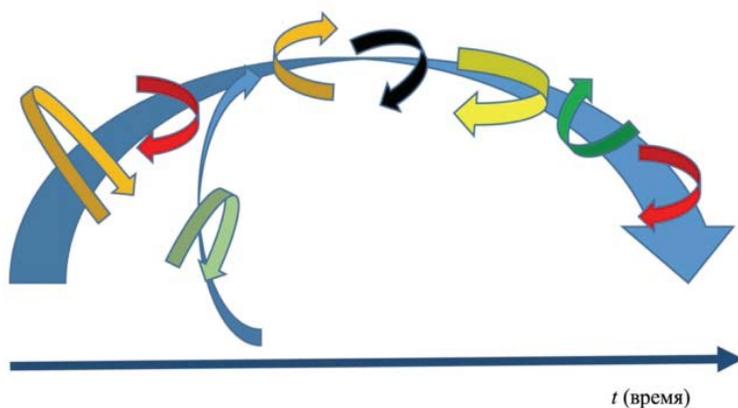
Когда Ванванч *приезжал* в Тифлис, он *живал* по разным домам, благо везде ему *бывали* рады. Но первым делом его *поселяли* у армянского дедушки Степана, и он *постоянно любовался* его шкафом, где на дверцах глянцевые тонконогие аисты *тянули* изысканные шеи из глянцевых зарослей тростника. И он *проводил* пальцем по полированным выпуклым фигуркам и *вглядывался* в узловатые руки дедушки, покрытые несмываемыми коричневыми пятнами. Вот его *везут* в фаэтоне по тифлисским 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 куди [...] на голове: «Мацооони! Мацооони!..»

– Почему? – строго *спрашивает* бабушка. (57–58)

Не менее важно использование настоящего времени как эффективного приема визуализации, *театрализации* повествования. Переход к настоящему времени часто эксплицитно предваряется идентификационным указательным местоимением *вот*, как бы приглашающим читателя приблизиться, внимательнее всмотреться или вслушаться (см. выше “[в]от его везут” (57), “[в]от они выходят” (25), “[в]от и Ванванычу она говорит” (56) и т.д.).

Если в этой связи рассмотреть отдельные нарративные вре-

повествуемое время¹¹, то частота изменения их совокупности примечательно высока. Так, например, в седьмой главе романа (взятой лишь в качестве произвольного примера) на примерно 21 странице текста выявляются по меньшей мере сорок [sic!] нарративных флуктуаций, разнообразящих и усложняющих поток повествования. В известном смысле, этот общий *поток* превращается (для читателя) в совокупность отдельных самостийных *временных вихрей* внутри некоего общего течения (см. Илл.1).



Илл. 1. Структура повествовательного потока

менные параметры как систему {время глагола & повествовательная инстанция (в том числе время повествователя) &

¹¹ Например, Иван Иванович (повествователь, *Erzähler*) рассказывает из 1980-го года (время повествования, *Erzählzeit*) о событиях 1929 года (рассказываемое время, *erzählte Zeit*) в настоящем времени (*Tempus*).

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:

[А]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 микроуровне каждой отдельной главы. [При этом использование] настоящего времени обеспечи-

вает 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...¹² (Neumann 2019)

Примечательна в данном случае авторская рефлексия о сознательном выборе определенной нарративной стратегии для описания исторических событий, совпадающей с обнаруженной выше в тексте *Упраздненного 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 макроуровне 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 разго-

ворно-повседневному и/или высоко-поэтическому, часто имеющим место в пределах одного предложения, ср.:

А тут уж было рукой подать и до тесного и обжитого базарного трактирчика, 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 вне-текстовой предпосылкой является многоязычность описываемого пространства и вытекающее из нее 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, играючи выводил не только витиеватые картвельские письма, но с не меньшей легкостью орудовал и кириллицей [...]” (8–9). Экзотический и сравнительно мало распространенный грузинский шрифт (примеры см. ниже) предстает 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 таковой), а также проигнорирован (грузинские слова и выражения, оставленные без комментария):

Он сгрэбал 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 цицакой. Он задумчиво перебирал сухощавыми писарскими пальцами прохладные камешки рябоватого 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 (→ мясное блюдо, наподобие голубцов, с виноградным листом вместо капусты), розовело кахетинское вино, были овечий сыр и пахучая зелень, и горячий лаваш. (52)

Кроме того, некоторые переводы-объяснения, при внимательном их рассмотрении,

предстают 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 ყველი), по-русски 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 заштатном *Кутаисе* папин отец Степан Окуджава в те давние годы в утренние минуты трезвости и раскаяния начал осознать, что мир рушится и его многочисленные дети причастны, оказывается, к этому разрушению. [...] И, глядя виновато на свою худенькую Лизу, [...] он пожимал плечами и произносил одно слово, как слово беспомощной молитвы: “Равкна... (→Что поделаешь... (груз.))”

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 *арминда* (არ მინდა, русс. не хочу) в “Чемузум... *арминда*... не

мантический вес); исходно грузинское რა ვკნა (примерно: ра вкна) представляет собой вопрос с глаголом в первом лице единственного числа, дословно переводимое как “что я могу с-/поделать?”. Перенос – при отказе от формульного восприятия – смыслового ударения 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 постылой 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* (კუთაისი) и *Риони* (რიონი)). Подобным образом выделено название грузин-

хочу’, – торопливо переводит Ванванч с армянского на грузинский, а затем на русский” (115).

ской 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, бессмысленно-ахроничном (при описании отца Ванваныча как “секретаря тбилисского горкома партии” (153))¹⁴.

Иногда на проблему непереводимости указывается (при внимательном чтении) более или менее открыто. Так, использованное фигурами обращение “генацвале” определяется в тексте как “журчащее, переливающееся и высокопарное” (61). Если первые два атрибута еще можно соотнести с восприятием произношения слова, но для понимания его *высокопарности* не хватает и данного несколькими страницами позже [!] перевода 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, соответственно, Тифлиским. То есть использование в романе топонимов как бы поставлено с ног на голову: привычные домашние названия заменены чужими официальными, официальное искомое поведенно-привычным.

лишь если принять во внимание точный перевод формулы обращения გენაცვალე, а именно я (по)жертвую собой ради тебя.

Создание иллюзии понимания, смешение функциональных полей (бытовое vs. официальное использование), указания на невозможность 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 годом¹⁵ 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 возражений, учтите” (91). Указание на Сталина распознается читателем настолько легко, что ускользает от внимания содержащийся в описании политической ситуации анахронизм: слово *киндзмараули* (ქინძმარაული), служащее указанием на грузинское происхождение нового обладателя должности, является в данном контексте анахронизмом:

¹⁵ Ср., например, Розенблюм 2013: 24–25 или 3 апреля как дату избрания Сталина Генеральным секретарем ЦК РКП(б).

начало производства вина этой марки (предпочтение которого приписывается пролетарскому вождю) датируется 1942-м годом (ср. Киндзмараули 2019). Радость угадывания намека сокращает дистанцию между читателями и текстом, но не повышает уровень документальности последнего.

В романе часто указывается на проблему индивидуального полиязычия как проблему взаимонедоступности и/или непереводаемости культурных пространств. С этим сталкивается уже Ванваныч, порой испытывающий затруднения с самовыражением в самых обыденных ситуациях: “Чему-зум... арминда... не хочу”, – *торопливо переводит* Ванванч с армянского на грузинский, а затем на русский”. (115)

Упоминаемый как часть арбатской жизни *французский* язык или непонятен, или воспринимается как язык чужой, а потому враждебный и/или разобщающий:

Ее [Ирины Семеновны – О.С.] угличская философия, не встречавшая сопротивления, зиждилась на уездных постулатах, по которым *все незнакомое объявлялось чуждым и опасным* и против чего следовало ну, если не

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 Юзя 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 культуры¹⁶, а – в его партийно-бюрократическом изводе – и как инструмент идейной борьбы и разобщения:

Некоторые слова Ашхен уже хорошо знала: “Свобода”, “Классовая борьба”, “Смерть капиталу!” (53)

¹⁶ Ср. 101: “Ашхен с головой погрузилась в *русское море* и уже сносно объяснялась и читала запоем. [...] Это море представлялось ей *громдным и бескрайним*, и чем дальше, тем бескрайнее. Его *величие* поражало ее и захватывало дух”.

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

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

Он отправляется играть в старый тифлисский дворик с Нерсесом и другими детьми, перемешивая армянские, грузинские и русские восклицания с той же самозабвенностью, с какой, перемешиваясь, витают вокруг него ароматы молодого чеснока, киндзы и грецких орехов, и лобио, и застоявшейся лужи под дворовым крапом, и выстиранного белья... (59)

и

“Ничего, ничего, – кричит Ваню, расплескивая вино, – я вас *вылечу, научу!* [...] – внезапно он перешел на *грузинский* и сказал Шалико: – Что делать, Шалико? Здесь, наверное, такой климат, что все время руки дрожат...” Мария сказала ему *по-армянски*: “Ты много пьешь, Ваню, оттого и дрожат...” – “Товарищи, – поморщилась Ашхен, – *давайте говорить на языке Ленина...*” (215)

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 знакомого с соответствующим языком, а часть подлежащего описанию не поддается представлению (как, например, *французская сфера* Каминских, закрытая от не понимающего сказанного Ванваныча и, соответственно, читателя).

Следующим аспектом, сдвигающим роман с позиции исторической документальности в область литературного вымысла (не: обмана), является высокая степень его интертек-

стуальности (как признака литературности). Указания на автоинтертекстуальные связи романа с иными произведениями Окуджавы являются важной составной частью литературно-биографического анализа в соответствующих главах монографии Розенблюм (2013, гл. 4–6, 8). Но и ссылки на иные (литературные) произведения играют важную роль, как, например, в целой серии эпизодов, связанных с любовью Ванваныча к опере *Евгений Онегин*, особенно роли и арии Ленского. Приобщение к опере и многократное домашнее проигрывание эпизода дуэли (113–114, 129, 150) появляются как отголосок в истории с выстрелом (240); на новость про отъезд во Францию Жоржетты, воспринятой как предательство, Ванваныч реагирует почти бессознательным оперным пением:

Куда, куда, куда вы удалились, златые дни моей весны?.. Люлюшка хохочет. “Что случилось?!” спрашивает тетя Сильвия. “Мама, – хохочет Люлю, – он поет арию Ленского...” (137)

Хорошо знакомый мальчику текст подвергается при этом избыточному корректирова-

нию, приводящему к “более чем правильной” грамматике с искажением оригинала: в пушкинском *весны моей золотые дни* сняты обе инверсии, постпозиция притяжательного местоимения и предпозиция генетивного определения. Границы вымысла и реальности размывают многие использованные в *Упраздненном театре* темы и мотивы. Постоянно подчеркивается призрачность, зыбкость, неустойчивость 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, усталая 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 отрешиться от настоячивых уколов 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 Ванваныча и Я об относительности ума и глупости (19, 21, 61, 113) 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 *спит*.

Таким образом, основными повествовательными приемами, использованными Окуджавой 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; политемпоральность 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 автоинтертекстуальных, связей и многогранное растушевывание границы вымысла и реальности на уровне тем и мотивов. Взятые в совокупности, они создают эффект комплексной *поэтической дери-вации*, невольно-сознательного искажения исторической достоверности, документальности описывае-

мого, иллюстрируют многогранную проблему его принципиальной (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

Бойко 2007: С. Бойко, “Мне одиннадцать лет...”: Культурная парадигма Булата Окуджавы в хронике “Упраздненный театр” // *Миры Булата Окуджавы*, под ред. О.А. Салынского, Москва, Соль, 2007, с. 84–93.

Быков 2009: Д. Быков, *Булат Окуджава*, Москва, Молодая гвардия, 2009.

Звягина 2007: М. Звягина, *Семейная хроника Б. Окуджавы “Упраздненный театр”: ‘память жанра’ и обновление традиции*. // *Миры Булата Окуджавы*, под ред. О.А. Салынского, Москва, Соль, 2007, с. 150–154.

Киндзмараули 2019: *Вино Киндзмараули — национальное достояние Грузии, формирующее уникальные впечатления*. Какой производитель лучше?, 22.02.2019, электронный адрес <<https://kaksamogon.ru/vino/marki-vina/kindzmarauli-vino.html>>, последнее посещение 08.03.2020 или *Киндзмараули – легенда грузинских вин*, б.д., электронный адрес <<http://winestreet.ru/article/champagne-guide/483>>, последнее посещение 08.03.2020.

Лотман 2000б: Ю.М. Лотман, *Культура и взрыв* // Ю. Лотман, *Семиосфера*, Санкт-Петербург, Искусство-СПБ, 2000, с. 12–148.

Лотман 2000а: Ю.М. Лотман, *Внутри мыслящих миров* // Ю. Лотман, *Семиосфера*, Санкт-Петербург, Искусство-СПБ, 2000, с. 50–390.

Окуджава 1995: Б. Окуджава, *Упраздненный театр*, Москва, Издательский Дом Русанова, 1995.

Поспелов 2002: Е. Поспелов, *Географические названия мира. Топонимический словарь*, Москва, Астрель АСТ, 2002.

Розенблюм 2011: О. Розенблюм, “Путешествие дилетантов” Булата Окуджавы: ‘прошлое’ и ‘документ’, «Новое Литературное Обозрение», 2011, 5, электронный адрес <https://magazines.gorky.media/nlo/2011/5/puteshestvie-diletantov-bulata-okudzhavy-proshloe-i-dokument.html>, последнее посещение 23.08.2020.

Розенблюм 2013: О. Розенблюм, “...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

<<https://www.russianbooker.org/archive/1994/>>, последнее посещение 03.03.2020.

Словарь 1988: *Словарь иностранных слов*, Москва, Русский язык, 1988.

Уварова 2009: С. Уварова, *Метаистория Булата Окуджавы: Образ документа в романе "Путешествие дилетантов"*, Stockholm, Stockholm University, 2009, серия Acta Universitatis Stockholmiensis. Stockholm Studies in Russian Literature, 40.

Шекспир 1937: В. Шекспир, *Как вам это понравится*, пер. с англ. Т.Л. Щепкиной-Куперник // В. Шекспир, *Полное собрание сочинений в 8 томах*, Москва-Ленинград, Academia, 1937, с. 239–360, т. 1, комм. и прим. с. 758–760.

Neumann 2018: Neumann, Peter. 2018. *Jena 1800. Die Republik der freien Geister* (München: Siedler).

Neumann 2019: Neumann, Peter. 2019. *Jena 1800 – Epistemologien philosophischer Geschichtsschreibung* (Vortragsmanuskript in Form eines pdf-Files als Anhang zur privaten E-Mail vom 30.10.2019) [Рукопись манускрипта выступления в форме pdf-файла, приложенного к частному письму по электронной почте от 30 октября 2019 года].

