

# Исследования

Фридрих Платтен — организатор компартии Швейцарии, участник револ. движения в России. В апреле 1917 организовал переезд через Германию группы русских политэмигрантов во главе с Лениным. Сохранилась кинохроника, запечатлевшая Ленина и Платтена рядом, в Петрограде, в 1918. Во время первого покушения на Ленина Платтен закрыл его своим телом и был ранен. Врачи прозвали Платтена «красным дьяволом».

Вариант «несчастливая Золушка». Агнесса Беркауэр — красивая дочь цырюльщика из Аугсбурга, на которой женился баварский принц Альберт. В результате скандала с его согласия утопилась в реке.

# Исследования

## Развивая сравнительную историю фабул\*

*Б. В. Орехов*

Санкт-Петербургский государственный университет

Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»

### Введение

Созданная Р. Г. Назировым сравнительная история фабул<sup>1</sup> выгодно отличается от точечных историко-литературных работ своей методологической открытостью. Это не просто дескриптивное литературоведение, описывающее набор фактов, но и концептуальный каркас, новая филологическая оптика, позволяющая такие факты систематизировать. Обнажая сюжетную схему некоторого сильного текста и предлагая связанную с ней интерпретацию, Назиров прослеживает историю этой пары, фиксируя происходящие с ней трансформации. Ближайшую аналогию может представлять «семантический ореол метра» М. Л. Гаспарова<sup>2</sup>, который сходным образом выделяет метрические схемы в русской поэзии, возводит их к харизматичному стихотворению, задающему вектор восприятия этой схемы, и исследует увязанную с метром семантику. Последовательность событий у Назирова приблизительно соответствует метрической схеме у Гаспарова, а связанный с событиями ассоциативный ряд — набору поэтических мотивов.

Выявленную Назировым пару не обязательно рассматривать как единственно возможную для попавшего в его обзор текста. В каждом случае и сюжетная схема, и ее интерпретация — это авторские трактовки, которые можно уточнять или подвергать сомнению. Но ключевым для всей конструкции является не интерпретация какого-то конкретного текста, а связывание в единую сеть фабульных элементов разных произведений.

Такая негерметичность сравнительной истории фабул предполагает два пути развития идеи. Во-первых, вслед за Назировым можно искать и описывать другие фабулы, пронизывающие собой историю литературы. Очевидно, что вся русская традиция не может исчерпываться теми десятью, которые фигурируют в диссертации Назирова. Некоторые

---

\*Я признателен Ф. Н. Двнятину и Д. Ф. Муслимову за помощь в работе над этой статьей, а также Санкт-Петербургскому государственному университету за поддержку в виде исследовательского гранта № 61630504.

<sup>1</sup>Назирова Р. Г. Традиции Гоголя и Пушкина в русской прозе XIX века. Сравнительная история фабул // Назировский архив. 2020. № 4. С. 34–261.

<sup>2</sup>Гаспаров М. Л. Метр и смысл. Об одном механизме культурной памяти. М., 2000.

результаты в этом направлении можно найти в работах учеников проф. В. В. Борисовой<sup>1</sup>. Во-вторых, можно уточнять уже осуществленные Назировым описания, насыщая их пропущенными текстами или достраивая дальнейшую историю, не охваченную в «Традициях Гоголя и Пушкина».

Я сделаю в этом тексте два наброска в рамках второго подхода. Как мне представляется, он позволяет и упрочить уже выстроенное Назировым здание, и высветить полезные контекстуальные связи для локальных филологических дисциплин, ориентированных на изучение тех авторов, которые не были упомянуты создателем сравнительной истории фабул.

## Ограбление бедняка

Фабулу об ограблении бедняка Назиров возводит к «Станционному зрителю». Главной для нее оказывается «ситуация покинутого» героя, «трагического одиночества»<sup>2</sup>. В небольшой сюжетной детали — краже денег, обнаруженных зрителем за обшлагом рукава — отражается главный фабульный эпизод: «отнятие у Самсона Вырина его единственного сокровища — ненаглядной дочери»<sup>3</sup>. «Доминантой» фабулы Назиров называет бессильный бунт ограбленного бедняка против необоримых обстоятельств, реализованный Пушкиным и в «Медном всаднике».

Внимание Набокова к «Станционному зрителю» при создании «Лолиты» было почти неизбежным, поскольку Дуня — такая же рано созревшая 14-летняя обольстительница, какой рисует Гумберт и свою нимфетку. Параллели между произведениями отмечены, например, Ю. К. Щегловым: «Учитывая богатую интертекстуальность В. Набокова, не следует исключать здесь переключки со “Станционным зрителем” (притворная болезнь, бегство, горе покинутого отца, поиски)»<sup>4</sup>.

Если в случае с Самсоном Выриным не может быть сомнений в том, что он беден, то такая характеристика Гумберта должна вызывать вопросы. Повествователь «Лолиты» человек обеспеченный, но он *бедный* в том же смысле, что и Лиза у Карамзина — он достоин сочувствия: «Бедный Гумберт — настоящий отец Долли!»; «я буду вопить о своей бедной правде»<sup>5</sup>. Действительно, оба повествования ведутся от лица участников событий<sup>6</sup>, которые представляют свою точку зрения: Самсон Вырин подает себя несчастным покинутым стариком, а не отцом-тираном; ненадежный рассказчик в «Лолите» постоянно стремится затушевать свою очевидную роль в происходящем, и представить себя жертвой обстоятельств и даже жертвой самой обольстительницы Лолиты: «другой страдалец, тоже жерт-

<sup>1</sup> Степанова Е. А. Кавказская фабула в русской литературе XIX–XX веков. Уфа, 2004; Жукова Ю. А. Наполеоновская фабула в произведениях Ф. М. Достоевского (от «Двойника» до «Преступления и наказания»). Уфа, 2007; Лаврентьева А. А. Фабула неравной любви в русской классической литературе: историко-типологический аспект. Уфа, 2010.

<sup>2</sup> Назиров. Указ. соч. С. 85

<sup>3</sup> Там же. С. 84

<sup>4</sup> Щеглов Ю. К. Избранные труды. М., 2013. С. 649.

<sup>5</sup> Набоков В. Лолита. СПб., 2014. С. 137, 380.

<sup>6</sup> В «Станционном зрителе» — это *вторичный нарратор*. Шмид В. Нарратология. М., 2003. С. 79.

ва внутреннего сгорания»<sup>1</sup>, говорит он о другом, подразумевая, что сам является страдальцем и жертвой. Присутствуют в тексте и другие описания, настойчиво внушающие читателю идею, что Гумберт — это маленький человек: «Вообрази, читатель, меня — такого застенчивого, так не любящего обращать на себя внимание, наделенного таким врожденным чувством благопристойности — вообрази меня, скрывающего безумное горе под дрожащей подобострастной улыбкой и придумывающего предлог, чтобы с притворной небрежностью перелистать гостиничную книгу, в которой записаны фамилии, адреса и автомобильные номера проезжих»<sup>2</sup>. Застенчивость, подобострастие и др. характеристики здесь однозначно указывают на типаж литературного бедняка.

Историко-литературная модель Назирова позволяет видеть в подмеченных сходствах не частную параллель двух текстов, а целую фабульную традицию, в которую встраивается (разумеется, полемически) «Лолита». Кажется, не требует специальной оговорки, что Назиров предлагает свою схему для русской прозы, а «Лолита» — роман американский, во всяком случае, написанный на английском языке: русские литературные корни заокеанского писателя Набокова всем хорошо известны. Но в диссертации уфимского литературоведа роман о нимфетке не упомянут. Свою роль в этом могли сыграть и цензурные соображения, поскольку, как нам известно, работа оформлялась еще в конце 1970-х годов. При этом нельзя исключать, что некоторые вставки в основной текст были сделаны позднее, на это намекает и появление в «Традициях Гоголя и Пушкина» другого романа Набокова — «Защита Лужина» в главе, посвященной фабуле о безволии мечтателя. В то же время это произведение 1930-го года написано на русском языке и вполне органично для исследовательской выборки Р. Г. Назирова.

Создатель сравнительной истории фабул говорит о том, что ограбление бедняка оказывается тесно связано с петербургским локусом, и протягивается от Пушкина через гоголевскую «Шинель» к «Бедным людям» Достоевского, «Белому орлу» Лескова, пародийно переосмысляющей ее «Смерти чиновника» Чехова, и дальше уже окончательно редуцируясь до петербургской легенды, заканчивается в XX веке текстами А. Белого, А. Блока, А. Грина, молодого В. Каверина, Ю. Тынянова и О. Форш.

Фантастика северной столицы из романа Набокова естественным образом удалена. Однако остальные компоненты фабулы в «Лолите» присутствуют, переосмысленные в набоковском духе. Особенно значимой в описанной традиции становится «Шинель», об актуальности которой для Набокова мы знаем благодаря тому месту, которое писатель уделил ей в своей книге о Гоголе<sup>3</sup>. Во всех классических случаях реализации фабулы и в «Лолите» мы наблюдаем потерю главным героем (бедняком) самого для него дорогого, а в «Медном всаднике», «Шинели» и американском романе — бунт против несправедливости этой потери.

---

<sup>1</sup>Набоков. Указ. соч. С. 347.

<sup>2</sup>Там же. С. 339.

<sup>3</sup>Nabokov V. Nikolai Gogol. Norfolk, Connecticut, 1944.

Может быть дискуссионным определение действий Гумберта по отношению к Куильти и переродившегося в приведение Акакия Акакиевича по отношению к значительному лицу как бунт. Скорее здесь напрашивается характеристика «мечь», которую прямо употребляет и сам Гумберт. Но разница между бунтом и мечью может стереться как неизбежное упрощение при создании научной модели. Как бы там ни было, сама по себе реактивность маленького человека (Евгений — Всадник, Башмачкин — генерал, Гумберт — Куильти) может быть поставлена в один ряд.

В избавленной от петербургской фантастики фабуле актуализируются другие важные для нее компоненты. Так, например, травестируется момент кражи денег на улице у Самсона Вырина. В «Лолите» деньги крадет сам Гумберт: «В одну прекрасную лунную ночь я подкараулил Марию — в белых сиделочных башмаках она шла по пустынной улице <... > Я проворно вынул стодолларовый билет. Она подняла его на свет луны. “Ваш братец”, прошептала она наконец. Разразившись французским проклятием, я выхватил билет из ее лунно-холодной руки и убежал»<sup>1</sup>. Об особой роли этого компонента пишет и Назиров: «Этот маленький эпизод поразил Достоевского, который дважды использовал мотив “попрания денег”»<sup>2</sup>.

Не будем забывать, что для «Лолиты» ограбление бедняка не центральная или, во всяком случае, не единственная фабула. Она охватывает только финальную часть романа, начинающуюся с побега героини из больницы. Однако внимательное рассмотрение ее реализации в тексте Набокова позволяет и четче, чем у Назирова, проследить тот комплекс мотивов, который не подразумевает обязательности петербургской фантастики, и полнее очертить контекстуальный круг претекстов «Лолиты» в русской литературе, и лучше уяснить функциональность ряда эпизодов, доставшихся американскому роману «в наследство» как компоненты одной из пушкинских фабул.

## Любовь среди народной войны

Ещё одна пушкинская фабула — о любви во время народной войны — также оказывается чрезвычайно продуктивной за пределами того круга произведений, которые обозревает в своей работе Назиров.

Фабула восходит к зарубежным источникам, и впервые оформляется на русской почве в «Капитанской дочке», а затем становится системообразующим началом в эпопеях Толстого и Шолохова. В качестве обязательных элементов фабулы в ее западноевропейском изводе Назиров называет разлуку любящих, широкие пространственные перемещения, плен героя, угрозу его гибели, домогательства других персонажей к его любимой, возвращение в исходный пункт и соединение любящих. В русской литературе к этому набору добавляется прославление крестьянской войны, имеющей для влюбленных позитивный смысл<sup>3</sup>.

<sup>1</sup>Набоков. Указ. соч. С. 341.

<sup>2</sup>Назирова. Указ. соч. С. 84.

<sup>3</sup>Там же. С. 139.

К этой же фабульной традиции, по мнению Назирова, принадлежит «Белая гвардия», романы А. Н. Толстого и многочисленные реализации в литературе о Великой Отечественной войне. О последних автор говорит мимоходом, подразумевая, что советская литература второй половины XX века не породила сильных текстов, обновляющих и дополняющих описанную фабульную традицию.

Возможно, это действительно справедливо для советской литературы, но более широкие рамки неподцензурной прозы, как мне представляется, включают заметный развивающийся фабулу о любви среди народной войны текст. Речь идет о поэме «Москва – Петушки» Вен. Ерофеева.

Основой сюжетной конструкции является перемещения главного героя Венички сначала по Москве пешком, а затем на электропоезде в сторону станции Петушки. Цель путешествия — воссоединение с возлюбленной. Мотив домогательств со стороны других мужчин в тексте не акцентируется, но подчеркивается особенная сексуальная привлекательность избранницы героя, так что предположить закономерность таких посягательств было бы естественно. Наконец, герой в самом деле возвращается в исходную точку своего путешествия (на лестницу подъезда в московском доме), однако, как это часто бывает в литературе XX века, это возвращение имеет противоположный традиционному смысл, и Веничка находит там не возлюбленную, а гибель. За исключением этого последнего компонента, трансформированного автором (угроза смерти, которой персонаж XIX века счастливо избегает, в произведении Вен. Ерофеева приводит к трагическому концу), фабульная конструкция соответствует западноевропейской схеме, соединенной также с жанровой традицией путешествия (Л. Стерн, А. Н. Радищев). Но внимательный взгляд обнаруживает и компоненты специфически русской (по Назирову) редакции этой фабулы.

По мере погружения в состояние измененного сознания (глава «Орехово-Зуево – Крутое» и далее) Веничка начинает грезить революцией. Разумеется, формы, которые имеет эта революция, подчеркнуто комичны, советский исторический канон предельно снижен (все дебаты о государственном устройстве сводятся к тому, в котором часу должен открываться магазин со спиртным), но само появление этого эпизода без выделенной Назировым фабульной традиции представляется лишним и непонятным. Вен. Ерофеев следует не за западной, а за русской версией фабулы, подразумевающей не просто путешествие героя и воссоединение с возлюбленной, но и войну (после романа Шолохова война и революция в истории фабулы становятся целиком эквивалентны) как обязательный фон такого путешествия.

Так концепция Назирова приобретает нечто вроде предсказательной силы: найдя в тексте ряд обязательных элементов фабулы, мы можем прогнозировать и наличие остальных необходимых в рамках этой традиции элементов.

Диссертация об истории фабул посвящена прозе, а точнее — нарративным произведениям (совершенно законное место в работе занимает разбор «Полтавы» Пушкина в главе «Фабула о колдуне-предателе»). В то же время принципиальную возможность распростра-

нения метода на лирические тексты мы видим благодаря привлеченным к анализу истории фавулы об ограблении бедняка цитатам из поэтов Огарёва и Полонского.

Это позволяет несколько расширить круг текстов, сопоставимых с описанными Назировым, и указать на недавнее произведение, своим названием почти совпадающее с тем обозначением, которое автор диссертации дал соответствующей главе, — на песню Б. Гребенщикова «Любовь во время войны» (2014)<sup>1</sup>.

На первый взгляд кажется, что текст песни<sup>2</sup> имеет мало общего с описанной Назировым фавулой. Это в высшей степени естественно, учитывая ту временную и эстетическую дистанцию, которая разделяет главные прозаические произведения этой традиции и песенную культуру начала XXI века. Однако внимательное прочтение обнаруживает рудиментарные следы известных нам фавульных элементов:

Не помню, как мы зашли за порог,  
Но вот тяжелое небо  
над разбитой дорогой,  
В конце которой врут,  
что нам обещан покой

«Порог» и «дорога» — два слова, ассоциирующиеся с пространственным перемещением. Хотя «зайти за порог» в данном случае обозначает не столько «выход из дома», сколько нарушение запрета (у Проппа это часто одно и то же), но в силу тесноты стихового ряда сохраняет и свое первичное, не метафорическое, значение. Так в мотивном комплексе песни появляется обязательное для фавулы путешествие героя, в данном случае — лирического субъекта.

На нас направлены ружья заката,  
Но скоро их патроны  
станут взрываться  
прямо в стволах.

Этот ряд мотивов хорошо сопоставим с фавульным элементом «угроза жизни героя и его помилование». Но если в традиционной реализации героя милует неприятель (Пугачев Гринева в «Капитанской дочке» и маршал Даву Пьера Безухова в «Войне и мире»), то в песне Гребенщикова избавление приходит от едва ли не главного героя этого текста — Господа. Только его сверхъестественной силе доступно сделать так, чтобы оружие врагов взбунтовалось против своих хозяев и позволило лирическому герою остаться невредимым.

<sup>1</sup>В качестве примечания можно указать на то, что творчество Гребенщикова Р. Г. Назиров в целом ценил, хотя, вероятно, не знал слишком подробно. По крайней мере, на лекции, посвященной культуре буддизма, Ромэн Гафанович назвал Гребенщикова «главным буддистом в России», приведя в качестве иллюстрации запомнившуюся ему (и, по всей видимости, веселившую его) строку: «Ой, Волга, Волга-матушка, буддийская река».

<sup>2</sup><https://www.aquarium.ru/ru/albums/sol#song-1084>

Примечательны и строки, которые приобретают смысл именно в контексте фабулы о любви среди народной войны:

Я знаю умом, что вокруг нет  
Ни льдов, ни метели;  
Но я по горло в снегу,  
глаза мои не видят весны...

Если помнить, что точкой отсчета фабулы на русской почве является «Капитанская дочка», то мотив снежной бури и потери видимости является дополнительной связью песни с этой традицией: в повести Пушкина метель становится одним из важных опорных пунктов сюжета, соединившим Пугачева и Гринева. «Я выглянул из кибитки: всё было мрак и вихорь. Ветер выл с такой свирепой выразительностью, что казался одушевленным; снег засыпал меня и Савельича»<sup>1</sup>.

Однако в песне полностью отсутствует вся сюжетная линия и собственно фигура возлюбленной. Гребенщиков максимально дематериализует любовь, лишая ее субъекта и объекта, что позволяет вывести образ на символический уровень, то есть до предела расширить возможности его трактовки: любовь здесь может быть уже не человеческой, а божественной в том же смысле, в каком она «движет солнце и светила» у Данте.

## Заключение

Как мы видим, даже далекие от исходных текстов фабулы произведения вступают в значимый историко-литературный диалог с традицией, варьируя первичные элементы в рамках тех преобразований, которые описаны Назировым во введении к его работе<sup>2</sup>. Наиболее частые случаи, с которыми мы сталкиваемся, обозревая тексты второй половины XX века, это редукция и конверсия.

Редукцию, то есть сокращение элементов и упрощение связей между ними, мы можем наблюдать в песне Б. Гребенщикова, оставляющего в своем тексте едва узнаваемый в контексте исходной фабулы ряд мотивов.

Конверсия характерна для (около)постмодернистской литературы. Это «обращение фабулы, сохранение событийной схемы при замене главных элементов иными, противозначущими»<sup>1</sup>. Именно такие процессы происходят с фабулой об ограблении бедняка в «Лолите», где бедняк ненастоящий, деньги крадет он сам, а «бунт» (месть) изображен предельно нелепо.

Аналогичным образом трансформируется и фабула о любви среди народной войны в поэме «Москва – Петушки»: все фабульные элементы (путешествие героя, собственно народная

<sup>1</sup>Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 16 т. Т. 8, кн. 1. Романы и повести. Путешествия. М.; Л., 1948. С. 287.

<sup>2</sup>Назиров. Указ. соч. С. 38–39.

<sup>1</sup>Там же. С. 38.



война-революция) сохраняются, но приобретают противоположное значение и завершают историю героя обратным по сравнению с традицией образом. Назиров специально подчеркивает, что конверсия фабулы не обязательно является пародией: «конвертировать фабулу — еще не значит осмеять её»<sup>3</sup>. И такое тонкое различие в характере преобразования означает, что сравнительная история фабул дает историку литературы точно настроенный и продуктивный инструмент анализа.

---

<sup>3</sup>Там же.

