

Документ в художественном мире произведения и поэтика «отсутствующего» документа в творчестве писателей 1920–1930-х гг.

Говоря о документе применительно к художественной литературе, обычно подразумевают различные аспекты взаимосвязей между изображенными событиями и реальной действительностью (проблема исторической достоверности, соотношение документального и художественного начал и т.п.). Однако в данном случае речь пойдет не о документе как форме фиксации объективного, «внешнего» мира по отношению к литературному произведению, а о созданном в произведении *образе документа*. Иными словами, нас будут интересовать изображенные материальные (в рамках художественной условности) объекты, основная функция которых состоит в том, чтобы быть носителями текстовой — как правило, рукописной* — информации.

* Особый вопрос — должен ли признаваться документом артефакт, который в принципе существует во множестве экземпляров: книга, газета и пр. Впрочем, в конкретном сюжете такой текст представлен, как правило, в единичном варианте; вспомним в романе М. А. Булгакова «Белая гвардия» (1924) книгу (роман Ф. М. Достоевского «Бесы»), лежащую на столике возле кровати Алексея Турбина [Булгаков 2007–2011-1: 80, 96], или, например, эпизод поэмы Н. В. Гоголя «Мертвые души» (1842), где при описании кабинета Манилова книга в силу «невостребованности» фактически приравнена к несуществующей: «В его кабинете всегда лежала какая-то книжка, заложённая закладкою на четырнадцатой странице, которую он постоянно читал уже два года» [Гоголь 1951: 25]. Тем более снимается вопрос, если экземпляр многотиражного издания функционирует в экстремальных условиях; например, в драме Булгакова «Адам и Ева» (1931) после мировой войны уцелели лишь отдельные страницы Биб-

I

Произведения, где присутствуют подобные реалии, довольно многочисленны, причем зачастую вводится мотив неполной сохранности документа, осложняющий и стимулирующий действие. Вспомним «приключенческие» сюжеты, основанные на истории о найденных документах. Так, роман Ч. Р. Метьюрина «Мельмот Скиталец» (опубл. 1820) начинается с того, что молодой Джон Мельмот получает после умершего дяди манускрипт, повествующий о Мельмоте Скитальце: «Рукопись оказалась выцветшей, стершейся, попорченной и как будто была создана, чтобы испытывать терпение того, кто попытается ее прочесть» [Метьюрин 1983: 25]. Для нарративной структуры романа Метьюрина принципиально важно, что некоторые фрагменты рукописи утрачены, поэтому заменены рядами астерисков (звездочек)* [Метьюрин 1983: 28–29 и дал.].

Действие широко известного романа Ж. Верна «Дети капитана Гранта» (1868) завязывается, когда внутри пойманной акулы обнаруживается бутылка с письмом, рассказывающим о крушении судна «Британия»: «Извлеченные из бутылки клочки бумаги были наполовину разъедены морской водой. Из почти расплывшихся строк еле-еле можно было разобрать кое-какие непонятные слова» [Верн 1955: 13]. Затем повествуется о расшифровке дефектного текста, давшей, однако, неполную информацию [Верн 1955: 20], что и послужило стимулом дальнейших событий.

Другой пример — роман Р. Л. Стивенсона «Остров сокровищ» (1882); одна из его глав носит название «Бумаги капитана» — здесь документы, о которых идет речь, на-

ли, поэтому в эпиграфе к пьесе библейская цитата снабжена подписью: «Из неизвестной книги, найденной Маркизовым» [Булгаков 2007–2011-6: 6]; по ходу сюжета герой, не знающий, из какой книги у него страницы, пытается сочинять продолжение взамен отсутствующего текста.

* Данный прием будет использован А. С. Пушкиным в романе «Евгений Онегин» (1831), содержащем, как известно, ряд реминисценций из романа Метьюрина.

ходятся в прекрасном состоянии, но содержащаяся в них информация не вполне ясна:

В пакете оказались две вещи: тетрадь и запечатанный конверт. <...> Конверт был запечатан в нескольких местах. <...> Доктор осторожно сломал печати, и на стол выпала карта какого-то острова <...> На оборотной стороне карты были пояснения, написанные тем же почерком [Стивенсон 1981: 43, 45].

В романе А. Н. Толстого «Гиперболоид инженера Гарина» (1927) перед нами «живой документ» — Шельга догадывается, что письмо от геолога Манцева нанесено на тело беспризорника Ивана Гусева; текст сохранился не полностью, но достаточно информативен:

...Он подскочил и... повернул мальчика к себе спиной. Изумление, почти ужас изобразились на его лице. Чернильным карандашом ниже лопаток на худой спине у мальчишки было написано расплывшимися от пота полустертыми буквами:

«...Петру Гар... Результ...ы самые утешит... глубину оливина предполагаю на пяти киломе...ах, продолж... изыскания, необх... помощь... Голод... торопись экспедиц...» [Толстой 1958: 573–574].

В рассказе А. К. Дойла «Пляшущие человечки» (1903) пиктограммы на «листочке, вырванном из записной книжки» [Дойл 2005: 386], кажутся детскими рисунками, однако Шерлоку Холмсу удается распознать в них текст и разгадать его смысл. Напротив, в финале повести Г. Дж. Уэллса «Человек-невидимка» (1897) мы видим доставшиеся хозяину трактира «Невидимка» тетради Гриффина, записи в которых, вполне сохранившиеся и, видимо, понятные для специалиста, остаются «темными» для их владельца:

...Он отпирает шкаф, затем ящик в шкафу, вынимает оттуда три книги в коричневых кожаных переплетах и торжественно кладет их на середину стола. Переплеты истрепаны и покрыты налетом зеленой плесени (ибо однажды эти книги ночевали в канаве), а некото-

рые страницы совершенно размыты грязной водой. Хозяин садится в кресло, медленно набивает глиняную трубку, не отрывая восхищенного взгляда от книг. Затем он пододвигает к себе одну из них и начинает изучать ее, переворачивая страницы то от начала к концу, то от конца к началу. Брови его сдвинуты и губы шевелятся от усилий.

– Шесть, маленькое два сверху, крестик и закорючка. Господи, вот голова была! [Уэллс 1964: 402].

Одно из острогротескных произведений на тему документа — написанный в гоголевско-кафкианском стиле рассказ Л. Н. Лунца «Исходящая № 37 (Дневник заведующего канцелярией)» (1922). Герой-рассказчик, охваченный революционно-бюрократическим экстазом, провозглашает: «Высшая материя, в каковую должно превратить граждан, есть бумага» [Лунц 1994: 28], — после чего решает поставить опыт на себе и... достигает успеха, становясь «исходящей № 37»:

...Я пишу эти строки в состоянии бумажного существования. <...> ...Перед моими сияющими очами развернулась стройная цепь рассуждений.

Все люди равны, иными словами, все люди — бумажки. Идеал человечества достигнут* [Лунц 1994: 30–32].

Однако сослуживец героя, сочтя новоявленную «бумажку» достаточно «мягкой», использует ее вовсе не по служебному назначению: «Здесь обрывается по неизвестным причинам дневник заведующего канцелярией. Последний пропал бесследно. Все усилия найти его ни к чему не привели» [Лунц 1994: 32].

В рассказе Лунца документ назван непосредственно в заглавии. Сходны с ним в этом смысле стихотворение А. С. Пушкина «Сожженное письмо» (1825), где лирический герой горестно созерцает «вспыхнувшие листья» и

* Обратный мотив «возникновения» человека из бумаги вследствие «материализации» графических знаков (лишняя буква «К» и неверный пробел на границе слов [Тынянов 1959: 328]) реализован в повести Ю. Н. Тынянова «Подпоручик Киж» (1927).

«кипящий сургуч» [Пушкин 1994: 331], или роман Я. Потоцкого «Рукопись, найденная в Сарагосе» (1815), все действие которого обусловлено содержанием обретенного героем манускрипта:

...В уголке, на полу, мне бросились в глаза несколько исписанных тетрадей; я просмотрел их. Это была испанская рукопись; хотя я и не силен в этом языке, я все же сумел разобрать, что содержание ее чрезвычайно занимательно: то были истории о каббалистах, разбойниках и упырях. Я решил, что чтение этих удивительных повествований поможет мне развеяться и отвлечься от тягот похода. Рассудив, что рукопись навсегда лишилась законного владельца, я без долгих раздумий прихватил ее с собой [Потоцкий 1968: 5].

Между тем в рассказе Эдгара По с весьма близким (возможно, заимствованным у Потоцкого) заглавием «Рукопись, найденная в бутылке» (1833), сам документ не изображен — лишь объясняется (причем задолго до финала) ситуация его возникновения и делается прогноз о дальнейшей, то есть «выходящей» за рамки фабулы, судьбе:

...Недавно я дерзнул забраться в каюту самого капитана и взять оттуда принадлежности, которыми писал и пишу. Я буду время от времени продолжать свои записи. Быть может, конечно, мне так и не представится случай передать их миру, но я не упущу возможности сделать такую попытку. В последний момент я вложу эту рукопись в бутылку и брошу ее в море* [По 1970: 51].

В контексте нашей темы важно подчеркнуть соотношение между образом документа и структурой *«текст в тексте»*. Способы ее реализации в художественной литературе весьма разнообразны, но для нас первоочередное значение имеют случаи, когда «текст в тексте»

* Записки (собственно текст рассказа) находятся перед глазами читателя — отсюда следует, что герою удалось исполнить свое намерение. Вместе с тем мотив «рукописи из бутылки» предполагает и иную интерпретацию: звучит намек на то, что рассказ сочинен под воздействием алкоголя, — тогда заглавие «указывает» уже не на героя-рассказчика, а на самого автора.

фабульно представлен в виде некоего материального «носителя», обретая свойство, которое мы называем *документарностью*.

Большинство мотивов, обеспечивающих документарность, можно условно разделить на две группы; одна имеет отношение к *экзистенции*, физическому бытию «текста в тексте», другая связана с его достоверностью, *верификацией*.

Аспект экзистенции выходит на первый план, когда актуализируется материальная форма «текста в тексте», подчеркиваются обстоятельства его предъявления (создания, обнаружения, восстановления, хранения, передачи, уничтожения и пр.) как предметного объекта. Например, рассказ А. П. Чехова «Жалобная книга» (1884) начинается словами: «Лежит она, эта книга, в специально построенной для нее конторке на станции железной дороги. <...> Раскрывайте книгу и читайте» [Чехов 1975: 358], — перед нами «осязаемый», хотя и пародийный, документ. Сравним роман Ф. М. Достоевского «Бесы» (1872), который представляет собой хронику — ее автор Антон Лаврентьевич Г-в сам участвует в событиях, повествует о них, и мы читаем принадлежащий ему текст. Но как материальный «предмет» рукопись Г-ва не представлена; в этом смысле его хроника, будучи «документальным» (созданным очевидцем событий) и вообще единственным в романе источником информации, лишена признаков документарности*.

Один из распространенных способов введения «текста в тексте» — получаемое персонажем письмо. Приведем пример из повести Достоевского «Село Степанчиково и его обитатели» (1859), где необычное по внешнему виду послание прежде всего «созерцается» героем-рассказчиком:

* Поскольку текст Хроникера физически «равен» тексту романа Достоевского, можно было бы возразить, что документарность хроники Г-ва своеобразно воплощена в самой книге, которую держит в руках любой читатель «Бесов». Это замечание справедливо и в отношении упомянутого рассказа Эдгара По. Однако обсуждение подобных вопросов увело бы нас от основной темы.

Войдя в отведенную мне комнату, в которую уже перенесли мой чемодан, я увидел на столике, перед кроватью, лист почтовой бумаги, великолепно исписанный разными шрифтами, отделанный гирляндами, парафами и росчерками. Заглавные буквы и гирлянды разрисованы были разными красками. Все вместе составляло премиленькую каллиграфскую работу. С первых слов, прочитанных мною, я понял, что это было просительное письмо, адресованное ко мне, и в котором я именовался «просвещенным благодетелем». В заглавии стояло: «Вопли Видоплясова» [Достоевский 1972: 92].

Существование документарности и не-документарности в рамках одного произведения видим в «Записках сумасшедшего» (1834) Н. В. Гоголя. Герой-рассказчик повествует, в частности, о захваченных им письмах собаки Меджи к подружке по имени Фидель:

Собачонка в это время прибежала с лаем; я хотел ее схватить, но, мерзкая, чуть не схватила меня зубами за нос. Я увидел однако же в углу ее лукошко. Э, вот этого мне и нужно! Я подошел к нему, перерыл солому в деревянной коробке и, к необыкновенному удовольствию своему, вытащил небольшую связку маленьких бумажек. Скверная собачонка, увидевши это, сначала укусила меня за икру, а потом когда пронюхала, что я взял бумаги, начала визжать и ластиться, но я сказал: «Нет, голубушка, прощай!» и бросился бежать [Гоголь 1938: 201].

Эти письма (не обсуждаем вопрос о том, насколько достоверна информация, исходящая от безумца) цитируются, комментируются героем, а затем физически уничтожаются им [см.: Гоголь 1938: 201–205]. Признаками документарности наделен и тот текст, подпись героя на котором должна раскрыть перед всеми его «королевскую» природу:

Мне больше всего было забавно, когда подсунили мне бумагу, чтобы я подписал. Они думали, что я напишу на самом кончике листа: столоничальник такой-то, как бы не так? а я на самом главном месте, где подписывается директор департамента, черкнул: Фердинанд VIII [Гоголь 1938: 209].

Приведенные документы существуют в тексте повести «внутри» собственных записей героя. Но его рукопись как предметный объект (подобно хронике в романе «Бесъ») не изображена и в этом качестве не обсуждается, поэтому по признаку документарности отличается от собачьего «эпистолярия» или королевского «указа» (если, повторим, не обращать внимания на «ненадежность» повествующего субъекта).

Одной из сюжетных инстанций, с помощью которой в художественной литературе традиционно актуализируется документарность «текста в тексте», выступает посредник-публикатор. Так, в журнальном и первом отдельном изданиях романа В. Я. Брюсова «Огненный ангел» (1907) имелось «Предисловие русского издателя» с описанием якобы переведенного немецкого манускрипта под названием «Правдивая повесть»: «Рукопись представляет собою тетрадь in 4^o, в 208 страниц синеватой бумаги, из которых 4 последних — без текста, переплетенную в пергамент, с застешками» [Брюсов 1974: 341]. Подобное изображение документа видим в рассказе М. А. Булгакова «Морфий» (1927), где самоубийца Поляков перед смертью передает свой дневник приятелю Бомгарду*:

...Тетрадь типа общих тетрадей в черной клеенке. Первая половина страниц из нее вырвана. В оставшейся половине краткие записи, вначале карандашом или чернилами, четким мелким почерком, в конце тетради карандашом химическим и карандашом толстым красным, почерком небрежным, почерком прыгающим и со многими сокращенными словами [Булгаков 2007–2011-2: 377].

* Возможно, мотив возник под влиянием рассказа С. Д. Кржижановского «Автобиография трупа» (1925), в котором новый жилец комнаты получает (через третье лицо) рукопись предыдущего жильца, покончившего жизнь самоубийством: «На полу у порога, очевидно выпав из разжатой дверной щели, лежал белый бандерольный пакет. Штамм поднял его и прочел адрес: “Жильцу комнаты № 24”. <...> Недоумева, Штамм еще раз перечитал странный адрес, но в то мгновение, как он переворачивал рукопись, она, выскользнув из своей довольно просторной бандерольной петли, сама расправила вчетверо сложенное бумажное тело. После этого оставалось лишь отогнуть первую страницу, на которой было всего лишь два слова: “Автобиография трупа”» [Кржижановский 2001: 511].

Этот фабульный ход повторен в булгаковских «Записках покойника» (1937):

Как раз в день самоубийства Сергея Леонтьевича Максудова... я получил посланную самоубийцей заблаговременно толстейшую бандероль и письмо.

В бандероли оказались эти записки [Булгаков 2007–2011-5: 342].

Вторым аспектом, поддерживающим документарность, мы назвали *верификацию* — имеются в виду мотивы, посредством которых содержание «текста в тексте» так или иначе ставится под сомнение в смысле фактичности (соответствия реальности либо первоисточнику). Характерный пример — роман Е. И. Замятина «Мь» (1920), где главный герой Д-503 неоднократно упоминает о своей рукописи как таковой и отмечает ее «прирост», но ввиду эволюции героя его отношение к создаваемому документу меняется — «хроникер» словно теряет контроль над собственным текстом. В Записи 19-й Д-503 говорит О-90: «— Вот — все пишу. Уже сто семьдесят страниц... Выходит такое что-то неожиданное...» [Замятин 1990: 75]. Из-за влюбленности героя в I-330 его исконное «массовое» мироощущение разрушается — в Записи 23-й подчеркнуто, что внешний вид разрозненных листов адекватен состоянию автора текста:

Чулки — брошены у меня на столе, на раскрытой (193-й) странице моих записей. Второпях я задел за рукопись, страницы рассыпались и никак не сложить по порядку, а главное — если и сложить, все равно, не будет настоящего порядка, все равно — останутся какие-то пороги, ямы, иксы [Замятин 1990: 89].

Главной информацией становится «побочная» — та, которая реализована «экстралингвистически», вне намерений пишущего. Впрочем, в финале статус-кво восстанавливается, что означает полное фиаско героя — в последней (40-й) записи он, забывший все после Великой Операции, «опрровергает» себя прежнего:

Неужели я, Д-503, написал эти двести двадцать страниц? Неужели я когда-нибудь чувствовал — или воображал, что чувствую это?

Почерк — мой. И дальше — тот же самый почерк, но — к счастью, только почерк. Никакого бреда, никаких нелепых метафор, никаких чувств: только факты. Потому что я здоров, я совершенно, абсолютно здоров. Я улыбаюсь — я не могу не улыбаться: из головы вытащили какую-то занозу, в голове легко, пусто [Замятин 1990: 154].

Вследствие деградации от состояния зарождавшейся персональной «одушевленности» к статусу абсолютно безликого «нумера» герой теперь ценит информацию лишь в элементарно-«протокольном» смысле. Рукопись как человеческий документ его не интересует, поскольку Д-503 перестал быть человеком.

II

Высказав некоторые общие соображения о свойствах документа как фабульного объекта, обратимся к одной его разновидности (не самой распространенной, но довольно эффективной) — документу «отсутствующему», обретающему признаки «минус-категории». Имеются в виду ситуации, когда материальный носитель «текста в тексте» в силу неких обстоятельств объявляется исчезнувшим, но содержащаяся в нем информация парадоксальным образом доступна для читателя, существуя «независимо» от носителя. Категория документарности в таких случаях осложнена оппозициями физического / метафизического, временного / вечного, посюстороннего / потустороннего и пр. Приведем несколько примеров.

Роман А. С. Грина «Золотая цепь» (1925) представляет собой записки главного героя Санди Пруэля о его необычайных приключениях, имевших место, когда Санди было 16 лет. В известном смысле Грин воспроизводит сюжетную модель «Капитанской дочки» (1836) А. С. Пушкина и «Острова сокровищ» Р. Л. Стивенсона [подробнее:

Яблоков 2012: 57–62], но его роман написан совсем о другом: одним из важнейших является вопрос о способности человеческой памяти сохранять прошлое и воскрешать его в виде текста. Поэтому весьма «эвристично» начало записок Санди (то есть собственно романа): «Дул ветер...», — написав это, я опрокинул неосторожным движением чернильницу, и цвет блестящей лужицы напомнил мне мрак той ночи, когда я лежал в кубрике “Эспаньо-лы” [Грин 1994: 229]. «Документ» в виде чернильной лужицы — текст в лучшем случае «потенциальный», пребывающий в «латентном» состоянии, хотя, исходя из того, что записки героя (то есть собственно роман) «наличествуют», мы понимаем, что текст так или иначе был написан, — соответственно, он в одно и то же время «присутствует» и «отсутствует». Вместе с тем черная лужица имеет иконическую природу — Санди усматривает в ней ночной «пейзаж» (ср. «Черный квадрат» К. С. Малевича). Наконец, чернильная поверхность выступает как зеркало: «блестящая лужица» отражает мир точнее, чем текст, и, глядясь в нее, Санди способен увидеть себя и «заключенное» в себе прошлое в истинном облике. «Отсутствие» документа в данном эпизоде служит средством совмещения различных пластов реальности, позволяя герою, а с ним читателю, перенестись из нарративного времени в фантасмагорическое.

Это мысленное (но вместе с тем и «физическое») перемещение маркируется возникновением нового «отсутствующего» документа: «...Я занимался рассматриванием переплета книги, страницы которой были выдраны неким практичным чтецом, а переплет я нашел» [Грин 1994: 229]. Пустой переплет может быть «наполнен» чем угодно по собственному усмотрению; это, так сказать, книга «вообще». Однако переплет здесь — сам по себе документ; на нем нет заглавия книги или каких-либо выходных данных, но он содержит ряд рукописных текстов:

На внутренней стороне переплета было написано рыжими чернилами: «Сомнительно, чтобы умный человек стал читать такую книгу, где одни выдумки».

Ниже стояло: «Дик Фармерон. Люблю тебя, Грета. Твой Д.»

На правой стороне человек, носивший имя Лазарь Норман, расписался двадцать четыре раза с хвостиками и всеобъемлющими росчерками. Еще кто-то решительно зачеркнул рукописание Нормана и в самом низу оставил загадочные слова: «Что знаем мы о себе?» [Грин 1994: 229].

В «зачинной» позиции эти автографы выглядят бессмысленными — лишь впоследствии станет ясно, что их содержание имеет отношение к коллизиям, в которых будет участвовать Санди*. В начале романа герой не обращает на них внимания. Непосредственную реакцию вызывает лишь последняя фраза — ибо на вопрос неизвестного «Что знаем мы о себе?» Санди уже получил «ответ» в неожиданной форме:

Надпись в особенности терзала тем, что недавно парни с «Мелузинь», напоив меня особым коктейлем, испортили мне кожу на правой руке, выколов татуировку в виде трех слов: «Я все знаю». Они высмеяли меня за то, что я читал книги, — прочел много книг и мог ответить на такие вопросы, какие им никогда не приходили в голову [Грин 1994: 229–230].

В аспекте нашей темы отметим, что надпись на руке Санди — документ хотя и «присутствующий», но нежелательный для героя, а в аспекте документарности — «избыточный». Традиционная татуировка мыслится как вечный (в рамках человеческой жизни) телесный (то есть неотделимый от экзистенции самого человека, неостраняемый) атрибут — своего рода «клеймо», функционально тождественное удостоверению личности. При этом надпись не принимается, сущностно отторгается героем: над

* О некоторых аспектах поэтики романа «Золотая цепь» см.: [Яблоков 2012: 64–71].

ним было совершено насилие физическое и моральное, навязана, как он считает, неадекватная — но неистребимая — «самохарактеристика». Позже, однако, выяснится, что издевательская фраза по сути верна: Санди проявит истинное «всезнайство» (склонность к эмпатии, способность проникать в чужие мысли и ощущения), благодаря чему окажет большую помощь друзьям, избавив их от серьезной опасности. В силу того же дара он позже станет автором записок, то есть собственно романа «Золотая цепь» — фактически «заполнит» пустой переплет, о котором говорилось выше.

Коллизия «отсутствующего» текста неоднократно встречается также в произведениях А. П. Платонова. Одно из показательных в этом смысле произведений — повесть «Епифанские шлюзы» (1927), где важное значение имеют эпистолярные мотивы. Последний эпизод повести — приход письма на имя главного героя Бертрана Перри, которого к этому моменту уже нет в живых (он казнен по приказу Петра I), так что текст послания остается неизвестным:

Епифанский воевода Салтыков получил в августе, на Яблочный Спас, духовитый пакет с марками иноземной державы. Написано на пакете было не по-нашему, но три слова было по-русски:

«Бертрану Перри, инженеру».

Салтыков испугался и не знал, что ему делать с этим пакетом на имя мертвеца.

А потом положил его от греха за божницу — на вечное поселение паукам [Платонов 2009–2011-2: 127].

Существуя физически, документ тем не менее навсегда изъят из культурного пространства, обречен на «отсутствии». Это вызывает двойственные коннотации: с одной стороны, доминирует мотив полного забвения с inferнальным оттенком («мертвец», «пауки»); с другой — текст, обретенный на Преображение (слово «духовитый» ассоциируется со Святым Духом) и хранимый в красном углу

вместе с иконами, приравнен к сакральному (ср. «богодуховенный»).

Судьбе письма в финале соответствует судьба адресата-«мертвеца»: Бертран Перри тоже предстает одновременно «отсутствующим» и «присутствующим». В логике фабульных причинно-следственных связей мы вправе предположить, что упомянутое письмо пришло от Мери — бывшей возлюбленной героя, которая вскоре после его отъезда из Англии вышла замуж за другого. Однако в повести важнейшее значение имеет символический подтекст — в образе Бертрана существенны реминисценции из стихотворения А. С. Пушкина «Жил на свете рыцарь бедный...» (1829) и драмы А. А. Блока «Роза и Крест» (1912) [подробнее: Яблоков 2014: 320–360]. В этом свете имя Мери — Марии вызывает сакральные ассоциации; письмо может восприниматься как «послание» от Богородицы, в котором убитый в России герой-англичанин провозглашен русским инженером — недаром в надписи на конверте акцентированы три слова на русском языке. Этимологически восходящее к *лат. gen* (корень, источник) слово «инженер» в контексте повести выглядит как своего рода звание, а непрочтенное письмо-«диплом» — как знак приобщения к сокровенной сущности. Разумеется, содержание подобного текста не может быть открыто «простым смертным», так что «отсутствие» документа в данном случае закономерно.

Феномен «отсутствующего» документа возникает в «Епифанских шлюзах» и в эпизоде беседы Перри с воеводой о тяготах, которые несут крестьяне, насильственно сгоняемые на земляные работы по строительству каналов и шлюзов. Воевода сообщает, что местные жители пытались отправить жалобу царю, но она была вовремя перехвачена: «...У писаря моего две недели какие-то холуи чернил допытывались аль состав просили сказать <...> Ведь, окромя воеводского приказа, в Епифани чернилов нету и составные краски никому не ведомы!..» [Платонов

2009–2011-2: 110]. Крамольную «грамотку» воевода демонстрирует Перри, и ее текст полностью воспроизведен в повести. При этом, однако, воевода заявляет: «...у нас народ такой охальник и ослушник! Ему хоть ты што — он все челобитные пишет да жалобы егозит, даром што грамоте не учен и чернильного состава не знает...» [Платонов 2009–2011-2: 110]. Получается, что местные жители способны создавать письменные тексты, не только не умея писать, но и не имея к тому технических возможностей; коллизия «наличия / отсутствия» документа обретает бурлескный вид*.

Подобного рода «игры» встречаем и в других платоновских произведениях. Так, в одном из эпизодов романа «Чевенгур» (1927) изображен диалог двух коммунаров, Прокофия Дванова и Чепурного, по поводу «очистки» города «от остатков буржуев» — то есть изгнания из Чевенгура всех прежних жителей:

— Отлично, — сказал Прокофий, — проект обязательного постановления я уже заготовил...

— Не постановления, а приказа, — поправил, чтобы было тверже, Чепурный, — постановлять будем затем, а сейчас надо класть.

— Опубликуем как приказ, — вновь согласился Прокофий. — Кладите резолюцию, товарищ Чепурный.

— Не буду, — отказался Чепурный, — словом тебе сказал — и конец.

Но остатки чевенгурской буржуазии не послушались словесной резолюции — приказа, приклеенного мукой к заборам, ставням и плетням [Платонов 2009–2011-3: 250].

Здесь текст, принципиально оставленный в «устном», вербальном виде, парадоксально обретает качество «ося-

* Совсем уж абсурдна высказанная воеводой идея лишить жалобщиков «дара речи»: «И зачем их слова обучали говорить? Раз грамоты не разумеют, и от устных слов надобно отучить» [Платонов 2009–2011-2: 111]. Последнее слово показывает, что для реализации своего «проекта» воевода не предполагает, например, отрезать языки, а намерен прибегнуть к некоему «психологическому» (хотя и насильственно-му) воздействию.

заемости»: оказывается размножен, по-видимому, во многих экземплярах. Такой объект логически не может существовать, однако наличествует физически, его документарность проявляется в «гипертрофированном» виде. Впрочем, в сюрреалистическом мире Платонова подобные «неувязки» вполне закономерны.

Последняя группа примеров связана с творчеством Булгакова. Пожалуй, никто из русских писателей не уделял столько внимания различным аспектам документарности и всевозможным «приключениям» текстов. «Отсутствующие» документы в произведениях Булгакова многочисленны*; писатель многократно обыгрывает два зафиксированных в толковых словарях значения слова «документ»: а) то, что официально удостоверяет личность предьявителя; б) письменное свидетельство о чем-нибудь [Ожегов 1985: 148].

Документ-удостоверение в булгаковских сюжетах метонимически «дублирует» владельца, отражая перипетии его существования. Недаром в романе «Мастер и Маргарита» (1938) Коровьев говорит: «Нет документа — нет и человека» [Булгаков 2007–2011-7: 353]. В ранней повести «Дьяволиада» (1923) этот тезис «реализован»: сюжет построен на том, что у главного героя, мелкого служащего Короткова, крадут документы, вследствие чего он «теряет» и личность — его начинают принимать за вора по фамилии Колобков [см.: Булгаков 2007–2011-2: 23–24, 29]. В попытке вернуть документы, имя и свое «я» герой терпит фиаско и кончает жизнь самоубийством [см.: Булгаков 2007–2011-2: 50–51]. «Обратный» мотив видим в повести «Собачье сердце»: существо, которое человеком факти-

* Вспоминая то, что выше говорилось о мотиве частично сохранившегося документа, отметим булгаковский рассказ «Необыкновенные приключения доктора» (1922), основной текст которого (за исключением предисловия публикатора) представляет собой «бессвязные записки» [Булгаков 2007–2011-1: 351] доктора N, а также повесть «Записки на манжетах» (1922), где от некоторых глав оставлены лишь названия [см.: Булгаков 2007–2011-1: 409]. Подобная структура повествования пародирует «Евгения Онегина» и предшествовавшего ему «Мельмота Скитальца» с их «пропущенными» фрагментами.

чески не является, — Шариков — получает «человеческие» документы [см.: Булгаков 2007–2011-2: 236] и права. «Наставник» Шарикова Швондер провозглашает: «Документ — самая важная вещь на свете» [Булгаков 2007–2011-2: 218]; но в данном случае документ, хотя и «существует», оказывается лживым*.

Сходный мотив реализован в романе «Мастер и Маргарита» в монологе Бегемота по поводу паспорта Поплавского:

— Каким отделением выдан документ? — спросил кот, всматриваясь в страницу. Ответа не последовало.

— Четыреста двенадцатым, — сам себе сказал кот, водя лапой по паспорту, который он держал кверху ногами, — ну да, конечно! Мне это отделение известно! Там кому попало выдают паспорта! А я б, например, не выдал такому, как вы! Глянул бы только раз в лицо и моментально отказал бы! — кот до того рассердился, что швырнул паспорт на пол [Булгаков 2007–2011-7: 243].

Весьма непросты отношения с документом (во всех смыслах этого слова) у главного героя романа. Мастер отказывается «удостоверять» свою личность, не называет фамилию — герой «отказался от нее, как и вообще от всего в жизни» [Булгаков 2007–2011-7: 166], уйдя из мира и совершив таким образом гражданское самоубийство. Уже будучи «извлечен» из лечебницы, Мастер говорит Коровьеву: «— Вы правильно сказали... что раз нет документа, нету и человека. Вот именно меня-то и нет, у меня нет документа». Хотя «документ» ему возвращен [см.: Булгаков 2007–2011-7: 353], фамилию и имя Мастера мы так и не узнаем, притом Коровьев уничтожает его историю болезни: «Так и сгинул он навсегда под мертвой кличкой:

* Документ выдан на основании рекомендации-удостоверения Преображенского, который (еще полагая, что Шариков действительно может «дорости» до человека) начинает свой текст словами: «Предъявитель сего — человек, полученный при лабораторном опыте» [Булгаков 2007–2011-2: 218]. Слово «человек» окажется ошибочным, поэтому с учетом имени Филиппа Филипповича бумага с полным основанием может быть названа «филькиной грамотой» (как известно, фразеологизм восходит к Ивану IV, пренебрежительно именовавшему так послания Филиппа Колычева).

«Номер сто восемнадцатый из первого корпуса» [Булгаков 2007–2011-7: 474].

Но еще более сложные коллизии возникают в связи с текстом, который написан Мастером, и который он сам называет романом о Понтии Пилате. Текст имеет явные признаки документарности. Во-первых, он не просто изображен как артефакт (причем, заметим, не в виде рукописи, а в виде машинописи* [см.: Булгаков 2007–2011-7: 173, 266, 349–350]), но и «на глазах» читателя уничтожается (сжигается) и воскресает [см.: Булгаков 2007–2011-7: 178, 349]. Во-вторых, в связи с романом Мастера встает проблема верификации: содержащаяся в нем информация тождественна тому, что рассказывает (а скорее показывает [см.: Булгаков 2007–2011-7: 51]) Берлиозу и Бездомному «очевидец» Воланд (гл. 2), и тому, что видит во сне «неочевидец» Иван Бездомный (гл. 16). Таким образом, удостоверяется «документальность», аутентичность текста Мастера — как говорит герой, он «все угадал» [Булгаков 2007–2011-7: 163]. Однако при этом возникает коллизия документарности — неизбежен вопрос: в каком виде «существует» роман Мастера, если буквально (в прямом смысле дословно) та же самая информация содержится в других «источниках», причем не только словесных — например, в сне Ивана? Причина «несгораемости» данного текста именно в том, что он существует «вне» носителя и потому неподвластен огню**»; «отсутствующий» физически документ не может исчезнуть.

«Противоположным» по отношению к роману Мастера текстом предстает «хартия» [Булгаков 2007–2011-7: 400], которая пишется Левием Матвеем. Это действительно рукопись, к тому же претендующая на документальность:

* Между тем сам Мастер, рассказывая о чтении романа редактором, употребляет слово «манускрипт» [Булгаков 2007–2011-7: 174]; подробнее: [Яблоков 2017].

** Ср. повесть «Собачье сердце», где полностью приводится дневник доктора Борментала, который, как оказывается позже, был им сожжен: «Якобы он сидел в кабинете на корточках и жег в камине собственноручно тетрадь в синей обложке» [Булгаков 2007–2011-2: 259].

Левий, фиксируя дела и слова Иешуа, «непрерывно пишет» [Булгаков 2007–2011-7: 27] и явно мыслит свой текст как хронику, достоверно отражающую факты. Между тем в системе булгаковского романа записи Левия, в отличие от текста Мастера, лишены признака документальности — сравним однозначное мнение Иешуа:

...Я однажды заглянул в этот пергамент и ужаснулся. Решительно ничего из того, что там записано, я не говорил. Я его умолял: сожги ты, бога ради, свой пергамент! Но он вырвал его у меня из рук и убежал [Булгаков 2007–2011-7: 27].

Как видим, «хроника» Левия противостоит роману Мастера и в отношении к огненной стихии. Машинопись романа сгорает дважды (сперва сожжена автором, затем, после «восстановления», гибнет при пожаре вместе с подвалом Мастера). Левий же отказывается сжечь свой пергамент, и можно предполагать, что в «последействии» романа этот документ сохранился физически, а содержащийся в нем текст (ср. имя Матвей) послужил основой Евангелия, став, таким образом, широко известным — опять-таки в отличие от неопубликованного романа Мастера.

Подобная коллизия документарности в связи с текстом, написанным главным героем, реализована в «Записках покойника». Максудов говорит о своем романе:

Глянем правде в глаза. Его никто не читал. Не мог читать, ибо исчез Рудольфи, явно не успев распространить книжку. А мой друг, которому я презентовал экземпляр, и он не читал. Уверяю вас [Булгаков 2007–2011-5: 382].

Публикатор максудовских записок тоже отмечает в своем предисловии, что «роман Сергея Леонтьевича не был напечатан» [Булгаков 2007–2011-5: 343]. Поэтому такое изумление вызывает у Максудова явление Ильчина, который вопреки всему знаком с романом: «Впервые в жизни я видел перед собою читателя» [Булгаков 2007–2011-5: 387]. Впрочем, ничего хорошего такая «ма-

нифестация» текста не обещает — о предстоящем самоубийстве Максудова мы знаем изначально, и характерно, что фразу «Я прочитал ваш роман» Ильчин произносит «зловеще», причем в «инфернальном» антураже — во время грозы: при молниях, «под воркотню грома» [Булгаков 2007–2011-5: 346–347]. Для нашей темы существенно, что, подобно роману Мастера, существующему в одно и то же время как текст и «зрелище» (рассказ/показ Воланда, сон Ивана), строки романа Максудова в волшебной «коробочке» обратятся в живые картинки [Булгаков 2007–2011-5: 385–386] и, будучи «уловлены» и зафиксированы в виде пьесы, тоже обретут форму «текста-зрелища». Такая онтологическая амбивалентность — «диффузия» документа и реальности — в художественном мире Булгакова признана высшей ценностью; характерно суждение Максудова о своей пьесе: «...ей нужно было существовать, потому что я знал, что в ней истина» [Булгаков 2007–2011-5: 515].

Основную задачу настоящей статьи мы видели в том, чтобы охарактеризовать и продемонстрировать феномен «отсутствующего» документа в литературе. Анализ приведенных примеров позволяет заключить, что в произведениях 1920-х — 1930-х гг. «отсутствие» документа (в том значении, которое подразумевалось в статье) не является лишь формальным приемом обострения конфликта и интенсификации фабулы, а служит одним из средств реализации философской, гносеологической проблематики.

Литература

- Брюсов В. Я. Собр. соч.: В 7 т. М., 1974. Т. 4.
 Булгаков М. А. Собр. соч.: В 8 т. М., 2007–2011.
 Верн Ж. Собр. соч.: В 12 т. М., 1955. Т. 3.
 Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. [В 14 т. М.; Л.] 1938. Т. 3.
 Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. 1951. Т. 6.
 Грин А. С. Собр. соч.: В 5 т. М., 1994. Т. 4.
 Дойл А. К. Собр. соч.: В 12 т. М., 2005. Т. 2.

Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972. Т. 3.

Замятин Е. И. Избр. произв.: В 2 т. М., 1990. Т. 2.

Кржижановский С. Д. Собр. соч.: В 5 т. СПб., 2001. Т. 2.

Лунц Л. Н. Вне закона. СПб., 1994.

Метьюрин Ч. Р. Мельмот Скиталец. 2-е изд. М., 1983.

Ожегов С. И. Словарь русского языка. 17-е изд. М., 1985.

Платонов А. П. Собр. соч.: В 8 т. М., 2009–2011.

Потоцкий Я. Рукопись, найденная в Сарагосе. М., 1968.

Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 17 т. М., 1994. Т. 2.