

ВЫСШАЯ ШКОЛА ЭКОНОМИКИ  
НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

*А.Г. Волынская*

**БИОГРАФИЧЕСКИЙ ДИСКУРС  
В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX–XX ВЕКОВ  
(ОТ РЕАЛИСТИЧЕСКОГО РОМАНА  
К МОДЕРНИСТСКОМУ)**

Препринт WP20/2012/02

Серия WP20

Философия и исследования культуры

Москва  
2013

УДК 82-94  
ББК 83.3(2Рос)  
В72

Редактор серии WP20  
«Философия и исследования культуры»  
*В.А. Куренной*

В72 **Вольнская, А. Г.** Биографический дискурс в русской литературе XIX–XX веков (от реалистического романа к модернистскому) : препринт WP20/2013/02 [Текст] / А. Г. Вольнская ; Нац. исслед. ун-т “Высшая школа экономики”. – М. : Изд. дом Высшей школы экономики, 2013. – 56 с. – 25 экз. – (Серия WP20 «Философия и исследования культуры»).

Анализ биографического дискурса в литературе выходит за рамки литературоведческих штудий и позволяет актуализировать широкий круг проблем, относящихся скорее к теории и истории культуры.

В представленном исследовании предлагается новый подход к анализу литературного героя. Работа посвящена описанию трех инвариантных моделей репрезентации жизненного пути, каждая из которых связана с определенным типом идентичности персонажа. Прежде всего, модели отличаются друг от друга нарративной и жанровой конструкцией, но вместе с тем каждая из них содержит в себе пространство для проблематизации, связанное, в первую очередь, с текущей историко-культурной ситуацией.

Экспликация подобных моделей не только дает импульс для понимания произведения, в котором они реализованы, но и артикулирует проблемное поле, связанное с идентичностью и образом частного человека в культуре.

УДК 82-94  
ББК 83.3(2Рос)

**Препринты Национального исследовательского университета  
“Высшая школа экономики” размещаются по адресу: <http://www.hse.ru/org/hse/wp>**

© Вольнская А. Г., 2013  
© Оформление. Издательский дом  
Высшей школы экономики, 2013

Кажется, будто жизнь людей обыкновенных однообразна, — это только кажется: ничего на свете нет оригинальнее и разнообразнее биографий неизвестных людей...

*А.И. Герцен «Кто виноват?»*

В культуре Нового времени было два возможных источника сведений о частном человеке: автодокументальные жанры, в которых частный человек писал о самом себе в формах повествования от первого лица, и беллетристика (в первую очередь романы), в которой частный человек изображался как персонаж.

Автодокументальные жанры репрезентируют жизнь человека с точки зрения его самого. Биография (как автономный жанр) предполагает изображение истории жизни третьим лицом, но предметом изображения в ней, как правило, служат истории публичных, известных людей. Биография литературного героя представляет собой форму, в которой третьим лицом изображается жизнь *частного* человека. Каждый из этих источников представляет собой литературную и вместе с тем культурную форму, которая особым образом оформляет индивидуальный опыт и предлагает определенную модель репрезентации жизненного пути.

Данная работа посвящена исследованию биографического дискурса в русской литературе XIX–XX веков. До появления кинематографа биография персонажа в литературе оказывается единственным источником сведений о логике развития жизни частного человека со стороны.

Биография понимается именно как модель построения, форма представления человеческой жизни. Поэтому в исследовании рассматриваются следующие вопросы: как может быть представлен жизненный путь героя? Какое место занимает биография литературного (романного) героя среди прочих средств изображения и идентификации персонажа? Как конструируется образ героя с точки зрения его жизненного пути?

Описание биографии литературного героя как особой нарративной и жанровой конструкции позволяет эксплицировать три инвариантных модели изображения персонажа с точки зрения репрезентации его жизненного пути.

# І. Биографический дискурс

Первая часть посвящена разъяснению некоторых теоретических вопросов и понятий, которые затем позволят перейти к экспликации моделей изображения жизни литературного героя и анализу конкретных произведений.

## *1.1. Биографический дискурс и биографический нарратив*

Э. Бенвенист в работе «Общая лингвистика» [Бенвенист, 1974] разделил план повествования и план дискурса. Согласно Бенвенисту, повествование всегда маркируется употреблением третьего лица и прошедшего времени, в то время как некоторые грамматические формы – местоимения «я», «ты», указательные местоимения и наречия («здесь», «сейчас», «вчера», «сегодня»), и глагольные времена (настоящее, будущее и сложное прошедшее<sup>1</sup>) связаны только с дискурсом.

Таким образом, Бенвенист (а вслед за ним и Ж. Женнет [Женнет, 1998]) противопоставляет «объективное повествование» «субъективному дискурсу». Субъективность дискурса связана с отсылкой к рассказчику, маркированием присутствия «Я». В работе «Дискурс и повествование» Ж. Женнет отмечает, что «в дискурсе есть говорящий, и его помещенность внутри речевого акта фокусирует в себе важнейшие значения» [Женнет, 1998, с. 173]. Объективность нарратива определяется отсутствием отсылок к нарратору.

Сущностной характеристикой любой наррации является ее событийность. Иными словами, специфика нарратива состоит в том, что он наделяет некоторую совокупность фактов статусом события. Именно событие структурирует опыт и делает его доступным пониманию.

Биографическое повествование предполагает наличие некоторых событий – биографических фактов – опорных точек, на основе которых разворачивается история человеческой жизни. Биографический факт – это событие, важное в контексте конкретной жизни (причем именно с точки зрения изменения ее траектории). Так, переживание героем определенного исторического события превращает исторический факт в факт его личной биографии [Винокур, 1997]. В таком понимании биографи-

---

<sup>1</sup> Имеются в виду времена во французском языке. Сложное прошедшее время используется для указания на действие в прошлом, предшествовавшее другому действию в прошлом.

ческий факт подобен литературному факту в том смысле, как о нем писал Ю. Тынянов в одноименной статье [Тынянов, 1977]. Тынянов описывает литературный факт как подвижную и текучую структуру, которая может меняться в зависимости от текущей ситуации – так же биографический факт может меняться в зависимости от точки зрения, с которой рассматривается данная конкретная жизнь.

Как отмечает М. Бахтин, главным действующим лицом события является нарратор – «свидетель и судия» [Бахтин, 1986, с. 341], по отношению к которому реализуется интеллигибельность или смыслообразность факта. В соответствии с разделением Бенвениста, субъективный план нарратора, рассказывающего данную историю, относится уже не к нарративной, а к дискурсивной сфере.

Дискурс понимается как способ высказывания, придающий значение жизненному опыту на основе определенной точки зрения. Под биографическим дискурсом в данном случае подразумевается *изображение* биографии или *изображение* истории жизни – в то время как сама биография на уровне наррации изображает события.

Дискурс порождает процессуальность вопреки конечности объекта (дискурс о предмете может существовать дольше, чем сам предмет), в данном случае важным становится, *кто* говорит (если референтное событие<sup>2</sup> имеет место «там и тогда», то коммуникативное – «здесь и сейчас»). Событие рассказывания в биографическом дискурсе может иметь статус знания, убеждения, мнения или понимания. Каждый из подобных статусов организует текст и требует определенного коммуникативного поведения (речевой маски) нарратора.

Состав дискурса всегда связан с исторической эпохой, социальными и культурными потребностями производящих и потребляющих его. М. Фуко характеризует дискурс как «насилие, которое мы совершаем над вещами» [Фуко, 1996, с. 80], – говорящий в рамках дискурса говорит так, как принято и не может преступить некоторые границы, установленные обществом).

В этом смысле биографический дискурс связан с нормативным представлением о жизни индивида в обществе. Биографический дискурс так или иначе репрезентирует навязанное обществом представление о жизни как о самостоятельной серии событий, наделенных смыслом. Этот

---

<sup>2</sup> Референтное и коммуникативное событие – базовое разделение нарратологии. Референтное событие – событие, происходящее с героями, коммуникативное – событие рассказывания о происходящем с ними.

смысл, вчитанный в историю жизни нарратором, заключает в себе и в полной мере реализует насилие, описанное М. Фуко<sup>3</sup>.

Сущности дискурса и повествования почти нигде не встречаются в чистом виде – достаточно самой небольшой оценки, сравнения, логического членения, чтобы в повествование проник дискурс. При этом, как отмечает Ж. Женнет, «Дискурс может “повествовать”, не переставая быть дискурсом, повествование же не может “дискутировать”, не выходя за собственные рамки» [Женнет, 1998, с. 297]. В этом смысле можно говорить о том, что наррация является одним из видов, особенной формой дискурса (обычно для того, чтобы подчеркнуть принадлежность повествования дискурсу используется термин «нарративный дискурс»).

Согласно Женнету, единственной эпохой, когда дискурс и повествование уравнились, был XIX век, «классическая эпоха объективного повествования от Бальзака до Толстого» [Женнет, 1998, с. 298].

## ***1.2. Биография как вводный жанр***

В своей программной работе «Вопросы литературы и эстетики» М. Бахтин сформулировал концепцию вводных жанров. Она заключается в том, что роман может включать в себя самые разные жанры, как художественные, так и документальные: «...принципиально любой жанр может быть включен в конструкцию романа, и фактически очень трудно найти такой жанр, который не был бы когда-либо и кем-либо включен в роман» [Бахтин, 1975, с. 134]. Бахтин выделяет особую группу жанров, которые играют в романах важнейшую конструктивную роль. К подобным жанрам относятся исповедь, дневник, описание путешествий, биография, письмо. Каждый из этих жанров обладает своими «словесно-смысловыми формами овладения различными сторонами действительности» [Бахтин, 1975, с. 134]. Жанры дневника, автобиографии, биографии вносят в роман свои языки, но языки эти важны прежде всего как «предметно-продуктивные точки зрения» [Бахтин, 1975, с. 134], лишённые литературной условности, позволяющие расширить зону значений и смыслов литературы с помощью того, что уже было завоевано вне литературы.

Биография героя в романе, как правило, представлена на уровне отдельных частей и фрагментов текста. Поэтому для распознавания био-

---

<sup>3</sup> Эту позицию разделяет, например, П. Бурдые, считающий биографию нормативной формой представления жизни, которая навязана обществом [Бурдые, 2002].

графии в тексте необходимо выделить ее сущностные характеристики, маркеры биографического.

В первую очередь биография в качестве целого должна представлять собой *историю*. Причем эта история должна повествовать о жизни одного человека – иначе невозможно отделить биографию от любого другого повествовательного жанра. Жизнь, изображенная в истории, событийна. Без событий биография превратится в описание наличного положения дел, потеряет свое сущностное свойство истории.

Поэтому биография всегда состоит из событий – *биографических фактов*, отбор которых совершает нарратор, рассказывающий данную историю. Таким образом, биография представляет собой такой опыт и такой взгляд на человеческую жизнь, который может быть репрезентирован *третьим лицом*. Потаенные мысли или самоощущение героя не являются необходимой частью биографии – наблюдателю они не известны.

Надо отметить, что биографическим фактом является только то событие, которое изменило положение дел в жизни героя. При этом, как правило, первичным будет именно изменение траектории жизни, а не самоощущения героя (хотя бывает и обратная ситуация – например, в духовной биографии). Жизнь в биографии представлена как путь, траектория которого определяется биографическими фактами. Иными словами, биография представляет собой *динамическое описание* человека (изображение жизни в развитии) в противовес статическому (изображение неизменного положения дел). С метафорой жизненного пути связана еще одна важная характеристика биографии – ее *телеологичность*. Путь предполагает наличие цели, которая достигается или не достигается, к которой герой приближается и от которой отдаляется и т.д. Именно приближением к цели измеряется реализация героя, удача или неудача его жизненного проекта. При этом герой биографии, как правило, не может подняться над собственной траекторией жизни, потому что этой траекторией владеет (и ее выстраивает) нарратор.

Далее, биография – это рассказ о прошлом. Для того чтобы нарратор смог рассказать историю она уже должна сложиться. Выделение биографических фактов и рассказывание истории требует некоторой *временной дистанции* между героем и нарратором. Таким образом, жизнь в биографии должна пониматься как история, развернутая во времени и пространстве, имеющая начало (которым, как правило, служит либо рождение героя, либо описание его родословной, либо некое важное событие из детства героя).

Временная дистанция позволяет нарратору рассматривать жизнь – объект изображения биографии – в качестве целостной и потому осмысленной. Отбор биографических фактов также определяется тем, как нарратор видит целостную жизнь, какому смыслу или *комплексу идей* он ее подчиняет (самые распространенные комплексы идей: «победы и свершения», «дела и труды», «борьба и преодоление» и т.п.).

Границы биографического дискурса подвижны и не всегда столь четко определены. Каждый раз, в каждой конкретной биографии они должны быть распознаны заново в соответствии с теми сущностными характеристиками вставной биографии, которые были выделены выше.

### ***1.3. Повествовательная идентичность***

В завершение теоретической части остается рассмотреть несколько подходов, связанных с идентичностью литературного героя. Речь идет о том, как формируется целостность героя в качестве воображаемой личности, проекта возможного. Особенно важны в этом смысле теории нарративной идентичности. Нарративы становятся важнейшим средством интерпретации жизни из-за центральной роли темпоральности в идентификации человека: действия человека в настоящем всегда структурированы одновременно его прошлым и его будущим. Так, Г. Люббе в статье «Историческая идентичность» доказывает, что идентификация всегда происходит в связи с историей и за счет нее [Люббе, 1994]. Идентичность в данный конкретный момент содержит в себе больше того, что можно понять, исходя из наличного положения дел – она всегда сформирована и оформлена историей как неким прошлым. Согласно Ч. Тейлору, именно история, наррация организует «тематическое единство жизни» («the thematic unity of life»), которое служит основой идентичности. [Taylor, 1989]. Под метафорой единства понимается такое течение человеческой жизни, при котором она развивается как приближение к некоей идеальной цели или отдаление от нее. Смысл жизни всегда представлен в форме истории, которая придает значение прошлому и направление будущему.

Поль Рикер, как и Тейлор, считает, что наррация является основой для создания и поддержания идентичности человека. Но если, по Тейлору, основой идентичности является «тематическое единство жизни», ее направленность, то в теории Рикера – построение интриги и имитация действия [Рикер, 1995].



Согласно Рикеру, повествовательная идентичность сопричастна динамической идентичности истории. Она колеблется между двумя модальностями: тождественностью («перманентность неизменной субстанции», не связанная со временем) и самостью (изменяющаяся идентичность). При этом нарративы как форма самоинтерпретации служат посредником между двумя полюсами.

Самость указывает на постоянство «что» относительно «кто», это устойчивая совокупность свойств личности, которую Рикер называет характером. Самость представляет собой объективную часть индивидуальной идентичности. «Характер» показывает, к какому типу людей принадлежит человек без самой постановки вопроса, усилия или концентрации внимания с его стороны (Ф. Коркюф соотносит понятие идентичности-самости с понятием габитуса П. Бурдьё [Коркюф, 2001]).

Тожесть ориентирована на вопрос «кто я?» и предполагает «сохранение себя», целостность и постоянство во времени. Согласно Коркюфу, тожесть представляет собой субъективную часть идентичности, подобная идентификация связана с усилием, вопрошанием.

В дополнение к схеме идентичностей П. Рикера французский философ Жослин Бенуас ввела понятие моментов субъективации. Под моментами субъективации понимается отход от идентичности, ее отсутствие, «отход от других, конечно, но также и от самого себя, которым утверждается неустранимое своеобразие, отказ от идентичности» [Коркюф, 2001, с. 254]. Как отмечает Ф. Коркюф [Коркюф, 2001], в данном случае «Я» означает не идентичность, а неопределенность, неуверенность, фрагментарность, колебания, единичность отдельных моментов, которые не складываются в единое целое.

Повествовательная форма, форма «истории жизни» воспринимается Рикером одновременно как единственный способ уловить уникальность, теряющуюся в пространстве публичности (самость), и нечто неизменное, в то время как во внутреннем опыте все подвержено изменению (тожесть). Только наррация может придать жизни целостность: неожиданное событие, от которого «Я» страдал в какой-то момент жизни, может стать ожидаемым, закономерным и понятным только будучи частью связанной истории.

Иными словами, идентичность или целостность «Я» – это целостность и единство нарратива. Форма репрезентации жизни или форма биографии совпадает с самой формой жизни. Согласно Рикеру, только

в форме повествования жизнь обретает единство, становится целостной, упорядоченной и идентичной, доступной для другого.

## II. Модели изображения жизненного пути

Теоретические выкладки, представленные выше, позволяют выделить три инвариантные модели изображения героя с точки зрения его жизненного пути. Прежде всего, модели отличаются друг от друга конструкцией, но вместе с тем каждая из них содержит в себе определенное пространство для проблематизации, обусловленное этой конструкцией.

### 2.1. Биография и описание габитуса

Если для биографии героя в романе существенной характеристикой является история как связь событий, метафора жизненного пути, телеологичность, то стоит рассмотреть модель изображения героя, в которой данные характеристики отсутствуют.

В этой логике модель, которая предшествовала утверждению биографии как средства изображения героя и его идентификации, очевидно, представляет собой описание статичного положения героя – его *габитуса*: манеры поведения, привычек, склонностей, некоторых внешних черт и свойств характера.

П. Бурдые описывает габитус как целостную структуру, которая не может быть разложена на отдельные схемы [Бурдые, 2001]. Габитус есть единый принцип, единый стиль, который проявляется во всех представлениях и практиках индивида. Унифицированность, целостная и непрерывная природа габитуса коррелирует со статичностью изображения. Описание габитуса представляет собой некую статичную рамку, исходя из которой действует герой (механизм работает так: некоторые свойства героя обуславливают его мотивации, которые, в свою очередь, определяют его действия). В рамках этой модели литературные герои появляются с уже заданной, статичной идентичностью, которая не меняется в ходе действия.

Бурдые отмечает, что габитус представляет собой бессознательную структуру.

Бессознательность габитуса связана с его телесностью: «единый стиль жизни» в первую очередь проявляется в манере разговора, стиле, манере

двигаться и держать себя. Акцент ставится именно на пространственном аспекте существования героя – в противовес временному, на статичности – в противовес динамичности. Поэтому описание габитуса в первую очередь предполагает наглядность, узнаваемость образа. Герои, введенные описанием габитуса, живописны, эмблематичны, целостны.

Модель описания габитуса особенно характерна для рационалистического мировоззрения. В эпоху Просвещения статичность персонажа многократно усиливалась нормативностью его изображения. Норма реализовалась уже на уровне формы описания. Так, Л. Гинзбург приводит схему традиционного портрета, которая выглядит следующим образом: «физический облик – фигура, степень дородности, цвет лица, глаза, волосы, зубы; физические способности – умение владеть оружием, танцевать, петь; умственные способности и недостатки, потом сердечные – способность к любви и дружбе, самолюбие, преданность, флегма или страсть и т.д.» [Гинзбург, 1997, с. 161].

Нормативность формы изображения поддерживалась и усиливалась нормативностью содержания. В рамках рационалистического мировоззрения существовала четкая социально-моральная типология. Л. Гинзбург пишет об определенном типологическом каркасе, по которому персонаж мгновенно распознавался и относился к «высоким», либо «низким», «положительным», либо «отрицательным». Идентичность героев эпохи Просвещения была однозначной, не допускала множественности решений, все персонажи, которые не вписывались в норму поведения, становились объектами сатирического изображения.

Как отмечает Гинзбург, только в середине XIX века появляется новый принцип изображения человека – изучение результата его жизненных процессов, т.е. биография [Гинзбург, 1977]. Возникновение и утверждение биографической модели можно рассматривать как переход от театрализованных форм (амплуа и нормы классицизма, житнетворчество и эстетизация жизни романтизма) к поэтике документальности и достоверности. Утверждение, расцвет, окончательное оформление биографии как формы изображения героя связано с возникновением реалистического романа.

В биографии жизнь героя описывается динамически в противовес статическому описанию габитуса. Посредством биографии всегда изображается «образ становящегося человека». В этом смысле как таковая идентичность персонажа появляется именно в рамках биографической модели изображения человека – как то, что сохраняется вне зависимости

от изменяющихся условий и обстоятельств или переопределяется в соответствии с этими условиями.

Как отмечает Н.Н. Козлова, биографические схемы «формируют течение жизни более или менее обязательным образом, наделяют и рутинные и кризисные моменты значением, связывая их со значением жизни в целом, помещая ее в контекст исторического времени» [Козлова, 2004, с. 18–19]. Они работают как объясняющие, легитимирующие и нормативные модели, социальное удостоверение личности. Поэтому биографию можно рассматривать как особый тип осмысления социальной реальности. Особо стоит отметить увлечение общества биографиями: биографии героев в реалистических романах зачастую содержат в себе и порождают все новые и новые биографии, из которых складываются общество и история (именно поэтому в реалистическом романе даже второстепенные герои и героини, не участвующие в основном сюжете, получают свою историю жизни).

Каждая из моделей дает импульс для развития определенных сюжетов и тем. Иными словами, каждая из форм содержит в себе пространство проблематизации. В рамках нормативной эстетики описание габитуса служит описанию нравов, выявлению и определению нормального и ненормального, изучению характеров, коллекционированию типов.

Модель биографии дает импульс для размышления о развитии жизненного сюжета. Биографическое повествование основано на метафоре жизненного пути, который всегда индивидуален, неповторим, не определен и не решен.

В первую очередь в биографической модели проблематизируется сам ход, протекание жизненного пути – его причины, результаты, закономерности, скорость прохождения, связь начальной и конечной точек, траектория, ее изгибы, и, наконец, смысл этого передвижения, цель и результат. В этом контексте важным будет вопрос о том, насколько жизнь героя предопределена и закономерна, возможно ли предугадать развитие персонажа на основе его биографии. Одним из возможных ответов на этот вопрос служит концепция детерминизма (социального или биологического), которую активно использовали писатели-реалисты.

Биография как особая модель осмысления социальной реальности дает ресурс для размышления о соотношении частной жизни и большой истории, смене эпох, взаимодействии поколений. С одной стороны, она представляет собой фиксацию вариантов, предполагает возможность

принципиально иной истории жизни и иного мировоззрения (в рамках той или иной эпохи), с другой – представляет собой неповторимый и принципиально уникальный путь, единственную возможную комбинацию событий и состояний. Эволюция героя связана с теми вариантами, которые он не выбрал, и теми событиями, которые не прожил. В этом смысле биография всегда выстраивается на фоне истории поколения, общества, «большой истории» – и соизмеряется с ними.

Описанные модели редко представлены в произведениях в чистом виде – как правило, та или иная модель становится превалирующей, доминантной. При возникновении новой модели предшествующая может менять свое значение и использоваться иначе. Например, если в романе, где у большинства героев есть биография, присутствуют герои, введенные описанием габитуса, то это демонстрирует статичность их жизни (в то время как в отсутствие биографий о статичности жизни речи не шло).

В заключение стоит подчеркнуть, что данное исследование не претендует на то, чтобы очертить границы использования моделей (как хронологические, так и содержательные). Описание габитуса, равно как и биография, безусловно, обладают куда более широким набором коннотаций, чем те, что были представлены выше. Однако в данном случае было важно рассмотреть описание габитуса как исторически более старый способ идентификации в сравнении с биографической моделью.

## ***2.2. Биография и перверсии биографического***

От всего человека вам остается часть речи.

*И. Бродский*

С появлением модернистского романа возникает более сложная модель репрезентации жизненного пути. Она связана с разложением и переосмыслением сложившегося способа изображения человеческой жизни. Эта модель – перверсии биографического – предполагает появление такой формы презентации человеческой жизни, при которой исчезает связная история. Биографическая форма разрушается, но остаются, во-первых, проблематика жизненного пути, во-вторых, некоторые привычные биографические маркеры (например, в рассказе о герое могут упоминаться типические биографические факты, вроде родословной, про-

исхождения, образования, смерти – однако, они рассеиваются по тексту, не создавая единой истории жизни).

Модель перверсий биографического не существует автономно (в отрыве от биографической модели) и становится ответом на традиционную практику изображения героя. При этом она ставит под сомнение предыдущую модель, показывает ее несостоятельность и одновременно усложняет ее введением проблематики (не)возможности репрезентации.

Многие исследователи<sup>4</sup> связывают кризис наррации XX века с проблематикой травмы. В. Беньямин [Benjamin, 1971] говорит об утрате такого опыта, которым можно было бы поделиться. О. Мандельштам пишет о «катастрофической гибели биографии» в связи с тем, что «ныне европейцы выброшены из своих биографий, как шары из бильярдных луз, и законами их деятельности, как столкновением шаров на бильярдном поле, управляет один принцип: угол падения равен углу отражения» [Мандельштам, 2004, с. 31]. Ту же тенденцию отмечает и М. Липовецкий: «Обращение к металитературным формам связано... с невозможностью выразить травматический опыт XX века посредством линейных нарративных конструкций» [Липовецкий, 2008, с. 74–75].

Выходом из создавшегося положения стало обращение романа к иным коммуникативным стратегиям. Одной из таких стратегий стала металитературность, которая отражает рефлексию о возможности репрезентации и ее границах. Центральной темой подобной рефлексии становится невыразимость некоторых видов опыта и сторон действительности (как правило, речь идет о возвышенном или травматическом опыте). Как отмечает Патрисия Во (Patricia Waugh), реалистический роман построен на фикциональной иллюзии (которая предполагает веру в возможность документации, изображения, репрезентации опыта), в то время как модернистский роман различными способами взрывает эту иллюзию [Waugh, 1984].

Далее отмечены некоторые стратегии разрушения привычных и «закостенелых» форм:

### 1. Разрушение истории.

Во-первых, речь идет о деформации нарративной структуры: разрушается целостность истории, вместо которой возникают фрагменты, «бессвязности и разрывы». Так, Питер Брукс в работе «Чтение ради сюжета»

---

<sup>4</sup> См., например, работы В.И. Тюпы [Тюпа, 2001], М. Липовецкого [Липовецкий, 2008].

[Brooks, 1992] рассматривает модернистскую литературу как поворот от сюжета, построенного по принципу хронологии, к фрагментации нарратива.

Во-вторых, в повествование проникают элементы дизнарратива (disnarrated) и денаррации (denarrated). Подобные приемы служат для возникновения пространства сомнения – читатель может сомневаться в достоверности высказывания нарратора.

В-третьих, усложняется позиция нарратора. В этом случае обостряется и/или преодолевается граница между нарратором и героем, усложняется система точек зрения – переход точки зрения от автора к герою растушевывается, в некоторые моменты невозможно определить, кто говорит. В то же самое время роман может строиться как монологическое высказывание – наподобие поэзии. И наконец, нарратор может репрезентировать и обнажать процесс создания героев, сцены письма.

## 2. Преодоление времени.

Биографическое повествование также может разрушаться посредством деформации временной структуры. Во-первых, данная деформация может происходить на уровне разрушения истории. Это связано с фрагментацией повествования, вследствие которой исчезает и темпоральность жизни. Во-вторых, единый временной континуум может преодолеваться посредством введения множества потоков времени. Тем самым будет реализовываться идея преодоления линейного времени. В-третьих, временное течение жизни может разрушаться путем выхода из временного континуума, введением в повествование идеи безвременности или вневременности. И наконец, прошлое может включаться в нарративный континуум настоящего, что порождает эффект удвоения или раздвоения времени: в связи с этим будет реализовываться мотив постоянного повторения и ложности времени.

## 3. Разрушение идентичности.

Деформация нарратива и временной структуры обуславливает разрушение и/или проблематизацию идентичности в рамках модели перверсий биографического.

В условиях фрагментарности разрушается, во-первых, идея человеческого тождества, неизменяемого на протяжении жизни и, во-вторых, идея «тематического единства жизни», о которой писал Ч. Тейлор. В данном случае идентичность заменяется моментами субъективации – «Я»

означает не идентичность, а неопределенность, фрагментарность, единичность отдельных моментов, которые не складываются в единое целое.

Данная форма надстраивается над биографической моделью и служит комментарием к ней. Разрушение биографии и идентичности совершается именно на фоне стандартной модели биографии, которая характерна для реалистического романа.

В заключение необходимо очертить пространство проблематизации, которое содержит в себе модель перверсий биографического. В ее основе лежит идея разрушения, хаоса. Именно отказ от поиска гармонии, упорядоченности жизни в данном случае служит импульсом для рефлексии. Как отмечает Н. Фатеева, «фрагментарность... провоцирует эстетическую интеграцию фрагментов и вызывает терапевтический эффект создания нового... большую степень свободы смыслопорождения» [Фатеева, 2007, с. 261].

Модель разрушения биографии дает импульс для развития нескольких важных сюжетов, невозможных в условиях биографической парадигмы. Модель перверсии биографического вводит в роман экзистенциальную проблематику, которая связана с взрывом идеи жизненного пути. В первую очередь проблематизируются крайние точки жизненного пути: рождение и смерть. В условиях фрагментарности, исчезновения причинно-следственной и временной связи эти точки более не маркируют начало и конец жизненного пути. В биографической модели смерть, как правило, изображается как закономерный конец жизни. Она может быть сниженной или возвышенной, трагической, бессмысленной, но в любом случае она знаменует собой конец существования героя. В модели перверсии биографии смерть может наступить до гибели «физического тела» героя. Иными словами, сам факт жизни героя («настоящей» жизни, жизненной субстанции) ставится под сомнение, становится иллюзорным – жизнь персонажа может быть раскрыта в качестве смерти (это связано с демонстрацией ложности, искусственности, пустоты жизни героя). Подобный сюжет реализуется, например, в повести «Египетская марка», в романе «Труды и дни Свистонова» К. Вагинова (1929).

Широко распространяются системы масок, ролей, литературных типов и аллюзий, которые контрастируют с тем, что под или за ними. Появляются многочисленные ложные биографии, ложные воспоминания, ложные истории. Тем самым герой превращается в подчеркнуто искус-



ственную конструкцию, контаминацию расхожих литературных мотивов и тем.

Фрагментация биографии вскрывает фрагментированность человека. Разрушение связной истории зачастую используется для фиксации утраты и отсутствия самой жизни.

С другой стороны, модель перверсий биографического дает импульс для развития мотива рождения и мотива творчества. Она может служить для демонстрации возможностей создания жизни или репрезентации творческого акта (сюда же относится идея о том, что писать биографию значит создавать жизнь). В данном случае биография уже используется не в качестве средства для изображения героя, но как источник проблемы. Разрушение биографической истории может служить для того, чтобы продемонстрировать, что существует опыт, не поддающийся репрезентации, а биография не всегда может быть основанием идентичности.

### **III. Проблема конструирования биографии (теоретический аспект)**

Эта глава посвящена вопросу о том, как различные модели конструирования биографии реализуются в конкретных произведениях.

#### ***3.1. Позиция нарратора и коммуникативное событие***

Биографический дискурс всегда вводится и презентуется нарратором. Поэтому то, как изображена история жизни, связано с близостью/отдаленностью нарратора от героев, взаимодействием нарратора и читателя, речевой маской нарратора. Иными словами, позиция нарратора в тексте и особенности коммуникативного события диктуют определенный способ репрезентации опыта человеческой жизни.

Жерар Женнет [Женнет, 1998] выделил следующие функции нарратора: нарративную (нарратор повествует о развитии событий внутри сюжета), режиссерскую (нарратор организует дискурс, определяет членения, связи, внутренние отношения внутри текста), коммуникативную (нарратор выступает в качестве собеседника, что предполагает режим контакта и диалога с читателем, воздействие на читателя, подтвержде-

ние контакта с ним) и идеологическую (нарратор занимает определенное отношение к рассказываемой истории, облачается в ту или иную речевую маску).

Приведенная классификация послужит основой для размышления о роли нарратора в организации биографического дискурса. Главный вопрос в этом случае заключается в том, *как* нарратор рассказывает историю жизни.

В качестве материала для размышления используются три произведения: «Кто виноват?» А.И. Герцена (1846), «Захудалый род» Н.С. Лескова (1873) и «Египетская марка» О.Э. Мандельштама (1928). Данные произведения были выбраны в качестве иллюстрации усложнения роли нарратора и форм репрезентации опыта.

### **«Кто виноват»? А.И. Герцена.**

Основная коллизия романа «Кто виноват?» связана с любовным треугольником Круциферский – Любонька Круциферская – Бельтов. Любонька, внебрачная дочь Негрова, выходит замуж за учителя Михаила Круциферского. Через четыре года их совместной жизни в город NN приезжает Бельтов, «аристократический по изяществу манер и человек XIX века по убеждениям» [Герцен, 1979, с. 135]. Любонька и Бельтов влюбляются друг в друга. Круциферский, догадавшись обо всем, спивается, Бельтов уезжает из города, а Люба умирает.

Роман «Кто виноват?» представляет собой образцовый вариант биографической модели. Практически каждый герой, и даже герои, которые не участвуют в действии, имеют свою биографию. Показательно, что в романе приводятся и те биографии, которые не являются обязательными в рамках изображения основного конфликта романа: «...не могу удержаться, чтоб не сказать несколько слов и об этом чуде: меня ужасно занимают биографии всех встречающихся мне лиц. Кажется, будто жизнь людей обыкновенных однообразна, – это только кажется: ничего на свете нет оригинальнее и разнообразнее биографий неизвестных людей...» [Герцен, 1979, с. 100].

Таким образом, интерес для нарратора состоит в биографиях обыкновенных людей. В этом смысле биографии в данном случае становятся способом осмысления природы человека и социальной реальности.

Нарратор в данном случае направляет историю и ведет беседу, диалог с читателем. Это одновременно позиция всезнающего наблюдателя и собеседника, который облекает собственные наблюдения в рассказ. По-

зияция собеседника подчеркивается обращениями к читателю, риторическими восклицаниями и вопросами: «Читатель, если вы богаты или, по крайней мере, обеспечены, – принесемте глубокую благодарность небу, и да здравствует полученное нами наследство! Да здравствует родовое и благоприобретенное!» [Герцен, 1979, с. 47], «Предоставлю читателям вообразить» [Герцен, 1979, с. 161] и т.п.

Позиция всезнающего наблюдателя возникает, во-первых, за счет проникновения нарратора в мысли героев без смены точки зрения: Круциферский «питал к женщинам какое-то инстинктивное чувство уважения... все уродливые фигурантки казались ему какими-то феями, богинями» [Герцен, 1979, с. 26]. В данном случае нарратор говорит о тайном («инстинктивном») переживании героя, представляя одновременно и внешнюю, объективно-равнодушную свою точку зрения («уродливые фигурантки»). Во-вторых, всезнание нарратора подкрепляется позицией «сознательного молчания»: «Но не бойтесь, по причинам, очень мне известным, но которые, из авторской уловки, хочу скрыть, я избавляю читателей от дальнейших подробностей и описаний выборов в NN; на этот раз меня манят другие события – частные, а не служебные» [Герцен, 1979, с. 136]. В-третьих, нарратор, очевидно, заранее знает всю историю: Глафира Негрова «как **мы после узнаем**, любила, по старой памяти, платонические мечтания» [Герцен, 1979, с. 27].

Всезнание нарратора и его подчеркнутая отстраненность от героев обуславливают использование по отношению к персонажам иронического модуса: «Одно правило гигиены он исполнял только: не расстраивал пищеварения умственными напряжениями...» или «воспитанный природой и французенкой...» [Герцен, 1979, с. 29]. При этом герои неспособны выйти за рамки собственной биографии, увидеть в ней смешное или типичное; возвыситься над траекторией их жизни может только нарратор.

Всезнание нарратора связано с еще одной важной особенностью: у читателя нет места для сомнений в достоверности рассказанного. Это подчеркивается и квазидокументальностью высказывания нарратора. Несколько раз он говорит о точности сведений: «...мне кажется вовсе не излишним предварить рассказ некоторыми... сведениями, почерпнутыми из очень верных источников» [Герцен, 1979, с. 29]. В качестве «доказательств» в романе приводятся письма, отрывки дневника, смета продуктов. Поэтика документальности возникает в романе и на уровне эпиграфа: «А случай сей за неоткрытием виновных предать воле божией, дело

же, почислив решенным, сдать в архив. Протокол» [Герцен, 1979, с. 21].

Эпиграф раскрывает еще одну речевую маску нарратора: он выступает в качестве (ис)следователя. Сама постановка вопроса (кто виноват?) предполагает, что автор скрупулезно и методично разбирается в сложившейся ситуации, исследует ее истоки, причины и последствия. Так или иначе все биографическое повествование в данном случае посвящено тому, чтобы объяснить случившееся.

При этом биографии служат исходной точкой действий и дальнейшего пути героя. За каждым человеком стоит его история: родословная, происхождение, воспитание, образование и т.д. (весьма симптоматично, что в романе представлены биографии родителей всех трех главных героев, что, безусловно, репрезентирует важность родословной для становления и определения героя реалистического романа). В этом смысле биографии в данном случае используются для введения множественности точек зрения. Вопрос «кто виноват?» оказывается парадоксальным и не имеющим решения потому, что у каждого героя есть своя история, и в рамках этой своей истории или в ее логике он *прав*. Именно пересечение различных историй или логик образует неразрешимый конфликт.

Нарратор в романе Герцена занимает позицию всезнающего, вневременного наблюдателя, который с помощью биографий героев прослеживает историю, генеалогию ситуации, чтобы затем задать вопрос: «Кто виноват?»: «Повесть наша, собственно, кончена; мы можем остановиться, предоставляя читателю разрешить, кто виноват?» [Герцен, 1979, с. 200].

При этом основной конфликт романа изображен как закономерный: еще до брака Круциферского и Любы доктор Крупов предсказывает неудачу их брака («Не пара тебе твоя невеста... она тигренок, который еще не знает своей силы... а ты будешь жена» [Герцен, 1979, с. 81]). В этом смысле история отношений Круциферского, Бельтова и Любоньки абсолютно объективна, ее исход закономерен и предопределен биографией каждого из героев и пересечением этих биографий.

В завершение стоит отметить, что биографии в романе Герцена используются как средство изображения героя и вместе с тем материал исследования для нарратора (герой равен своей биографии, его поведение и даже дальнейшее развитие событий – ее производная). В этом смысле содержание представленной жизни здесь важнее, чем форма ее репре-

зентации. Таким образом, сам способ изложения, которому вынужден следовать читатель, предполагает идею о том, что человеческую жизнь можно документировать, при этом эта документация становится основанием ее идентичности.

### **«Захудалый род» Н.С. Лескова.**

Роман «Захудалый род» проблематизирует идею документальности уже самим способом организации текста. Роман представляет собой хронику жизни семьи Протозановых, которая описывается нарратором – княжной Верой Протозановой. Основной сюжет связан с жизнью Варвары Никаноровны, бабушки Веры.

В данном случае нарратор персонализирован (представляет собой конкретную личность, участницу истории) – тем самым подчеркивается субъективность ее рассказа и неполнота знания. В отличие от романа «Кто виноват?», где нарратор отстранен от героев и обладает всезнанием, рассказчица в «Захудалом роде» приближена к героям своим родством. Ее позиция двойственна: с одной стороны, начиная рассказывать историю, она уже знает ее продолжение и конец, и в этом смысле, как и в «Кто виноват?», сама решает, как и в какой последовательности ее презентовать. С другой стороны, нарратор в данном случае занимает позицию хроникера, который знает далеко не все<sup>5</sup>, и вынужден опираться на свидетельства очевидцев. Поэтому в тексте ярко выражен и обширно представлен мотив свидетельства. В связи с этим возникает совмещение оптик, полифоничность истории: некоторые ее части рассказываются самими участниками событий, в рассказ нарратора вторгается устная речь героев.

В целом поэтика рассказывания является для романа принципиальной. Роман начинается с *летописного* описания истории рода Протозановых. Стилистика летописи в данном случае маркирует и подчеркивает, что события, о которых идет речь, происходили в далеком прошлом. С самого начала хроники род Протозановых включается в исторические реалии и ставится в один ряд с реальными историческими личностями. Здесь же впервые появляется предикат «захудалости» – после некоего политического скандала Протозановы «исчезают со сцены» большой истории [Лесков, 1957, с. 4]. Вместе с тем летописность проблематизирует границу между документальным и фикциональным – летописное

---

<sup>5</sup> Субъективность нарратора подчеркивается и многочисленными указаниями на пробы в хронике – «за недостаточностью свидетельства» [Лесков, 1957, с. 72].

высказывание, за давностью лет, представляет собой нечто среднее между сказкой и былью.

Оппозиция документального и фикционального возникает уже на уровне авторского жанрового определения «Захудалого рода» – «семейная хроника». Родство нарратора с семьей, о которой идет речь в хронике, принципиально. В-первых, этим достигается эффект (квази)документальности высказывания, во-вторых, благодаря этому становится возможным погружение в прошлое (нарратор в качестве персонажа, наследника, продолжателя рода ведет рассказ из будущего времени по отношению к основному действию), в-третьих, тем самым возникает своеобразная интимность повествования. Вера Протозанова является единственным возможным источником этой истории.

Княжна Вера в принципиально документальной форме рассказывает о частной истории своей семьи. Но тот факт, что данная история – частная и (квази)документальная – помещена в романное целое, облечена в художественное высказывание, поднимает ее до уровня универсальной. Мотив универсальности подчеркивается и эпиграфом романа – цитатой из Библии («Род проходит, и род приходит, земля же вовек пребывает»). Для того чтобы понять, как именно он реализуется (и в чем состоит), необходимо проанализировать биографическую структуру романа.

Персонажная сфера романа делится на две части: героев, близких Варваре Никаноровне (в том числе, и близких по духу) и чуждых ей. Как правило, биографии представлены именно у первой группы, вторая же изображается с помощью описания габитуса.

Действие первой части романа происходит в имении Протозановых. Это истории жизни Варвары Никаноровны и ее близких. Порядок и ход повествования (переход от истории одного персонажа к другому) обусловлены интенцией нарратора. Первая часть романа в некотором роде статична. Это подчеркивается и статичностью положения Варвары Никаноровны (она постоянно находится в Протозанове), которая служит центром притяжения, к которому стекаются персонажи.

Первая часть романа заканчивается следующей сценой: «Это была живая картина к той сказке и присказке: полусумасшедший кривой дворянин, важно позирующий в пышном уборе из костюмерной лавки, а вокруг его умная, но своенравная княгиня да два смертно ей преданные верные слуги и друг с сельской поповки. Это собралась на чужине она, отходящая, самодумная Русь; а там, за стенами дома, катилась и гремела другая жизнь, новая, оторванная от домашних преданий: люди иные, на

которых страна смотрела еще как удивленная курица смотрит на выведенных ею утят» [Лесков, 1957, с. 112].

В первую очередь стоит отметить принципиальную статичность данного изображения (это именно картина, кадр, фотографическое изображение, схватывание момента). При этом акцент ставится на том, что это мгновение (и то, что оно собой воплощает) уходит в прошлое. Статичность персонажей противопоставлена «несущемуся другому времени». Временной разрыв в данном случае подчеркивается мотивами «сказки и присказки» (это было так давно, что никто уже и не верит). Нарратор в данном фрагменте не занимает позиции члена семьи – он возвышается и отстраняется от героев, в результате чего они и становятся воплощением «ненадуманной Руси», а не просто набором конкретных людей.

При этом важно подчеркнуть, что сама эта картина является итогом всех тех историй (биографий), которые были представлены ранее (биография каждого из героев создает объемность изображения – именно благодаря историям, читатель может понять природу этой «ненадуманной Руси»). Эта картина завершает первую часть романа, во второй части будет показано ее разрушение.

Основное действие второй части романа происходит в городе. Княгиня и ее окружение покидают поместье Протозановых – родовое гнездо, источник рода, место его силы – и уезжают в Петербург. Жизнь в поместье маркирует, во первых, связь с корнями, а во-вторых – статичность и неподвижность жизни, в то время как в городе все подвержено изменению. Это подчеркивается и в цитате, приведенной выше: «отходящая Русь» собралась на «чужине» – в городе в противовес родовому поместью Протозановых. Если Протозанова и ее окружение представляют собой «отходящую Русь», то люди из общества, наоборот, «старались как можно менее походить на русских» [Лесков, 1957, с. 118]. Биографии в романе Лескова всегда даются героям в связи с историей и родом, маркируют их укорененность в прошлом и, отчасти, приверженность ему. Персонажи, прикрепленные к городскому пространству, не описываются с помощью биографий (отчасти это связано и с ограниченностью знания нарратора).

Наиболее показательными в этом смысле служат описания так называемых «прибыльчиков» – «новых людей», стремящихся повысить свой статус за счет обретения истории: «Так, бабушка сказывала мне, что некто из семьи, кажется, Походяшевых, стыдясь своего происхождения, упросил одного шалуна (которому давал взаймы деньги) сочинить ему

историю о его будто бы коренном дворянском происхождении. Тот взялся за это дело и научил прибыльщика приписывать своей родне известное “жалованье” Дмитрия Тимофеевича Трубецкого от царя Михаила “за многия службы и за радения, и за промысл, и за правду, и за кровь”. Прибыльщику это понравилось, но показалось мало, и он сам присочинил себе еще, что будто царица София отрубила его предку голову за верность Петру Великому и что казненный взял будто свою отрубленную голову, поцеловал ее и сказал: “Отнесите ее моему законному государю”» [Лесков, 1957, с. 128–129]. В данном случае важной оказывается принципиальная искусственность, поддельность истории Походяшева в противовес древней истории Протозановых. Сцена с отрубленной головой, очевидно, коррелирует со сценами гонения Протозановых, описанными в начале романа. Данная «история», по сути, являет собой пародию на ценности и саму сущность рода Протозановых.

Укорененность Протозановых в прошлом, их прикрепленность к поместью и прежнему укладу жизни противостоит также бродяжничеству Червева. История Червева дается со слов Патрикея – в ней не упоминаются родословная героя, его воспитание, образование и прочие типичные биографические факты, маркирующие прикрепленность героя к тому или иному роду, месту, времени. Биография<sup>6</sup> Червева – это скорее история бродяжничества, того, как он «во всю жизнь нигде не мог места занять» [Лесков, 1957, с. 163].

И для Червева, и для Протозановой оказывается важным их оппозиционное отношение к господствующим нравам. Но если Червев смог вынести это несоответствие, придерживаться его и стать свободным, то семья Протозановых и весь близкий круг Варвары Никаноровны оказались заложниками собственной истории и укорененности в прошлом.

Именно поэтому в финале романа репрезентируется застывание жизни в Протозанове: Варвара Никаноровна «стала лишь охранять собственную неприкосновенность» [Лесков, 1957, с. 208], весь ее штат утрачивает «живые роли» [Лесков, 1957, с. 207].

Это подчеркивается и мотивом портрета, встречающимся на протяжении всего текста. Портреты героев становятся застывшими и наглядными остатками прошлого, визуальной репрезентацией отсутствия (того,

---

<sup>6</sup> Для изображения Червева используется биографическая модель – связанная история, состоящая из событий. Однако эта биография близка к описанию габитуса – каждое ее событие, как и в примере с Плюшкиным из «Мертвых душ», инкорпорируется в тело героя.



что безвозвратно утеряно). Смерть героев маркирует конец истории и вместе с тем конец того времени и того мировоззрения, которое они собой воплощали.

Роман Лескова представляет собой опыт репрезентации застывшего и безвозвратно ушедшего прошлого нарратором, приверженным этому прошлому. Биографии в данном случае становятся погружением в прошлое и репрезентацией утерянного. Они служат, с одной стороны, исходной точкой существования и действия героев в тексте, а с другой стороны – ловушкой, из которой те не могут освободиться. Биографии героев (или отсутствие таковых) становятся основанием взаимодействия героя и эпохи, посредством которого задается и поддерживается их идентичность.

### **«Египетская марка» О.Э. Мандельштама**

Повесть О. Мандельштама «Египетская марка» состоит из двух параллельно развивающихся сюжетов: первый из них посвящен жизни главного героя, Парнока, а второй представляет собой авторские «заметки на полях», размышления и воспоминания нарратора. В первую очередь необходимо отметить фактическое отсутствие фабулы в повести. Как пишет М. Липовецкий, она «откровенно сопротивляется фабульному прочтению» [Липовецкий, 2008, с. 80].

Первое и ключевое событие «Египетской марки» – кража визитки Парнока, которая описывается в качестве его «земной оболочки». Тем самым повесть, по сути, начинается с символической смерти главного героя<sup>7</sup>. Дальнейшее существование Парнока в тексте уже отмечено метафорой смерти и разворачивается именно через нее. Остальные части биографии Парнока фрагментированы и рассыпаны по тексту. Биографическими фактами Парнока становится нечто случайное: например, сцена транспортировки льда на маслобойню. Особо стоит отметить мотив ложных воспоминаний Парнока [Мандельштам, 1991, с. 10] – прошлое Парнока не определяет его настоящее (это прошлое невозможно установить и зафиксировать), а настоящее не определяет будущее. Тем самым изображается жизнь, которую нельзя описать словами, стройными рядами предложенной, логикой, причинно-следственными связями. Как отмечает Е. Павлов, «Египетская марка» «торжественно трубит о своей

---

<sup>7</sup> Мотив смерти подчеркивается и позже, когда портной Мервис несет визитку Парнока Кржижановскому: «Потом он снял визитку с плечика... и понес к ротмистру Кржижановскому в белом саване и черном коленкоре» [Мандельштам, 1991, с. 32].

неспособности поведать историю индивидуальной памяти» [Павлов, 2005, с. 20]. Ни биография, ни воспоминания не могут служить основой целостности Парнока, основанием его идентичности. Жизнь в таком описании становится просто звучанием: «Я не боюсь бессвязности и разрывов... Рукопись – всегда буря, истрепанная, исклеванная. Она – черновик сонаты» [Мандельштам, 1991, с. 24].

Структура текста «Египетской марки» основана на принципе «бессвязностей и разрывов». Фрагменты истории Парнока перемежаются с квазивоспоминаниями и размышлениями нарратора. Эти разрывы удваивают и подчеркивают расщепление, символическую смерть Парнока.

Особо стоит отметить «сцены письма» [Павлов, 2005], присутствующие в тексте. Как отмечает Н. Фатеева, «в самом акте художественной коммуникации оказываются слитыми акт порождения и воспроизведения текста, то есть собственно текст и его внутренний метатекст-комментарий» [Фатеева, 2007, с. 100]. В «Египетской марке» коммуникативное событие обнажается и само становится предметом изображения.

В повести представлено несколько *зарисовок* целостной человеческой жизни: «Страховой старичок Гешка Рабинович, как только родился, потребовал бланки для полисов и мыло Ралле. Жил он на Невском в крошечной девической квартирке. Его незаконная связь с какой-то Лизочкой умиляла всех» [Мандельштам, 1991, с. 29].

В данном случае подчеркивается отсутствие какой бы то ни было логики существования – хронологии, причинно-следственной связи и т.д. В каждом предложении есть денаррация, скрытое отрицание и несоответствие: «старичок» – «родился», «родился» – «потребовал», «он» – жил в «девической квартире», «незаконная связь» – «умиляла всех». Вместе с тем посредством постоянного несоответствия его жизнь изображается в качестве абсолютно устойчивой и статичной, причем для изображения этой устойчивости не понадобились ни биография, ни описание габитуса. В этом изображении нет пространства для вопросов, сомнений или психологических характеристик. Описание Рабиновича принципиально алогично и поэтому внеисторично – в нем нет последовательности, истории, движения, все происходит как бы сразу и одновременно.

Также в повести представлено описание жизни Анатоля Франса (причем в данном случае важно, что оно следует за описанием его похорон – именно поэтому его стоит воспринимать как описание целостной жиз-

ни): «Погулял ты, человек, по Щербакову переулку, поплевал на нехорошие татарские мясные, повисел на трамвайных поручнях, поездил в Гатчину к другу Сережке, походил в баньку и в цирк Чинизелли; пожил ты, человек, – довольно!» [Мандельштам, 1991, с. 17].

Закольцованная композиция отсылает к цикличности жизни: соответственно, то, что представлено между конструкциями «погулял ты, человек» и «пожил ты, человек», становится наполнением этой жизни. Жизнь Франса состоит из конкретных действий, которые циклически повторяются (очевидно, Франс производил все вышеуказанные действия вполне регулярно). Кроме того, жизнь в данном случае описывается в отрыве от каких бы то ни было всеобщих и универсальных тем – события жизни настолько конкретны, что могут заинтересовать исключительно самого Анатоля Франса. В связи с этим возникает эффект «человечка», который живет вне большой истории. Парнок тоже описывается в качестве «человечка», но он, в отличие от Франса, связан с историей: «Дикая парабола соединяла Парнока с парадными амфиладами истории» [Мандельштам, 1991, с. 17].

М. Липовецкий отмечает отождествление Парнока с «жертвой, с козлом отпущения или “агнцем”» [Липовецкий, 2008, с. 81], указывая на мотив «овечьих копыт», который несколько раз встречается в тексте. Парнок в повести описывается одновременно как жертва истории («То было страшное время: портные отбирали визитки, а прачки глумились над молодыми людьми, потерявшими записку» [Мандельштам, 1991, с. 14]) и как жертва Петербурга. Как отмечает Н. Фатеева [Фатеева, 2007], Петербург в повести изображается как Некрополь, египетский город мертвых, миражный город смерти. И Парнок привержен этому городу смерти, закреплен в нем: «Он – лимонная косточка, брошенная в расщелину петербургского гранита, и выпьет его с черным турецким кофею налетающая ночь» [Мандельштам, 1991, с. 21]. Взаимодействие героя с историей и пространством больше не может быть основой его идентичности (пространство становится носителем метафоры смерти, а история есть, по сути, мираж: «...обманные рычаги управляют громадами и годами» [Мандельштам, 1991, с. 35]).

При этом избавиться и скрыться от этого миража и смерти герой не может: «Он думал, что Петербург – его детская болезнь и что стоит лишь очухаться – и наваждение рассыплется: он выздоровеет, станет как все люди; пожалуй, женится даже... <.> Вот только одна беда – родословной у него нет...» [Мандельштам, 1991, с. 36].

Идентификация героя через родословную предполагает культурный опыт определения себя (это один из наиболее часто встречающихся и значимых биографических фактов). В данном случае нарратор находит истинную родословную героя в принципиально фикциональных персонажах: «Впрочем, как это нет родословной, позвольте – как это нет? Есть. А господин Голядкин?» [Мандельштам, 1991, с. 36]. Парнок воплощает собой остатки образа (или трансформированный образ) «маленького человека», потерянного в Петербурге как пространстве смерти. Помимо Голядкина, Парнок очевидно отсылает и ко многим другим «маленьким людям». В первую очередь – к Акакию Акакиевичу из «Шинели» (сцена кражи визитки Парнока – очевидная аллюзия на гоголевский сюжет). Если в повести Гоголя шинель становится смыслом и целью жизни Башмачкина, его единственной радостью, то у Парнока она служит «земной оболочкой», телом, тем, что прикрепляет его к земле. После кражи визитки, Парнок, по сути, живет без тела – становится призраком (что, опять же, отсылает к сюжету «Шинели»). Затем Парнок коррелирует с пушкинским Евгением из «Медного всадника» – он потерян в мертвом, гранитном, историчном пространстве Петербурга. Присутствуют в герое и черты Поприщина из «Записок сумасшедшего» Гоголя: мотив ложных воспоминаний, сложные отношения с женщинами, с которыми Парнок разговаривал на «диком выпрещенном языке» [Мандельштам, 1991, с. 10]).

При этом важно, что «малость» Парнока удваивается: с одной стороны, он «маленький» в русле традиции (его дразнили в школе, у него непростые отношения с женщинами, которые «его не понимают» [Мандельштам, 1991, с. 10], его бесприютность в Петербурге), с другой стороны он «маленький», потому что распадается на части, у него нет как таковой даже истории, он «стал заложником того, как должен строиться роман» [Мандельштам, 1991, с. 12], и именно поэтому он исчезает. В рассказе Ф.К. Сологуба «Маленький человек» герой уменьшается до такой степени, что исчезает; Парнок же исчезает постольку, поскольку у него нет истории, основания, его исток – литературные герои, поэтому он принципиально фикционален.

Прямая отсылка к Голядкину из «Двойника» Достоевского вводит в повесть мотив двойничества. В первую очередь двойником Парнока является Кржижановский, которому портной Мервис отдает визитку Парнока. Это событие – одно из ключевых в романе. Если Парнок является продолжением традиции «маленьких людей», типичным героем романа

и «жертвой заранее созданных концепций о том, как должен строиться роман» [Мандельштам, 1991, с. 12], то в данном случае речь идет об окончании этой традиции (что очень созвучно идеям Мандельштама, высказанным им в статье «Конец романа»). Жизненная оболочка Парнока переходит к Кржижановскому, у которого нет ни истории, ни мыслей – он пуст. Если Парнок привержен Петербургу как пространству смерти и закреплен в нем своими ложными воспоминаниями, своим литературным прошлым, то Кржижановский оказывается свободным именно в силу своей пустоты. В этом смысле симптоматично, что Кржижановский побеждает Парнока. Это подтверждается и концовкой романа: Кржижановский, сложив визитку Парнока, «которая улеглась в чемодан особенно хорошо» [Мандельштам, 1991, с. 41], уезжает на поезде из Петербурга (и, соответственно, из пространства смерти) в Москву, где поселяется в шикарном номере, со стеклянной витриной, сильно нагретой солнцем. Мотив изменения подчеркивается и рассуждением нарратора о том, что железные дороги, начиная с Анны Карениной, изменили жизнь русской прозы. Тем самым Кржижановский, *уезжая на поезде* и оказываясь, по сути, *на* залитой светом витрине, становится новым потенциальным героем, но вместе с тем он состоит лишь из похищенной оболочки Парнока.

Другим двойником Парнока становится нарратор. Это подчеркивается уже самой его позицией относительно героя. В некоторых случаях невозможно понять, кто говорит, к чьему плану относится сказанное. Тем самым возникает мотив слияния Парнока и нарратора, который фиксируется и самим нарратором: «Господи, дай мне силы отличить себя от Парнока» [Мандельштам, 1991, с. 10]. Мотив двойничества в данном случае усложняется тем, что нарратор является *автором*, создателем Парнока, что подчеркивается сценами письма. С одной стороны, Парнок обладает самостоятельным существованием и предикатом «действительности», с другой стороны, он существует лишь как тень литературного героя, двойник автора, созданный самим автором (причем процесс создания обнажен и описан).

Помимо сцен письма, в тексте представлены воспоминания нарратора, которые противопоставляются ложным воспоминаниям и безысторичности Парнока. Каждое из воспоминаний нарратора представляет собой сцену из его детства, причем вещи, люди и события в них предстают сквозь призму детского восприятия: «Шапиро звали “Николай Давыдыч”. Откуда взялся “Николай”, неизвестно, но сочетание его с “Да-

выдом” нас пленило. Мне представлялось, что Давыдович, то есть сам Шапиро, кланяется, вобрав голову в плечи, какому-то Николаю и просит у него взаймы» [Мандельштам, 1991, с. 10]. В «Египетской марке» именно эти детские воспоминания становятся основным средством воспроизведения опыта – нарратор подчеркивает их легитимность и истинность: «Есть темная, с детства идущая геральдика нравственных понятий: шварк раздираемого полотна может означать честность, и холод мадеполома – святость» [Мандельштам, 1991, с. 10]. Именно воспоминания становятся основой идентичности и «человечности» нарратора (в противовес отсутствию идентичности, расщеплению Парнока).

Как отмечает Джастин Уэйр [Weir, 2002], единственный образ человека, представленный в повести Мандельштама – образ человека, который остается скрытым как дискурсивный центр за пределами текста. Иными словами, единственным настоящим героем «Египетской марки» является нарратор.

Репрезентация акта письма обнажает творимую природу, искусственность биографического дискурса. Биографический дискурс в данном случае скорее маркирует отсутствие, чем выражает присутствие; история жизни расщепляется, распадается на части. Ни биография, ни описание габитуса, ни взаимодействие героя с историей и пространством в данном случае не могут служить основой его идентичности. Эта функция переходит к самому тексту, который через свою организацию отражает жизнь героя и выявляет присутствие его создателя.

Есть ли границы возможностей авторского голоса? Нарратор может знать все, может выбирать способ рассказывания от документирования до констатации невозможности документирования. Нарратор связан единственным ограничением – в любом случае он занимает определенную позицию относительно героев, задает рамку восприятия их жизни читателем, является проводником между читателем и персонажем. И если его интенция рассказать историю жизни остается неизменной, то в рамках своего рассказа он вынужден прибегнуть к той или иной модели изображения жизненного пути. Выбор модели (описания габитуса, биографии или перверсий биографического) зависит от интенции нарратора и поддерживается его позицией в тексте.

Рассмотренные тексты связаны с последовательным увеличением степени присутствия нарратора:

1. «Кто виноват?». В качестве доминантной модели изображения человеческой жизни – биографическая модель (практически каждый из ге-

роев представлен с помощью биографии). *Всезнающий* нарратор – документация как способ репрезентации опыта – герой *равен* биографии – биография *предопределяет* действия героя, конфликт и его разрешение.

2. «Захудалый род». В романе Лескова в качестве доминантной модели также используется биографическая модель, но, в отличие от романа Герцена, биографии даются только отдельным героям – в зависимости от степени знания нарратора и укорененности героя в прошлом. Нарратор-герой (нарратор, персонализированный отношением к героям, названный) – *хроника* и *летопись* как способ передачи опыта – герой *больше* своей биографии – биография *предопределяет взаимодействие с эпохой*.

3. «Египетская марка». Повесть строится на основе модели перверсии биографического. Нарратор-автор, персонализированный воспоминаниями – *сцены письма* (обнажающие фикциональность дискурса) – биография *не определяет* героя (герой без истории и без идентичности) – *невозможность репрезентации опыта в форме биографии*, альтернативой становятся мотив творчества и детские воспоминания нарратора.

Усложнение позиции нарратора влечет за собой усложнение биографической модели. В проанализированных произведениях последовательно разрушается биография в качестве особой формы осмысления социальной реальности: от биографии как универсального способа определения человека («Кто виноват?») к биографическому как определенной предикации – наличие биографии маркирует определенные качества героя («Захудалый род») и разрушению биографии как средства идентификации («Египетская марка»).

Позиция нарратора колеблется между двумя полюсами: объективной фиксацией происходящего и репрезентацией этой фиксации (в этом смысле «Захудалый род» представляет собой промежуточную ступень относительно «Кто виноват?» и «Египетской марки» – здесь одновременно представлены и мотив документальности, и мотив написания). При этом чем более явлен нарратор в тексте, тем больше обнажается принципиально искусственная природа рассказанного (документация – сцены письма).

Позиция нарратора также оказывается определяющей при изображении ключевых для героя пограничных ситуаций – репрезентации травматического.

Позиция всезнающего нарратора, отстраненного от героя и возвышающегося над ним, связана с невозможностью репрезентации травмы или возвышенного именно в силу своей невовлеченности в происходящее (так, смерть в «Кто виноват?» изображается как закономерное и единственно возможное разрешение конфликта). Вовлеченный в действие нарратор репрезентирует травматический опыт постольку, поскольку он является таковым и для него (в «Египетской марке» смерть становится фиксацией состояния героя и мира по сравнению с состоянием нарратора). Нарратор из «Захудалого рода» в этом смысле занимает срединную позицию: он находится достаточно близко (из-за родства), чтобы заметить и зафиксировать травму и достаточно далеко (временная дистанция), чтобы не переживать ее – поэтому смерть в романе Лескова маркирует конец прошлого, переход от прошлого к настоящему.

### ***3.2. Пространственно-временная структура***

Путь еще только начат, но путешествие уже закончено.

*Г. Лукач*

Мотив времени и пространства предполагает сразу несколько сюжетов, важных для организации жизненного пути. Для изображения жизни частного человека принципиальным является вопрос о том, насколько частными и повседневными являются время и пространство его жизни. Есть ли выход за рамки этой повседневности? Как соотносится частная жизнь с большой историей? И если человек существует в принципиально повседневном пространстве, то как и с помощью чего достигается универсализация смысла его существования?

Другой аспект рассмотрения связан с мотивом предопределенности жизненного пути, который отмечает Б. Дубин: «биографии как разгадке требуется “второй план” и “тайный смысл” : исходная замкнутость началом и концом задает жизни структуру предначертания» [Дубин, 2001, с. 52]. В данном случае предполагается проанализировать такую конструкцию биографии, при которой человеческая жизнь оказывается предзаданной – в самой биографии можно найти некие предпосылки того, что случится с героем в будущем. Материалом для анализа послужат романы «Дворянское гнездо» И.С. Тургенева и «Доктор Живаго» Б.Л. Пастернака.

В первую очередь необходимо отметить их сходство на уровне сюжетов и мотивов. В основе обоих романов лежит сложная, многосоставная



любовная коллизия. При этом оба романа изображают целостную (от начала до конца) жизнь героев, что предполагает присутствие экзистенциальной проблематики, которая выходит далеко за пределы изображения любовного сюжета.

Как отмечает Н. Фатеева, произведения Тургенева и Пастернака объединяет особый «троп женственности» [Фатеева, 2007, с. 57] – специфически лирическое, поэтическое отношение к миру. Особенно ярко это выражено в романе Пастернака, где лиричность подчеркивается монологичностью повествования (ощущение одноголосия – в противовес полифоничности) и тем, что сюжет строится вокруг фигуры одного персонажа. В романе Пастернака лиричность усиливается еще и тем, что главный герой – поэт (равно как и тем, что поэтом является сам автор). В романе Тургенева лиричность возникает за счет соответствующих мотивов: описания музыки, природы, чувств, воспоминаний. Как отмечает Б. Эйхенбаум, для передачи лирического необходима идея внутренней биографии [Эйхенбаум, 1987, с. 447]. Наиболее ярко она выражена в образе Лизы Калитиной, которая ведет «тихую внутреннюю жизнь», у которой «не было своих слов, но были свои мысли» [Тургенев, 1980, с. 119]. Эта внутренняя биография, в сущности, всегда остается скрытой для читателя. Читатель может следовать ее переживанию только в качестве наблюдателя: «она молилась», «она не спала», «она была бледна», «она плакала» [Тургенев, 1980, с. 129, 132, 136]. Внутренний мир героев в обоих произведениях закрыт для читателя, герметичен. Максимум, куда допускается читатель – воспоминания главного героя. Это связано с положением нарратора в романах: обоих нарраторов отличает отсутствие индивидуальных черт и внесюжетное положение. Герои романа показаны читателю с внешней стороны, что, по сути, делает невозможной идентификацию читателя с героем.

Вместе с тем оба романа содержат в себе мощное эпическое начало, которое связано с интенцией показать жизнь в ее явленности обществу (в этом смысле биографии в романах будут проводником эпического), изобразить масштабные картины – жизнь эпохи, жизнь поколения, на фоне которых и в условиях которых разворачивается индивидуальная жизнь. Оба романа охватывают значительные пространственное (путешествия Лаврецких, «скитания» Живаго) и временное измерения (временное пространство каждого из романов содержит около двух десятков человеческих жизней).

Биография героя в романе «Дворянское гнездо» представляет собой отступление в прошлое по отношению к основному повествованию. В качестве погружения в прошлое она обеспечивает определенную дистанцию между жизненной историей, той точкой, в которой в данный момент находится персонаж, и точкой, в которой находится нарратор. У героя нет выхода за пределы собственной биографии, в то время как нарратор, очевидно, обладает куда большей свободой. История человека описывается не через его переживание прошлого, а через фиксацию случившегося, некоторых объективных фактов с точки зрения принципиально отстраненного нарратора. Эта дистанция между нарратором и героем делает возможной как таковое наблюдение, отстраненный взгляд, фиксацию состояния общества.

Введение биографии героя в общий ход повествования может происходить по-разному: так, биографию Марьи Дмитриевны Калитиной автор представляет сразу, как она появляется в произведении, а биографию Лизы Калитиной – ближе к концу романа (после сцены объяснения в любви с Лаврецким и до приезда его жены), хотя она участвует в развитии действия с самого начала. Однако важным является тот факт, что биографии персонажей, участвующих в развитии основного сюжета, всегда приводятся после того, как данный персонаж хотя бы раз упоминается. Тем самым возникает своеобразный фрейм, рамка, очерчивающая «настоящее», в то время как биография – в качестве отступления в прошлое – воспринимается как погружение вглубь текста и вглубь ситуации. Таким образом, включение в основное повествование вставных биографий заставляет читателя видеть настоящее (и в том числе героев) как результат определенным образом сложившегося прошлого. За каждым персонажем стоит определенная история, нечто уже свершившееся – в то время как основное действие развивается на глазах у читателя.

Роман «Доктор Живаго» представляет собой более сложную конструкцию. С одной стороны, он восходит к русскому классическому роману XIX века и репрезентирует жизненный путь героя в рамках классической модели биографии. С другой стороны, «Доктор Живаго» содержит в себе и элементы модели биографической перверсии, которые связаны с временным измерением.

Биографии в романе «Доктор Живаго» используются иначе, чем в «Дворянском гнезде». Жизнеописание главного героя занимает все пространство романа. История Живаго, по сути, развернута как большая история. В этом смысле биографический дискурс здесь призван именно

возвысить отдельную, частную жизнь. При этом биографии и описания габитусов прочих персонажей, как правило, даются постольку, поскольку они встречаются на пути Живаго. Истории всех второстепенных персонажей включены в историю главного героя и составляют ее часть. Поэтому биографии часто раскрываются через образ, явленный Живаго или через обстоятельства встречи с ним. Вставные биографии прочих героев становятся как бы взглядом вглубь – они делают объемной, всеобщей и вместе с тем полифоничной именно историю Живаго (в то время как в «Дворянском гнезде» каждый герой существует в качестве результата некоего прошлого, которое и репрезентирует биография).

В обоих романах представлена сложно организованная временная структура: и в «Дворянском гнезде», и в «Докторе Живаго» используются многочисленные приемы, трансформирующие естественное течение времени: замедление и ускорение времени (ретардация и сжатие событий), флэшбеки (уже на уровне вставных биографий), параллелизмы.

В «Дворянском гнезде» биографии служат в качестве ретроспективного отступления, что, безусловно, усложняет временную структуру романа. Вместе с тем, за исключением этих реверсов и еще нескольких приемов, о которых будет сказано ниже, время в романе течет линейно, события расположены в порядке хронологии и подчинены причинно-следственным связям. С этой точки зрения можно говорить о том, что биографии используются как объяснительно-предсказательные конструкции: они обуславливают текущую ситуацию и будущее развитие событий. В первую очередь данное назначение биографической модели связано с идеей детерминизма.

Жизни и характеры героев сформированы и детерминированы различными биологическими (семья, род) и социальными факторами (воспитание, образование, служба). Описывая персонажей, нарратор создает образ героя как совокупность его истории жизни, психологических характеристик (которые определяются этой историей и определяют ее), внешности, привычек, манер, которые также находятся в соответствии с историей героя и его психологическими характеристиками: «...отец Паншина, отставной штабс-ротмистр, известный игрок, человек с сладкими глазами, помятым лицом и нервической дерготней в губах...» [Тургенев, 1980, с. 14].

Тем самым возникает ощущение того, что от героев мало что зависит, выбор жизненного пути не определяется и не осознается героем, описывается в качестве детерминированного, заранее определенного. Вместе

с тем биографии обнаруживают и объясняют многомерность героев. Биография как объяснительная конструкция и идея детерминизма связаны с линейным течением времени и предполагают поступательное развитие, зависимость каждого шага и этапа от предыдущего. С этой точки зрения основной конфликт романа и особенно его разрешение predetermined биографией каждого из героев (воспитание Лизы определило ее решение уйти в монахини).

Мотив predeterminedности связан еще с одной техникой – приемом параллелизма. В первую очередь параллелизмы возникают в романе на уровне временной структуры: они связаны с воспоминанием, то есть символическим возвращением в другое время. Так, во время приезда Варвары в дом Калитиных Федор Лаврецкий вспоминает/ «возвращается» в бессонную ночь в Париже после ее измены. Тот же мотив появляется и в финале романа, когда Лаврецкий приезжает к Калитиным и вспоминает события, которые разворачивались здесь восемь лет назад. Подобный прием усложняет течение жизни – линейное время прерывается символическим возвращением в поворотные точки жизненного пути героя. При этом возникает эффект параллельности временных и пространственных рядов – прошлое соотносится с настоящим, один момент жизни – с другим.

Затем параллелизм действует на уровне поколений: большая история в романе создается за счет пересечения и сходства биографий одного поколения. В «Дворянском гнезде» можно выделить героев «старого времени»: Марфа Тимофеевна, Глафира Лаврецкая, родители Лаврецкого, родители Варвары, Лемм; героев «среднего поколения»: Лаврецкий, Варвара, Паншин, Лиза, Михалевич; и «новое поколение»: Лена Калитина, ее жених – «белокурый офицер» [Тургенев, 1980, с. 165], ее брат с женой. Сходство биографий возникает за счет общей нереализованности (у прошлого поколения оно, очевидно, случилось раньше, у «настоящего» – случается на глазах у читателя, у будущего – еще произойдет).

Кроме того, параллелизм действует и на уровне сюжетных линий. Наиболее возвышенным проявлением чувств в романе служат отношения Лизы и Лаврецкого. Своеобразным отражением (или преломлением, искажением) любви Лизы и Лаврецкого становятся отношения Лаврецкого и Варвары, Лизы и Паншина, Варвары и Паншина, Варвары и Эрнеста. Таким образом, в романе разворачивается один и тот же сюжет, который не находит разрешения до тех пор, пока не устанавливается закономерное положение вещей (встреча Лизы и Лаврецкого, равно как и

отношения Варвары и Паншина, закономерна, в то время как Лиза и Паншин, Варвара и Лаврецкий очевидно не подходят друг другу). Эти параллелизмы позволяют рассматривать судьбы героев как сопоставимые – различается, в сущности, только качество, масштаб судьбы, градация ее «высоты». Все индивидуальные судьбы становятся вариациями некоего устойчивого сюжета.

При этом качество и масштаб судьбы в романе Тургенева всегда связаны с выходом героя за рамки повседневного пространства. Только три героя «Дворянского гнезда» не принадлежат повседневному: Лиза, Лаврецкий и Лемм. Лиза существует вне повседневности благодаря своей вере. После трагической истории с Лаврецким она становится монахиней и тем самым выбирает принципиально не повседневную жизнь. Лаврецкий выходит за рамки повседневного времени и пространства в моменты сильных потрясений. Его внутренняя жизнь, как правило, маркируется мотивами сна и бессонницы: Лаврецкий не спит после известия об измене жены, не спит, когда возвращается в Васильевское, не спит после любовного объяснения с Лизой. Мотив бессонницы маркирует выход за пределы повседневного пространства и повседневного времени (нарушение естественного, спокойного, привычного распорядка дня).

Еще одним значимым исключением служит образ Лемма. В его биографии выход за пределы пространства повседневности связан с занятиями музыкой и его чувствами к Лизе Калитиной. При этом историю Лемма (который, во-первых, сам влюблен в Лизу, во-вторых, играет нечто «святое» и «небесное» после объяснения Лаврецкого и Лизы, чья судьба связана с принципиальной нереализованностью, хотя, казалось бы, все предпосылки к реализации были) также можно считать неким знаком предопределенности для героев. Именно в связи с фигурой Лемма в романе впервые возникает тема обреченности. Герой обречен из-за внешней среды, череды обстоятельств, некоей предопределенности, которую он не может преодолеть.

Исследователи обычно рассматривают противоречие между счастьем и долгом как главную тему «Дворянского гнезда»<sup>8</sup>. Но дело здесь не просто в противоречии счастья и долга – речь идет именно о закономерности, предопределенности, связанной с несоответствием некоей общей силы, единства общественной жизни и личного, частного существования. Так, встреча с Лизой становится для Лаврецкого возвращением

---

<sup>8</sup> См., например, интерпретацию А.И. Батюто [Батюто, 1972].

к себе, которое бы не состоялось, если бы Лаврецкий не ошибся ранее (мотив возвращения подчеркивается и удваивается его возвращением в родовое имение из-за границы). В данном случае речь не идет о противопоставлении счастья и долга – понятно, что если бы Лиза и Лаврецкий «отринули» долг, то они все равно не были бы счастливы – это противоречило бы их природе, уравнило бы их с Варварой и Паншиным.

С одной стороны, подлинное счастье доступно только «высоким личностям» (понятно, что в отношении, например, Варвары Лаврецкой, Паншина, Гедеоновского, Марьи Дмитриевны и т.д. никакого мотива счастья нет и быть не может). С другой стороны, это счастье недоступно, потому что сам мир, законы природы и общества делают его невозможным. Как отмечает В. Маркович, «у Тургенева притязания личности опровергаются не только законами общества, но и законами природы. «Ничтожество» любой, даже титанической личности перед этими законами замыкает круг противоречий, обрекающих тургеневских героев на трагическую судьбу» [Маркович, 1975, с. 149].

Тотальная невозможность счастья, закрытость внутреннего мира героев, недоверие к их индивидуальному мироощущению (на протяжении всего романа подчеркивается отсутствие понимания между персонажами, их неспособность выйти за пределы своего «Я» и принять позицию другого) и настойчивое присутствие автора-повествователя, который находится как бы над происходящим, порождают ощущение наличия объективной, надындивидуальной истины. Тургенев создает такую модель мира, согласно которой человек погружен в свой субъективный мир, из которого нет выхода (и этот мир почти всегда ложен), в то время как есть некая единственная объективная реальность, которую видит только нарратор, но с присутствием которой сталкиваются герои. Правда всегда лежит за пределами субъективных ощущений героев – поэтому они закрыты от читателя, поэтому дается только «объективная», зримая и действительная история персонажа, его биография. Быть человеком, в данной системе, значит видеть только часть жизни и, скорее всего, воспринимать ее неверно. История человеческой жизни при таком взгляде – это не путь, формируемый посредством осознанного выбора, а траектория, заданная единой общественной силой, историей, которой подвластны индивидуальные судьбы героев.

Временная структура романа «Доктор Живаго» связана с разрушением линейного времени. Б.М. Гаспаров отмечает, что роман «Доктор Живаго» построен на принципе контрапункта, под которым понимается сов-

мещение «нескольких относительно автономных и параллельно текущих во времени линий, по которым развивается текст. ...Неодновременное и неравномерное вступление разных линий и различная скорость их протекания создают бесконечное разнообразие их переплетений, при которых любые отдельные линии развития то далеко расходятся, то на какое-то время сливаются в один поток, каждый раз совмещаясь друг с другом различными своими фазами» [Гаспаров, 1993, с. 250].

Именно принцип контрапункта вводит в роман модель перверсии биографического, которая в данном случае связана со стратегиями преодоления времени. В романе Пастернака каждый момент, каждая деталь становятся потенциально значимыми предсказаниями. В первую очередь принцип контрапункта реализуется в мотиве «судьбы скрещений». Герои многократно встречаются друг другу на разных этапах жизненного пути – эти встречи одновременно случайны и закономерны. Преодоление времени, о котором пишет Гаспаров, связано с постоянной переключкой вещей, мотивов, сигналов – символов, которые встречаются героям на разных этапах пути. Так, шкаф, который в шутку называют «Аскольдовой могилой», становится причиной болезни и смерти Анны Ивановны; его устанавливает дворник Маркел, становящийся впоследствии «советским хамом», который приводит с собой шестилетнюю внучку Маринку (будущую гражданскую жену Живаго, с которой он живет в конце жизни). В этом смысле характерен и лейтмотив свечи. Впервые отблеск свечи видит Живаго по дороге на рождественскую елку (эта свеча горит в комнате, где происходит объяснение Антипова и Лары): «“Свеча горела на столе. Свеча горела...” – шептал Юра про себя начало чего-то смутного, неоформившегося...» [Пастернак, 2004, с. 138]. Впоследствии именно в этой комнате стоит гроб Живаго, на который случайно натывается Лара. Также, при свечах, живут Лара и Живаго в Варыкино, при них же Живаго пишет стихи, и происходит сцена его объяснения со Стрельниковым. Таким образом, переключка различных мотивов на разных уровнях истории героя нарушает линейность течения времени (хотя события излагаются во вполне хронологическом порядке). Каждый момент жизни героя отсылает к другому моменту вне логики хронологии или причины и следствия. Тем самым возникает ощущение, что жизнь полифонична, составлена из разнонаправленных потоков (это идея последовательно проводится на протяжении всего романа). Идея полифоничности реализуется и на уровне основного сюжета – любовной коллизии, которая разворачивается в романе. В многоугольнике Лара – Стрельников – Живаго –

Тоня нет правых и виноватых, «высоких» и «низких», подходящих и неподходящих, как в «Дворянском гнезде». Полифоничность связана и с тем, что Комаровский, будучи «злым гением» Живаго и Лары, несколько раз одновременно спасает Лару и губит ее (сначала совращает, потом спасает от тюрьмы; увозит из Варыкино, одновременно спасая от ареста и удаляя от Живаго). Полифоничность присутствует и в образе Лары: «которая создана, чтобы усложнять жизнь и сбивать с дороги» [Пастернак, 2004, с. 528], в которой навеки есть надлом, который отчасти и привлекает Живаго (он говорит Ларе: «Я не думаю, что любил бы тебя так сильно, если бы тебе не на что было жаловаться и не о чем сожалеть. Я не люблю правых, не падавших, не оступавшихся. Их добродетель мертва и малоценна. Красота жизни не открывалась им» [Пастернак, 2004, с. 506]).

Полифония также реализуется на уровне соотношения жизни и смерти. Согласно Н. Ивановой [Иванова, 2000], роман Пастернака строится на взаимодействии природы и железной дороги, которые символизируют соответственно жизнь и смерть. Природа в романе ассоциируется прежде всего с Варыкино, железная дорога – со смертью Живаго и его отца. В начале романа Николай Николаевич, дядя Живаго, определяет жизнь как «установление вековых работ по последовательной разгадке смерти и ее будущему преодолению» [Пастернак, 2004, с. 57]. В этом смысле жизнь и смерть не столько противопоставляются друг другу, сколько вступают в диалектические отношения, пронизывающие жизненный путь героя. Жизнь Живаго вмещает в себе одновременно символы жизни, смерти и ее преодоления – это связано с травматичностью опыта жизни и «концом истории»<sup>9</sup>.

Как отмечает Ж. Лапланш, «...каждое событие, вызывающее раздражение бессознательной памяти о травмирующем событии, и каждая новая травма, которая может перекликаться с ней, приводят к появлению в сознании не самой сцены, а ее символа, и только символа» [Laplanche, 1976, с. 36]. Эти символы, как знаки травмы, маркируют важность того или иного момента и каждый раз указывают на предопределенность, предзаданность хода событий.

Пространство романа пронизано временными и пространственными маркерами большой истории. В романе описывается быт революцион-

---

<sup>9</sup> Из диалогов Лары и Живаго: «Мы с тобой как два первых человека Адам и Ева, которым нечем было прикрыться в начале мира, и мы теперь также раздеты и бездомны в конце его» [Пастернак, 2004, с. 511].



ных лет и периода гражданской войны – Живаго участвует в войне с немцами, находится в плену у красных и т.д. В данном случае историческое пространство используется так же, как повседневное пространство в «Дворянском гнезде». В то время как большинство героев не может выйти за его пределы, Лара и Живаго преодолевают его (сцена побега Живаго из плена коррелирует с побегом с арены исторических событий – не зря Живаго устает от разговоров с энтузиастом Лаврентием). Высшей точкой преодоления исторического времени становится отъезд Лары и Живаго в Варыкино, где герои «гибнут откровенно» в принципиально пустом и внеисторическом пространстве. Лара отмечает их противостояние истории: «Все бытовое опрокинуто и разрушено. Осталась одна небытовая, неприложенная сила голой, до нитки обобранной душевности, для которой ничего не изменилось, потому что она во все времена зябла, дрожала и тянулась к ближайшей рядом, такой же обнаженной и одинокой... И мы с тобой последнее воспоминание обо всем том неисчислимо великом, что натворено на свете за многие тысячи лет между ними и нами, и в память этих исчезнувших чудес мы дышим, и любим, и плачем, и держимся друг за друга, и друг к другу льнем» [Пастернак, 2004, с. 510–511].

Вместо истории движущей силой жизни Живаго и Лары становится некая высшая сила, судьба или предопределение. Последняя запись в дневнике Живаго гласит: «Может быть, состав каждой биографии, наряду со встречающимися в ней действующими лицами требует еще участия тайной неведомой силы, лица почти символического, являющегося на помощь без зова...» [Пастернак, 2004, с. 377].

Все пространство романа пронизано предчувствиями будущего: так, при первой встрече Стрельников сказал Живаго: «Я предчувствую, что мы еще встретимся, и тогда разговор будет другой, берегитесь» [Пастернак, 2004, с. 337] (их следующая встреча состоится перед смертью Стрельникова) и фиксацией предопределенности: Лара – Живаго: «Вы видели Стрельникова?... Как знаменательно! Просто какое-то предопределение, что вы должны были встретиться» [Пастернак, 2004, с. 388]; Лара – Живаго: «Так он был и твоим злым гением? Как это роднит нас! Просто предопределение какое-то!» [Пастернак, 2004, с. 508]; «Мы в книге рока на одной строке» [Пастернак, 2004, с. 509]. Мотив судьбы связан и с любовью Живаго и Лары (в противовес отношениям Лары и Стрельникова, Живаго и Тони): «Они любили друг друга потому, что так хотели все кру-

гом: земля под ними, небо над их головами, облака и деревья» [Пастернак, 2004, с. 625].

Предопределенность у Пастернака, безусловно, другого сорта, чем предзаданность Тургенева. В «Дворянском гнезде» она тесно связана с единой общественной силой, историей, нормой, в то время как «Докторе Живаго» – носит принципиально антиобщественный, частный характер. Любовь Лары и Живаго – это любовь наперекор общественной морали или истории. Вместе с тем, согласно Пастернаку, она абсолютно закономерна («к друг другу вновь того гляди нас бросит ненароком»), и – в условиях описываемой большой истории (проблематика травмы и конца истории) – гораздо более легитимна, чем любое социально одобряемое действие.

При этом предопределенность в романе возникает именно за счет ее противопоставления истории. Только на фоне истории (и в противовес ей), из-за открывающейся на фоне глобальных и страшных исторических событий ценности внутренней биографии и частной жизни, становятся возвышенными «судьбы скрещенья». Действие романа происходит на фоне большой истории – вместе с тем парадоксальным образом настоящей большой историей оказывается именно частная жизнь Живаго.

Следует отметить, во-первых, единство точки зрения в биографических повествованиях «Дворянского гнезда» и множественность точек зрения в «Докторе Живаго», во-вторых, превалирующую роль повседневного пространства у Тургенева и исторического – у Пастернака, и, в-третьих, линейное время в «Дворянском гнезде» (настоящее – результат прошлого) и полифоничное, разнонаправленное – в «Докторе Живаго» (настоящее складывается из многих факторов, оно не связано с прошлым односторонней связью – оно может влиять на прошлое).

Концовка обоих романов связана с символическим возвращением главного героя: Лаврецкий возвращается в дом Калитиных спустя восемь лет после истории с Лизой, Живаго возвращается в Москву после отъезда Лары, Лара возвращается в Москву и случайно видит гроб Живаго. В обоих романах можно отметить закольцованную композицию: и Лаврецкий, и Живаго в финале возвращаются туда, где начиналось действие.

Лаврецкий, возвращаясь в имение Калитиных, обнаруживает, что «дом ожил», причем его возрождение связано с новым поколением, в то время как старое поколение (Лемм, Марфа Тимофеевна и Марья Дмитриевна) умерло, сошло со сцены. Лаврецкий садится на ту же скамейку, где происходило их объяснение с Лизой, слышит ту же мелодию, что играл

в тот день Лемм и т.д. Финал «Дворянского гнезда» связан с элегическими мотивами. В этом смысле неслучайно здесь возникает мотив смерти: Лаврецкий не умирает физически, но перестает участвовать в «земных делах»: «...но что сказать о людях, еще живых, но сошедших с земного поприща» [Тургенев, 1980, с. 169]. При этом «смерть» Лаврецкого происходит именно на фоне зарождающейся жизни «нового поколения»: «Играйте, веселитесь, растите, молодые силы, – думал он, и не было горечи в его думах, – жизнь у вас впереди, и вам легче будет жить: вам не придется как нам отыскивать свою дорогу, бороться, падать и вставать среди мрака...» [Тургенев, 1980, с. 169]. В данном случае в связи с идеей смены поколений реализуется идея жизненной программы. Описываемое поколение (и главный герой как его представитель) должно пройти свой жизненный путь, реализовать свою жизненную программу для того, чтобы будущее поколение могло избрать себе некий новый путь, прожить другую жизнь.

Подобная идея, но в несколько ином виде, реализуется и в финале «Доктора Живаго». В романе Пастернака тема смены поколений связана с появлением Тани Безочередовой, дочери Лары и Живаго, которая сталкивается с ужасами сиротства и Великой Отечественной войны. Михаил Гордон указывает на различие поколений: блоковское «мы дети страшных лет России» звучало метафорически для его времени и буквально воплотилось применительно к поколению Тани Безочередовой.

Вместе с тем стоит отметить, что если Лаврецкий закончил свой жизненный путь, «сошел с земного поприща», то смерть Живаго становится окончанием его *странствий*, но не окончанием его жизни. После смерти Живаго остаются его стихи, которые «знали наизусть» [Пастернак, 2004, с. 644]. Как отмечает Н. Фатеева, «роман «Доктор Живаго» и есть рассказ о преодолении «смерти поэта» и о «втором рождении поэзии» [Фатеева, 2007, с. 185].

В этом смысле создание биографии героя как демонстрации образа поколения может происходить двумя путями: с помощью типизации героя (судьба героя отражает судьбу поколения – случай Лаврецкого) и его индивидуализации (судьба героя становится особенной на фоне поколения – случай Живаго).

В романе Тургенева герой под воздействием некой надличной общественной силы, истории, эпохи, судьбы поколения вынужден отказаться от возможности личного счастья. В романе Пастернака герой выходит за рамки этой самой истории, преодолевает ее. В «Докторе Живаго» изо-

бражается преодоление биографии как явленности обществу (выход за пределы истории), последовательного пути (разрушение линейности времени, разнонаправленные потоки жизни), завершающегося конечной точкой (идея преодоления смерти).

Вместе с тем в обоих романах мотив предопределенности служит средством универсализации смысла – представляет собой размышление над тем, как именно протекает человеческая жизнь.

### ***3.3. Идентичность героя (идентификация посредством литературных типов)***

Идентичность героя строится посредством некоторого комплекса идей, на основе которого разворачивается история человеческой жизни: например, «труды и свершения», «победы и поражения», «борьба и преодоление» и пр.

П. Рикер [Рикер, 2000] выделяет два вида связи событий: эпизодическую (связь предыдущего эпизода с последующим) и универсальную (вне зависимости от последовательности эпизодов). Комплекс идей, скрепляющих биографию в единое целое, представляет собой универсальную связь и служит главным условием целостности жизни героя и его идентичности. Один из вариантов подобного комплекса идей – идентификация посредством литературных типов и сюжетов. Модель идентификации через литературные типы может действовать двояко: поддерживать целостность жизненного пути или разрушать тематическое единство жизни героя. В этой главе акцент делается на способах разрушения подобной идентификации как биографического основания.

Разрушение основания биографии связано с такой моделью, когда постижение «Я» представляет собой не поступательный процесс, а мгновенную, симулированную идентификацию, в соответствии с которой искусственно выстраивается жизнь героя. При этом тематическое единство жизни, которое дано герою, и тематическое единство жизни, которое дано наблюдателю (нарратору), вступают в конфликт.

В романе «Захудалый род» биография Дормидонта Рогожина представлена через литературный тип Дон Кихота. В данном случае литературный тип работает как прозрачная и органичная аналогия: прозвище Рогожина соответствует месту и роли героя в повествовании. С одной стороны, тем самым актуализируется тип экстравагантного чудака. С другой стороны, Лесков в данном случае проводит, в сущности, ту же идею, что и Сервантес: идею несоответствия персонажа времени, в ко-

тором он живет. Рогожин становится воплощением идеи прошлого, веры в старые идеалы, которая выглядит смешно и несвоевременно в настоящем.

Повесть А.П.Чехова «Дуэль» (1891) и роман К.К. Вагинова «Труды и дни Свистонова» (1929) представляют собой более сложные модели. В обоих произведениях активно используется идентификация через литературные схемы (в отличие от единичного случая у Лескова), и вместе с тем данные произведения реализуют две принципиально разные, отчасти даже противоположные модели.

### **«Дуэль» А.П. Чехова**

Действие повести разворачивается в кавказском городе, на берегу моря. Главный герой, Иван Лаевский, чувствует себя «лишним человеком» и пытается сбежать от нелюбимой им женщины. Литературный тип «лишнего человека» вводится в самом начале рассказа – так определяет себя сам Лаевский в разговоре с врачом Самойленко. По ходу действия Лаевский еще не раз соотнесет себя с Гамлетом, Онегиным, «неудачником», «жалким неврастеником», «белоручкой» и т.д.

Немец фон Корен – главный оппонент и противник Лаевского – считает, что тот «вреден для общества как холерная микроба» [Чехов, 1985, с. 369]. Он произносит длинные патетичные монологи о Лаевском: «...Понимайте так, мол, что не он виноват в том, что казенные пакеты по неделям лежат нераспечатанными и что сам он пьет и других спаивает, а виноваты в этом Онегин, Печорин и Тургенев, выдумавший неудачника и лишнего человека! Причина крайней распушенности и безобразия, видите-ли, лежит не в нем самом, а где-то вне, в пространстве...» [Чехов, 1985, с. 371].

С одной стороны, фон Корен разоблачает Лаевского. Отчасти он прав – Лаевский действительно оправдывает самого себя всеми перечисленными литературными типами. С другой стороны, уже в этом монологе фон Корен сам начинает реализовывать классический литературный сюжет: критикуя Лаевского за его автосоотнесение с Базаровым, он сам прибегает к аргументации последнего, и в спорах с Лаевским транслирует именно его позицию (при этом Лаевский, в восприятии фон Корена, играет роль Павла Петровича Кирсанова).

Таким образом, соотнесение с литературными сюжетами происходит сразу на двух уровнях: на уровне самоопределения персонажей и на уровне сюжетной реализации.

Самоидентификация посредством литературного типа служит введению в повесть полифонии, множественности точек зрения. Так, например, Лаевский в повести описывается как «молодой человек на чужой стороне, неопытен, слаб, без матери» (Битюгова) [Чехов, 1985, с. 402], «честный, идейный, но однообразный, вечно шаркающий туфлями, грызущий ногти и наскучающий своими капризами» (Надежда Федоровна) [Чехов, 1985, с. 379], «величайшего ума человек» (Самойленко) [Чехов, 1985, с. 369], «мерзавец», «довольно несложный организм» (фон Корен) [Чехов, 1985, с. 371]; Надежда Федоровна видит в себе легкость (играет роль «невинной кокетки»), в то время как другие видят в ней распутницу (Битюгова), тяжелую уставшую женщину (Лаевский), изменницу (Ачмианов) и т.д.

Многоголосие обнаруживается в столкновениях: Лаевского и фон Корена, Лаевского и Самойленко, Лаевского и Надежды Федоровны, фон Корена и дьякона, фон Корена и Самойленко, Надежды Федоровны и Битюгиной, Кириллина и Ачмианова. Оно усиливается за счет реализации литературных сюжетов (в противовес называнию и определению себя): таким образом, своеобразным фоном этих столкновений становятся противостояния Базарова и П.П. Кирсанова, Обломова и Штольца и т.д. Столкновение и пересечения мнений – *дуэль* – на которую накладываются расхожие литературные типы, совершенно скрывают истинную суть героев. Этот мотив появляется уже с первых строк повести<sup>10</sup>. Его крайние воплощения – истерика Лаевского, постоянный хохот дьякона, самолюбование фон Корена.

Наконец, эта же тема повторяется в финале повести: «Никто не знает правды» – повторял Лаевский [Чехов, 1985, с. 453]. Отсюда постоянное желание побега туда, где есть надежда выстроить новую роль или стать самим собой.

Из-за драматизации и полифоничности у героев «Дуэли» отсутствует единое основание, единый образ. Габитус не может служить основанием идентичности, потому что в восприятии различных персонажей он разнится. Модель биографии также не может служить основанием идентичности: жизненный путь обозначен только у Лаевского и Надежды Федоровны и репрезентирован с трех точек зрения: самого Лаевского, самой

---

<sup>10</sup> «Самойленко на всякого вновь приезжавшего производил неприятное впечатление бурбона и хрипуна, но проходило два-три дня после первого знакомств, и лицо его начинало казаться необыкновенно добрым, милым и даже красивым» [Чехов, 1985, с. 353].

Надежды Федоровны и фон Корена, на объективность которого в этом вопросе, очевидно, нельзя положиться. Модель, связанная с метафорой жизненного пути, не работает, потому что повесть репрезентирует абсолютно статичную ситуацию, остановку в пути для каждого из героев (хотя герои пытаются этого не замечать и поэтому, отчасти, симулируют действие, принимая на себя не столь уж свойственные им роли).

Нетипичность финала повести обсуждалась многими исследователями и критиками – Чехов неожиданно дает Лаевскому и Надежде Федоровне шанс на новую жизнь. В финале разоблачается надуманность наименований, определений, сюжетов – искусственность литературных схем, за которой обнаруживается истинная сущность героев. Поворотной точкой и кульминацией повести, безусловно, служит сцена дуэли между Лаевским и фон Кореном. Чехов доводит истерику и драматизацию персонажей до предела.

Дуэль, в сущности, тоже представляет собой очень литературный сюжет, но вместе с тем она дышит реальной возможностью смерти – она слишком связана с трансгрессией, обострением и преодолением границы между реальностью и вымыслом, между искусственным и настоящим. Когда литературные сюжеты доходят до определенной точки соприкосновения с реальностью, в надуманную жизнь прорывается реальность, которая инициирует переопределение себя и «перерождение» Лаевского и Надежды Федоровны. Таким образом, дуэль в качестве травматического опыта разорвала замкнутый круг литературных сюжетов и выявила то, что скрывалось за ним. Наличие этой скрытой сущности героев кардинальным образом отличает повесть Чехова от романа Вагинова.

### **«Труды и дни Свистонова» К.К. Вагинова**

В романе Вагинова идентификация героев через соотнесение с литературными типами усложняется введением фигуры писателя – Свистонова, который пишет о прочих персонажах роман. Здесь, так же как и в «Дуэли», присутствует мотив постоянной драматизации – каждый из персонажей пытается кем-то казаться (Куку – великим человеком, Надежка – артисткой, Психачев – «советским Калиостро», Тanya и Петя – молодыми людьми и т.д.). Этот мотив удваивается за счет желания персонажей стать героями романа Свистонова: «Я для Вас интересный тип. Возьмите меня в герои» [Вагинов, 1999, с. 182]. Герои сознательно кон-

струируют свои биографии по художественным шаблонам: «Жизнь моя пропадает, художественно построенная жизнь! – горестно воскликнул Психачев... Я дал по морде австрийскому принцу, и за мной бегают женщины...»; «Психачев – это звучит гордо» [Вагинов, 1999, с. 183].

Надо отметить, что драматизация у Вагинова отличается от чеховской. Если у Чехова герои драматизировали жизнь, искусственно обостряя ее и подгоняя под литературные сюжеты, то драматизация героев Вагинова – это автоматическое копирование тех, кого принято считать великими. Если литературные типы у Чехова наполнены жизнью и противоречиями, то в романе Вагинова они представлены в качестве застывших и седиментированных.

Идентификация с литературными схемами в романе Вагинова принимает облик жизнотворчества: «Ах, Наденька, будьте воском в моих руках. Какого я из вас создам человека!» [Вагинов, 1999, с. 184]. Это жизнотворчество в корне отличается от романтического, где герой сознательно моделировал свою жизнь по эстетическим законам и тем самым отделял себя от толпы, создавал целостный и вместе с тем пограничный, не рассчитанный на воспроизведение образ. В данном случае литературный образ, во-первых, рассчитан на воспроизведение, во-вторых, искусственен – здесь нет эстетических законов, есть только маска, расхожий тип и, в-третьих, посредством него невозможно отделить себя от толпы, потому что вся толпа в этих масках. Соотнесение героя с тем или иным образом, как правило, связано лишь с одним признаком, внешней стороной дела: Куку «прочел биографию Наполеона и пожалел, что он не маленького роста» [Вагинов, 1999, с. 176].

В романе Вагинова герои реагируют на литературные образцы, выбранные другими, только если это затрагивает выбранный ими образ. В остальных случаях никто о другом не думает – в отличие от «Дуэли», где образы становились частью спектакля, разыгрываемого всеми персонажами. При этом в романе Вагинова существует некая конвенция: каждый верит в придуманный образ другого, пока другой верит в его: «Должны были приехать Павлуша Уронов, драматический актер, Аллочка Базыкина – птичка, так ее звали в глаза и за глаза, Ваня Галченко – культурный молодой человек, Сеня Ипатов – несбывшийся певец, – все это были очень интересные люди. По крайней мере, такого мнения были они друг о друге» [Вагинов, 1999, с. 180]. Тем самым обеспечивается устойчивость мира и отношений.



Если в повести Чехова до самого финала остается неясным, что скрывается под маской, то в романе Вагинова пустота героев задается с самого начала романа<sup>11</sup>.

В повести Чехова герои думают о себе как о литературных типах и проигрывают соответствующие сюжеты – фикциональность литературных схем скрывает их истинную, нефикциональную сущность. На уровне сюжета в романе Вагинова представлена ровно обратная ситуация: люди становятся персонажами романа. Однако именно превращение в героев вскрывает их истинную сущность, обнажает их искусственную природу, пустоту. Оказывается, что, становясь героями, они отдают свои маски, свое прикрытие, свой смысл, который, как им казалось, есть: так, Куку после чтения романа Свистонова «думал о том, что теперь он, совсем голый и беззащитный, противостоит смеющемуся над ним миру. ... Ему казалось, что все уже ясно видят его ничтожество, что ему никто не поклонится, что отвернутся и пройдут, нарочно весело разговаривая со своим спутником, женой или подругой» [Вагинов, 1999, с. 195].

В романе Свистонова реализована фикциональная природа переведенных им персонажей (проигрываются все те сюжеты, которые они себе наметили). Именно поэтому они не выдерживают превращения в героев – реализация сюжетов составляет всю их суть, и когда она перенесена в роман, списана, остается пустота.

Фикциональность мира реализуется и на уровне использования моделей описания габитуса, биографии и биографического дискурса. Габитус оказывается ложным (Куку с его пустотой принимают за «человека значительного» [Вагинов, 1999, с. 163]), биография – ложной (лучший пример здесь – насквозь фикциональная биография Психачева), перверсия – ложной<sup>12</sup>.

Тем самым в романе Вагинова, в сущности, обнажается и констатируется искусственность мира, его принципиальная фикциональность – в отличие от «Дуэли», в которой искусственность определений и переживаний снимается посредством «наплыва» реальности.

---

<sup>11</sup> См., например, описание Куку – «у которого не было ничего своего» [Вагинов, 1999, с. 163]; « – Поверите ли, – произносил Куку, – в детстве меня чрезвычайно расстраивало, что у меня нос не такой, как у Гоголя, что я не хромаю, как Байрон, что я не страдаю разлитием желчи, как Ювенал» [Вагинов, 1999, с. 165].

<sup>12</sup> Разрушение биографии становится ложным с точки зрения опыта читателя. Читатель достраивает разрушенный нарратив и думает, что искусственным он становится из-за идентификации посредством литературных типов, в то время как на самом деле они искусственны и вне этих типов.

В этом смысле особенно интересен образ Свистонова. М. Липовецкий отмечает присущую ему «мефистофелеподобность», которую сам герой не осознает. Она подчеркивается тем, что Свистонов в своем романе создает свой, альтернативный, зеркальный мир: «Ему, откровенно говоря, не о чем было писать. Он просто брал человека и переводил его. Но так как он обладал талантом, и так как для него не было принципиального различия между живыми и мертвыми, и так как у него был свой мир идей, то получалось все в невиданном и странном освещении» [Вагинов, 1999, с. 186]. Этот зеркальный мир начинает действовать по своим законам, влиять на «реальный мир»: так, Куку едет с Надей в Михайловское уже после того, как Свистонов описывает эту поездку.

Переводя людей в героев, Свистонов пишет типичный «роман с ключом» [Яковлева, 2002], в лучших традициях братьев Гонкуров и Э. Золя с его идеей экспериментального романа. При этом мир его романа описывается как «пустой, уродливый, зловещий» [Вагинов, 1999, с. 228]. Подобно Мефистофелю, Свистонов крадет сущность – символическую душу, а на самом деле схему, и тем самым лишает людей жизни. В этом смысле весьма показательно, что для него не было различий между мертвыми и живыми, «он любит мертвеньких» [Вагинов, 1999, с. 180] и уводит героев в ад («Иван Иванович спустился в настоящий ад» [Вагинов, 1999, с. 197]).

Именно поэтому он попадает в свой роман – в качестве создателя этого мира. Создавая свой роман, он и сам постепенно низводится до схемы, вживается в роль. В романе Свистонова изображается писатель «Вистонов», который пишет роман о героях романа Свистонова. Тем самым обостряется грань между вымысленностью и реальностью и возникает «дурная бесконечность» – персонажи становятся выхолощенными и пустыми образами, в которых нет ничего настоящего.

Модель самоидентификации посредством литературных схем дает ресурс для размышления о соотношении правды и лжи, настоящего и искусственного в построении жизненного сюжета.

Театрализация жизни, принятие роли, маски, ампула оказываются самым простым способом построить, искусственно сконструировать тематическое единство жизни. При этом герои сами находятся в поиске этого единства. Речь идет не только о презентации себя миру или об обнаружении жизненного целого нарратором, но о попытке *самоопределения* и *самоидентификации*. Нарратор же, напротив, подрывает единство

жизни – вскрывает его фикциональность и искусственность, заставляя героев искать другое основание или констатировать его отсутствие.

В этом смысле сюжет самоидентификации героев через литературные схемы дает импульс для размышления о возможностях самоописания. Модели описания габитуса, биографии, перверсий биографического оказываются нерелевантными при подобной попытке самоидентификации.

## **Вместо заключения**

Биографии героев в романах можно уподобить тому, что М. Мамардашвили называл квазипредметностью – принципиально искусственными построениями, которые становятся источником для понимания того, что без них осталось бы непонятым. Как отмечает А. Макинтайр, разница между художественными героями и реальными людьми связана не с нарративной формой их действий, а со степенью их авторства [Macintyre, 1981, с. 200].

Если биографии как автономный жанр (биографии выдающихся людей) служат социальным удостоверением, нормативной схемой, средством обоснования истинности определенного жизненного пути, то изображение жизненного пути в художественной литературе становится именно моделью рассуждения о человеке. Эта модель всегда тесно связана с представлениями о жизни частного человека в ту или иную эпоху. Как отмечал Ю.М. Лотман [Лотман, 1992], биографические события отличаются от небюграфических тем, что в них содержится определенный культурный код. Модели проживания жизни в романах и повестях становятся культурными образцами, основой для выбора и артикуляции соответствующих жизненных сюжетов. Они одновременно репрезентируют текущее положение дел, всегда связанное с неким кризисом, и предлагают пути его решения (или указывают на невозможность решения).

Модели изображения жизненного пути связаны с системой измерения или системой шкал – тем, с какой позиции и относительно чего рассматривается человек. Биография в качестве модели предполагает социальную направленность: жизнь человека в ее явленности обществу, в соотношении с историей, эпохой, поколением, в то время как перверсии биографического связаны, скорее, с экзистенциальной проблематикой.

В подобной логике развития моделей изображения жизни следующим этапом будет сосуществование нескольких биографий (и идентичностей) у одного человека (например, в романе М. Фриша «Назову себя Гантенбайн») или разрушение центрального основания биографии – если сама действительность ставится под вопрос (как, например, в романе В. Пелевина «Т»).

## Библиография

### *Источники*

*Вагинов К.К.* Труды и дни Свистонова: полн. собр. соч. в прозе. СПб.: Академический проект, 1999. С. 147–234.

*Герцен А.И.* Кто виноват? // Герцен А.И. Романы. Повести. Рассказы. М.: Художественная литература, 1979. С. 21–220.

*Лесков Н.С.* Захудалый род // Лесков Н.С. Собр. соч. в 11 т. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1957. Т. 5. С. 4–210.

*Мандельштам О.Э.* Египетская марка // Четвертая проза. М.: СП Интерпринт, 1991. С. 3–52.

*Пастернак Б.Л.* Доктор Живаго. СПб.: Азбука-классика, 2004.

*Тургенев И.С.* Дворянское гнездо. М.: Правда, 1980.

*Чехов А.П.* Дуэль // Чехов А.П. Собр. соч. в 30 т. М.: Наука, 1985. Т. 7. С. 353–455.

*Батюто А.И.* Тургенев-романист. Л.: Наука, 1972.

*Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986.

*Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Художественная литература, 1975.

*Бенвенист Э.* Общая лингвистика. М.: Прогресс, 1974.

*Бурдые П.* Биографическая иллюзия // Интер. 2002. № 1. С. 75–81.

*Бурдые П.* Структура, габитус, практика // Бурдые П. Практический смысл. М.: Институт экспериментальной социологии. СПб.: Алетейя, 2001. С. 100–128.

*Винокур Г.О.* Биография и культура. Русское сценическое произношение. М.: Русские словари, 1997.

*Гаспаров Б.М.* Временной контрапункт как формообразующий принцип романа Пастернака «Доктор Живаго» // Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века. М.: Наука, «Восточная литература», 1993. С. 241–273.

*Гинзбург Л.Я.* О психологической прозе. Л.: Художественная литература, 1977.

*Дубин Б.* Биография, репутация, анкета. О формах интеграции опыта в письменной культуре // Дубин Б. Слово – письмо – литература: Очерки по социологии соврем. культуры. М.: НЛЮ, 2001. С. 98–120.

*Женетт Ж.* Фигуры. М.: Изд. им. Сабашниковых, 1998.

*Иванова Н.Б.* Борис Пастернак: участь и предназначение. СПб.: Русско-Балтийский информационный центр БЛИЦ, 2000.

*Козлова Н.Н.* Методология анализа «человеческих документов» // СОЦИС. 2004. № 1. С. 14–26.

*Коркюф Ф.* Коллективное в споре с единичным: отталкиваясь от габитуса // Социоанализ Пьера Бурдьё. Альманах Российско-французского центра социологии и философии Российской Академии наук. М.: Институт экспериментальной социологии. СПб.: Алетейя, 2001. С. 250–281.

*Липовецкий М.* Паралогии: Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов. М.: Новое литературное обозрение, 2008.

*Лотман Ю.М.* Литературная биография в историко-культурном контексте (К типологическому соотношению текста и личности автора) // Лотман Ю.М. Избранные статьи в трех томах. Т. I. Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллинн, 1992. С. 365–376.

*Лотман Ю.М.* Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970.

*Люббе Г.* Историческая идентичность // Вопросы философии. 1994. № 4. С. 108–113.

*Мандельштам О.Э.* Конец романа // Эссе. М., Ausburg: Im Werden Verlag, 2004. С. 30–33.

*Маркович В.М.* Человек в романах И.С. Тургенева. Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1975.

*Павлов Е.* Шок памяти. Автобиографическая поэтика Вальтера Беньямина и Осипа Мандельштама. М.: Новое литературное обозрение, 2005.

*Рикер П.* Время и рассказ: в 2-х т. СПб.: ЦГНИИ ИНИОН РАН: Культурная инициатива: Университетская книга, 2000. Т. 1.

*Рикер П.* Повествовательная идентичность // Рикер П. Герменевтика. Этика. Политика. М.: Изд. центр "Academia", 1995. С. 19–37.

*Сегал Д.М.* Вопросы поэтической организации семантики в прозе Мандельштама // Russian Poetics / ed. by Th. Eekman, D.S. Worth // Russian poetics: Proceedings of the International colloq. Columbus: Slavica, 1983.

*Тынянов Ю.Н.* Литературный факт // Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 255–270.

*Тюпа В.И.* Коммуникативные стратегии. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса. Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001.

*Фатеева Н.А.* Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности. М.: КомКнига, 2007.

*Фуко М.* Порядок дискурса // Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. М.: Касталь, 1996. С. 47–96.

*Эйхенбаум Б.М.* О литературе: Работы разных лет. М.: Советский писатель, 1987.

*Яковлева Н.* «Человеческий документ»: материал к истории понятия // История и повествование. М.: НЛЮ, 2006. С. 372–427.

*Benjamin W.* Le Narrateur // Poesie et Revolution. P.: Denoël, 1971. P. 139–169.

*Brooks R.* Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative. Harvard: Harvard UP, 1992.

*Laplanche J.* Life and Death in Psychoanalysis. Baltimore, L.: Johns Hopkins University Press, 1976.

*Macintyre A.* After Virtue. L.: Duckworth, 1981.

*Taylor C.* Sources of the Self: the making of the modern identity. Cambridge: Harvard UP, 1989.

*Waugh P.* Metafiction: The theory and practice of Self-conscious fiction. L.; N. Y.: Methuen, 1984.

*Weir J.* The author as hero: Self and tradition in Bulgakov, Pasternak, Nabokov. Evanston: Northwestern University Press, 2002.

*Препринт WP20/2013/02*  
*Серия WP20*  
*Философия и исследования культуры*

Волынская Алина Григорьевна

**Биографический дискурс  
в русской литературе XIX–XX веков  
(от реалистического романа к модернистскому)**

Зав. редакцией оперативного выпуска *А.В. Заиченко*  
Технический редактор *Ю.Н. Петрина*

Отпечатано в типографии  
Национального исследовательского университета  
“Высшая школа экономики” с представленного оригинал-макета  
Формат 60×84  $\frac{1}{16}$ . Тираж 25 экз. Уч.-изд. л. 3,5  
Усл. печ. л. 3,2. Заказ № . Изд. № 1554

Национальный исследовательский университет  
“Высшая школа экономики”  
125319, Москва, Кочновский проезд, 3  
Типография Национального исследовательского университета  
“Высшая школа экономики”