

# Стефано Алоэ

---

## Венок из сказа : круглый фантастический маршрут по пластам наррации между иронией и наивностью : по материалам Исаака Бабеля, Татьяны Толстой и Жоржи Амаду

---

Studia Rossica Posnaniensia 37, 13-23

---

2012

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

## ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

### ВЕНОК ИЗ СКАЗА: КРУГЛЫЙ ФАНТАСТИЧЕСКИЙ МАРШРУТ ПО ПЛАСТАМ НАРРАЦИИ МЕЖДУ ИРОНИЕЙ И НАИВНОСТЬЮ (ПО МАТЕРИАЛАМ ИСААКА БАБЕЛЯ, ТАТЬЯНЫ ТОЛСТОЙ И ЖОРЖИ АМАДУ)

A GARLAND FROM SKAZ: A FANTASTIC CIRCULAR PATH ACROSS  
THE LEVELS OF NARRATION, BETWEEN IRONY AND NAIVENESS  
(WITH EXAMPLES BY ISAAK BABEL, TAT'JANA TOLSTAJA  
AND JORGE AMADO)

СТЕФАНО АЛОЭ

ABSTRACT. The essay tries to trace a path along some of the mechanisms of skaz following the works of very different authors: Tat'jana Tolstaja's *Kys*, Isaak Babel's tales and Jorge Amado's *Captains of the Sand*. The joining aspect between these works must be found in the writers' common attitude of permitting the characters and the internal narrator to directly convey their own points of view, while the author eclipses him or herself in a very hidden position. The reader has to reconstruct the author's point of view by awakening his or her presence in the text, which is hinted at implicitly by irony, nostalgia, etc. Especially irony acts as a veiled link between the author and the reader, who perceives his or her self-exclusion from the *hic et nunc* of the narration and from the characters' skaz: irony underlines this unreachable distance and separates the reader from the naive narrator as well as taking the author away from his or her narrator.

Stefano Aloe, Università di Verona, Verona – Italia.

Настоящая статья, рожденная по встрече с бразильской культурой, будет рисоваться в виде веночка, соединяющим шпагатом которого послужит *сказ*, в некоторых своих характеристиках; а роль связующих примеров венка будет сыграна произведениями трех писателей – Исаака Бабеля, Жоржи Амаду и Татьяны Толстой.

Однако началом венка выберем совершенно иной, по времени и форме, текст.

Есть в томъ Алянде и птица гукукъ, летает ночи, а кличьть гукукъ, а на которой хоромишь съдить, то тут человекъ умреть; а кто ея хочеть убить, ино у нея изо рта огонь выидеть. А мамонь ходят ночи, да имають куры, а живутъ в горѣ или в каменьѣ<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> *Хождение за три моря Афанасия Никитина*, Ленинград 1986, с. 22. См. также A. Nikitin, *Il viaggio al di là dei tre mari, a cura di C. Verdiani*, Firenze 1963, с. 16.

Такая известная трактовка птицы „гукук” (т.е. совы или филина) встречается в *Хождении за три моря*, написанном в XV веке русским купцом „Афонасьем, Микитина сыном”. А читатель романа Татьяны Толстой *Кысь*, вышедшего на свет в самом начале XXI века (первое изд.: Москва 2000 г.), вероятно, узнает схожесть между страшным пернатым, описанным Афанасием, и зверем, придуманным современной писательницей:

На семи холмах лежит городок Федор-Кузьмичек, а вокруг городка – поля необозримые, земли неведомые. На севере – дремучие леса, бурелом, ветви переплелись и пройти не пускают, колючие кусты за порты цепляют, сучья шапку с головы рвут. В тех лесах, старые люди сказывают, живет кысь. Сидит она на темных ветвях и кричит так дико и жалобно: кы-ысь! кы-ысь! – а видеть ее никто не может. Пойдет человек так вот в лес, а она ему на шею-то сзади: хоп! и хребтину зубами: хрусь! – а когтем главную-то жилочку нащупает и перервет, и весь разум из человека и выйдет<sup>2</sup>.

Сопоставление текстов говорит о том, что схожесть – вряд ли случайна. Толстая, здесь как и во многих других местах своего романа, прибежала к – пожалуй – самому типичному приему постмодернистской литературы – к скрытой цитате (в контексте стилизации). Стиль и текст *Хождения за три моря*, и рядом с ним других произведений древнерусской письменности, послужили моделью для создания одного из пластов новояза романа Толстой, составленного из перемещения древности и современности, архаики (древнерусская и фольклорная лексика и стилистика) и разных говоров, типичных для низших слоев сегодняшней языковой среды России (деревенские и вообще диалектные слова и выражения, феня, сленг и т.п.). Так что если не трудно принять данный отрывок из романа *Кысь* за скрытую цитату, все-таки непросто установить характер его соотношения с процитированным древнерусским произведением: слишком уж велики различия в их повествовательских задачах и культурных горизонтах. Игровой и пародийный элементы безусловно числятся среди целей Толстой, но эти цели ими не исчерпываются; изысканная культурно-историческая концепция романа *Кысь* неотъемлема от его языковых и стилизационных игр. Итак, нужно сначала точнее определить качество разницы между двумя текстами: то, что для Афанасия Никитина (и для его адресатов-современников) является убеждением, никак не может быть принято за реальное ни автором, ни читателями романа *Кысь*; в это могут поверить только персонажи самого романа. В мире повествования Афанасия нет границ между автором и нарратором, в него входят исключительно реальные – в представлении Никитина – факты и субъекты. Птица гукук – реальна, так же реальны ее повадки<sup>3</sup>. А мир романа Татьяны Толстой не просто фантастичен; его

<sup>2</sup> Т. Толстая, *Кысь*, Москва 2002, с. 7.

<sup>3</sup> Здесь мы ссылаемся на теоретическую литературу о фантастике, в частности на Жака Ле-Гоффа, изучившего средневековую концепцию *чудесного*, и на Розмэри Джэксон, интерпретирующую современную фантастику как замену традиционной сферы бытовой мета-

соотношения с реальным – в представлении писательницы и нашем – миром посредственны и условны, они основаны на принципе аналогичности. Имплицитное, но явное отчуждение автора от нарратора, создающее эффект „искренности”, „наивности” речи второго, порождает двуплановость. Искренность принимается за наивность тогда, когда некоторые агенты художественного произведения стоят в высшем плане по отношению к другим, и посредством иронии находят возможность войти (хоть имплицитно) в контакт между собой. Ощущение наивности нарратора, честно высказывающего свою точку зрения подобному себе нарратору, объединяет восприятие двух агентов, позиционированных выше него – автора и читателя – почти как заговорщиков: ведь общение автора и читателя – скрыто, имплицитно; оно, как тайный код, лежит в складках единственной эксплицитной речи – речи нарратора – примерно так же, как в фотографии позитив возникает из проявления негатива.

Рождается сказ.

Сказ, однако, не всегда и не только ведет к иронии. Цели сказа могут быть разными, связанными с картинами „правдоподобности”, с документализмом, с ностальгией, с формами идеализации и т.д.<sup>4</sup> Но в контексте постмодернистской культуры трудно себе представить другой выход для сказа, чем в иронию. Стилизация, явная и скрытая цитата, сказ служат постмодернистам орудием для деконструкции культуры и всякого авторитетного слова: мировоззрение „рассыпается” в игру форм и подобий, а целостность предметов, понятий и стилей крушится под коррозией иронии. Это сказ эпохи разочарования и относительности.

По некоторым чертам сказ эпохи постмодернизма можно уподоблять сказу модернизма. Главным образом, преемственность этих тенденций в искусстве заключается в акцентировании произвольности соотношения между означающим и означаемым и, грубо говоря, в усиленном внимании к форме, иногда до пренебрежения содержимым. Не здесь место для обсуждения этих сходств и еще более важных различий; тема, впрочем, очень хорошо известна<sup>5</sup>. Хочу ограничиться довольно конкретной заметкой, исходя из того же

физики в эпоху рационализма: см. J. L e G o f f, *Il meraviglioso e il quotidiano nell'Occidente medievale*, Bari 1983 (Ж. Л е Г о ф ф, *Чудесное на средневековом Западе*, [в:] *Средневековый мир воображаемого*, Москва 2001, с. 41–65); R. J a c k s o n, *Fantasy. The literature of subversion*, London–New York 1981, с. 72–82. См. также некоторые эссе Станислава Лема, напр. *Маркиз в графе* (С. Л е м, *Мой взгляд на литературу*, Москва 2009, с. 113–146 [в оригинале: *Markiz w grafie*, „Teksty” 1979, nr 1]).

<sup>4</sup> Среди обширной литературы о сказе см. классические работы В.В. Виноградова и Б.М. Эйхенбаума, а также Cz. A n d r u s z k o, *Сказ в повести и романе 20-х годов* (Л. Леонов, И. Неверов, И. Бабель), Poznań 1987.

<sup>5</sup> О постмодернизме см.: R. C e s e r a n i, *Raccontare il postmoderno*, Torino 1997; М. Л и п о в е ц к и й, *Русский постмодернизм: очерк исторической поэтики*, Екатеринбург 1997; D. P o s s a m a i, *Che cos'è il postmodernismo russo? Cinque percorsi interpretativi*,

романа Татьяны Толстой, о котором теперь шла речь. Как выше упомянуто, сложная система скрытых цитат составляет одну из главных черт произведения писательницы. Вероятная ссылка на *Хождение за три моря* является лишь одним из многочисленных возможных примеров подобных ссылок, не говоря уж о том, что кроме уровня конкретных цитат существует не менее значимый уровень стилистических и жанровых созвучий, позволяющий ввести в ассоциативную игру огромное количество произведений, прямая связь которых с романом *Кысь* спорна или даже несущественна. К такого рода сопоставлению можно, вероятно, привести рассказ Исаака Бабеля *Иисусов грех* (1921).

С точки зрения повествования, рассказ построен исключительно по приему сказа, что характерно для многих произведений Бабеля. Действие происходит в нищей и крайне приниженной среде; толкование происшествий, частью реалистичных и частью фантастических, ведется со внутренней точки зрения, т.е. нарратором, не тождественным ни с одним из героев рассказа, но полностью разделяющим с ними мировоззрение и „духовное” пространство. Из этого следует, что сказ нарратора не только является языковой стилизацией (смесью просторечья и церковного речевого быта), а изнутри отражает, в своей передаче „были” самих персонажей, еще и их понятия о мире и жизни, вместе с их говором:

Жила Арина при номерах на парадной лестнице а Серега на черной – младшим дворником. Был промежду них стыд. Родила Арина Сереге на прощенное воскресенье двойню. Вода течет, звезда сияет, мужик ярится. Произошла Арина в другой раз в интересное положение, шестой месяц катится, они, бабьи месяцы, катючие. Сереге в солдаты идтить, вот и запятая. Арина возьми и скажи:

– Дождаться тебя мне, Сергуня, нет расчета. Четыре года мы будем в разлуке, за четыре года мало-мало, я троих рожу. В номерах служить – подол заворотить. Кто прошел – тот господин, хучь еврей, хучь всякий. Придешь ты со службы – утроба у mine утомленная, женщина я буду сношенная, рази я до тебя досягну?

– Действительно, – качнул головой Серега<sup>6</sup>.

В то время как персонажи просто говорят „как умеют”, сказ нарратора отражает и другой, небытовой пласт: „наивно-возвышенную” книжность нарратора, его „высокий стиль” – отголоски народного варианта церковнославянских стилистических и языковых приемов, ведущий к по-народному „агиографическому” толкованию событий и мировоззрения персонажей: „Был промежду них стыд. Родила Арина Сереге на прощенное воскресенье двойню...”; „Благословил сей союз господь...”; „Выпало тебе, Арина, неслыханное на этой побитой земле, благословенна ты в женах!...” и т.п. Библизмы и архаизмы, такой „язык паперти”, сохраняющийся в некоторых слоях русского народа,

Padova 2000; S. A l b e r t a z z i, D. P o s s a m a i (edited by), *Postmodernism and postcolonialism*, Padova 2002.

<sup>6</sup> И. Б а б е л ь, *Иисусов грех*, [в:] его же, *Избранное*, Москва 1989, с. 189.

сплетаются с грубым просторечьем, придавая ему наивную авторитетность народной литературности. В любом случае, нарратор принадлежит среде персонажей, он разделяет их язык и формы мышления, простонародную набожность, как будто это – единственный язык и единственное существующее понятие о мире. Опять возникает эффект отчуждения, связующий скрытое присутствие автора и активную расшифровку в сторону юмора и иронии со стороны читателя. Таким образом, одинаковый прием сближает рассказ Бабеля и роман Толстой. Например, отношение персонажей (и нарраторов) обоих произведений к женщине неприемлемо для авторов и, будем надеяться, для читателя:

Как заснули – она на Альфреда брюхом раскаленным, шестимесячным, Серегиным, возьми и навались. Мало ей с ангелом спать, мало ей того, что никто рядом на стенку не плюет, не храпит, не спит, мало ей этого, ражей бабе, яростной, – так нет, еще бы пузо греть выпученное и горючее<sup>7</sup>.

Вот, думаешь, баба: ну зачем она, баба? Щеки, живот, глазами мыргает, говорит себе чего-то. Головой вертит, губами шлепает, а внутри у ей что? Темнота мясная, кости скрипучие, кишки колечком, а больше и нет ничего. Смеется, пугается, брови хмурит – а есть ли у ей и вправду чувства какие? Мысли? А ну как она притворяется бабой, а сама оборотень болотный?<sup>8</sup>

Разумеется, и в том, и в другом случае ирония (а у Бабеля в более ярком виде – юмор) не исключают других уровней чтения, так как ими не ограничивается цель повествования; можно, например, почувствовать в рассказе Бабеля сожаление и умиление по отношению к своим униженным героям и полемике с некоторыми формами религиозности<sup>9</sup>; а в романе Толстой глухо отражается критика нынешнего российского общества, с опасением „нового каменного века”, на фоне культурного пространства 90-х гг., опустошенного после распада Советского Союза. Ирония и юмор служат орудием для полноценной художественно-смысловой концепции, а сказ – характеризующим инструментом для той же цели, ее „Троянским конем”.

Плодотворный парадокс сказа состоит в том, что он, будучи художественным ухищрением самобытности и искренности, создает самую искусственную естественность, самую построенную спонтанность. Это прием поиска непосредственного, некнижного повествования. Поэтому, сказ одного персонажа является одновременно его словом и мировоззрением, перед которыми автор, со своим языком и своей культурой, „затмевается”, оставляя в поле зрения

<sup>7</sup> Там же, с. 191–192.

<sup>8</sup> Т. Толстая, указ. соч., с. 53.

<sup>9</sup> Имплицитную полемику с пониманием народной религиозности Достоевского увидел в этом рассказе Вячеслав Полонский (*Бабель. О литературе*, Москва 1988; а о „негативной теологии”, присутствующей в некоторых произведениях Бабеля, пишет в своей монографии о писателе Чеслав Андрушко (*Cz. A n d r u s z k o, Жизнеописание Бабеля Исаака Эммануиловича*, Познаń 1993, с. 35).

„голую” речь героя (или даже нарратора, как в случае вышеуказанных примеров); только в косвенных формах иронии и/или идеализации (почти мифификации, с ностальгическим оттенком) некоторых неповторимых особенностей носителей сказа и их хронотопа, автор со своей идеологией возвращается в конечном итоге на свое место, и это благодаря сознательному или бессознательному содействию читателя, который не может избавиться от культурного фильтра, разделяющего форму и реальность.

Случай „ностальгизации” через сказ встречается у Бабеля не реже, чем сказ-ирония. Если второй вид сказа типичен, в первую очередь (но не исключительно), для *Одесских рассказов*, то первый, прежде всего, характеризует рассказы *Конармии*. В любом случае, ирония у Бабеля никогда не перечеркивает идеализации, и наоборот. Одну из главных особенностей и ценностей стиля *Конармии* составляет то, что побудительные начала, которые можно угадывать у автора (ирония, ностальгия и другие, как, например, ужас и сочувствие) никогда не проявляются в открытую, а возникают в силу читательской реакции перед сухо документальными, казалось бы, картинками, написанными свидетелем-нарратором, или перед прямым высказыванием персонажей: в концептуальном вакууме, стоящем между – с одной стороны – самоутверждающими действиями и словами персонажей, и реакцией читателя, с другой, возникает контур идеологии автора, его имплицитная точка зрения. Другими словами, от кажущегося отсутствия авторского слова иногда создается впечатление прямой связи между словом/действиями персонажей (среди них и нарратора) и читателем, определяя в то же время невосполнимость их расстояния: ведь сам сказ, будучи иллюзией устного слова персонажей и выражая их мировоззрение в определенном „здесь и теперь”, этим же и отстраняет читателя от описываемой реальности, как будто не считаясь с ним, а только с близким себе нарратором; в момент чтения, реакция читателя восстанавливает авторское слово, реконструируя его. Таким образом, читатель действует химическим реагентом, а многоголосный сказ – жидкостью настоящего, текущего мига, которой суждено зафиксироваться в солидном состоянии только в контакте с этим реагентом. От этого и возникает современный эпос рассказов *Конармии*, ощущение увековечивания их персонажей, мгновений и фактов.

Воля кругом меня полегла на поля, трава во всем мире хрустит, небеса надо мной разворачиваются, как многорядная гармонь, а небеса, ребята, бывают в Ставропольской губернии очень синие. И пасу я таким манером, с ветрами от нечего делать на дудках переигрываюсь, покуда один старец не говорит мне:

– Явись, – говорит, – Матвей, к Насте.

– Зачем, – говорю. – Или вы, старец, надо мной надмехаетесь?

– Явись, – говорит, – она желает.

И вот являюсь.

(*Жизнеописание Павличенки, Матвея Родионыча*)<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> И. Б а б е л ь, *Конармия*, [в:] его же, *Избранное*, указ. соч., с. 61–62.

– Правда всякую ноздрю щекочет, – сказал Суровков, когда я кончил, – да как ее из кучи вытащить, а он бьет сразу, как курица по зерну.

Это сказал о Ленине Суровков, взводный штабного эскадрона, и потом мы пошли спать на сеновал. Мы спали шестеро там, согреваясь друг от друга, с перепутанными ногами, под дырявой крышей, пропускавшей звезды.

Я видел сны и женщин во сне, и только сердце мое, обагренное убийством, скрипело и текло.

*(Мой первый гусь)*<sup>11</sup>.

Эпос рассказов цикла *Конармия* – не героический, по крайней мере в традиционном смысле, а скорее лирический. Его, прежде всего, определяет специфическое употребление сказа, автономность слова персонажей и положение нарратора – свидетеля и одновременно участника действий, но никогда не способного достичь полного отождествления с окружающей средой, от которой его отделяют образование, сознание и происхождение. Поэтому в нем читатель находит отголосок авторского слова и ориентируется на его чуждость к среде, чтобы определить свою собственную дистанцию. Таким образом, отстранение генерирует миф – страшное величие войны из исторического и почти документального превращается в мифический факт.

Я скорблю о пчелах. Они истерзаны враждующими армиями. На Воляни нет больше пчел.

Мы осквернили ульи. Мы морили их серой и взрывали порохом. Чадившее тряпье издавало зловонье в священных республиках пчел. Умирая, они летали медленно и жужжали чуть слышно. Лишенные хлеба, мы саблями добывали мед. На Воляни нет больше пчел.

Летопись будничных злодеяний теснит меня неумоимо, как порок сердца. Вчера был день первого побоища под Бродами. Заблудившись на голубой земле, мы не подозревали об этом – ни я, ни Афонька Бида, мой друг. Лошади получили с утра зерно. Рожь была высеяна, солнце было прекрасно, и душа, не заслужившая этих сияющих и улетающих небес, жаждала неторопливых болей.

*(Путь в Броды)*<sup>12</sup>.

В восприятии нарратора грубые и жестокие нравы казаков, их неприемлемый для него менталитет, их примитивная этика из предмета отвращения становятся отличительной чертой для исторической идеализации. Время рассказано с точки зрения этих людей, и в этом есть уникальность, неповторимость, миф<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> Там же, с. 41.

<sup>12</sup> Там же, с. 45.

<sup>13</sup> В этом отношении особенно емки наблюдения Чеслава Андрушко, утверждающего, что:

[...] ставшую популярной в то время блоковскую тему народа как носителя духовных ценностей, Бабель полностью лишает интеллектуального содержания, оставляя в центре внимания некую биологическую массу, ищущую выход в историческое время, которое является пределом ее существования. Эта характерная особенность бабелевского понимания исторического времени органично связана со



Так же, если не больше, идеализируется изнутри, посредством сказа, мирок еврейских налетчиков в *Одесских рассказах*. При известной двусмысленности авторского слова, – идеологически ориентированного на установление советского порядка и в то же время не перестающего „прикармливать” ностальгические чувства, свойственные его нарратору, – мир *Одесских рассказов* живет из самооценки и самоопределения, возникающих еще раз от бесподобных тонкостей бабелевского сказа. Изнутри даются объяснения, позволяющие читателю проникнуть в этический и поведенческий код персонажей рассказов. Толкования фактов также даются исключительно изнутри:

И похороны состоялись на следующее утро. О похоронах этих спросите у кладбищенских нищих. Спросите о них у шамесов из синагоги, торговцев кошерной птицей или у старух из второй богадельни. Таких похорон Одесса еще не видала, а мир не увидит.

(Как это делалось в Одессе)<sup>14</sup>.

Соломончик Каплун, сын бакалейщика, и Моня Артиллерист, сын контрабандиста, были в числе тех, кто пытался отвести глаза от блеска чужой удали. Оба они прошли мимо нее, раскачиваясь, как девушки, узнавшие любовь, они пошептались между собой и стали двигать руками, показывая, как бы они обнимали Баську, если б она этого захотела.

(Отец)<sup>15</sup>.

Сходную мифизацию блатного мира, мира аутсайдеров, встречаем в романе Жоржи Амаду *Capitães da areia* (*Капитаны песка*, 1937), который описывает жизнь беспризорников бразильского портового города Баия (Сальвадор-де-Баия). Амаду, сильно ангажированный писатель-коммунист, не мог не считаться с задачами и приемами советской литературы, в те годы уже совсем доминированной соцреализмом; его защита прав и мотиваций своих маленьких *malandros*, уличных детей, брошенных обществом и социальными институтами, напоминает, например, педагогическую работу Антона Макаренко с русскими беспризорниками, отраженную в романе *Педагогическая поэма* (1933–1935). В одном интервью 1972 года сам Амаду упоминал имя Бабеля среди тех советских писателей, которые имели огромное значение для бразильской молодежи его поколения:

Моя жизнь писателя началась в тридцатых годах... когда стала разрываться железная блокада – блокада клеветы, которой реакционные, ретроградные правительства пытались скрыть правду об СССР. В ту пору в Бразилии появились первые переводы произведений первой великой фазы советской литературы. Я говорю о книгах Серафимовича (*Железный поток*), Фадеева (*Разгром*), Бабеля (*Конармия*)... если вспомнить, по меньшей мере, трех авторов и три произведения, нашедшие большой отклик в то время, уже не говоря о величайшем, неизмеримом влиянии Максима Горького, первого учителя моего поколения, а также

сказовым планом изложения. Автор *Конармии* обращается к технике сказа ради „чужого” голоса, несущего непосредственный взгляд на события самих участников исторического процесса.

Cz. A n d r u s z k o, *Жизнеописание Бабеля*..., указ. соч., с. 13.

<sup>14</sup> И. Б а б е л ь, *Одесские рассказы*, [в:] его же, *Избранное*, указ. соч., с. 156.

<sup>15</sup> Там же, с. 160.

о других советских литераторах тех лет. В огромной степени их книги воздействовали на тогдашних молодых бразильских писателей – определили, так сказать, путь создания литературы, обращенной к проблемам народа, к поискам решения этих проблем. Все мы чем-то обязаны советской литературе того времени, рожденной в пламени революционных событий, в гражданской войне, – литературе плоти и крови, живой, свободной, бессмертной<sup>16</sup>.

Свидетельство Амаду показывает, насколько ему – самостоятельному, мощному прозаику – были чужды узкие рамки поэтики соцреализма. Было бы интересно проверить возможность, чтобы он ознакомился и с *Одесскими рассказами* Бабеля, с которыми довольно много общего можно обнаружить при чтении его *Капитанов песка*. Аналогичны не только описываемые среды – Одесса и Баия, живописные, пестрые и шумные портовые мультикультурные города, в которых бандиты и контрабандисты составляют некое особое общество и пользуются внутренними языковыми, культурными и этическими кодами. В этом параллель интересна, но она предшествует вопросу писательских стратегий. А именно в связи с некоторыми из этих стратегий аналогии становятся более существенными. Амаду вводит читателя в самую сердцевину мирка „капитанов песка”, используя их язык, мировоззрение, одним словом, сказ. Правда, всегда присутствует сознательный нарратор, рационально толкующий действия и мышления своих героев с точки зрения просвещенного человека, цель которого – указать обществу проблему и предложить ее конкретное решение. Беспризорники Амаду нуждаются в любви, образовании и социальном призвании: если общество, вместо того, как их гонять, их примет, социальное спасение этих детей станет возможным. Но просветительская идеология Амаду не исключает ни блестящего употребления сказа, – взгляд изнутри маленьких героев, – ни возникновения лирических моментов, в которых жизнь „капитанов песка”, – вольная, солидарная, управляемая специфическим требованием справедливости, – получает оттенки настоящей поэтичности. Сам нарратор, пристрастный наблюдатель, минутами спускается со своего наблюдательного пункта и расплывается в мире своих героев, то в порыве лиризма, то в почти подсознательном потоке мыслей, полностью отражающем взгляд детей<sup>17</sup>.

Os Capitães da Areia olham a mãezinha Dora, a irmãzinha Dora, Dora noiva, Professor vê Dora, sua amada. Os Capitães da Areia olham em silêncio. A mãe-de-santo Don'Aninha reza oração forte para a febre que consome Dora desaparecer. Com um galho de sabugueiro manda que a febre se vá. Os olhos febris de Dora sorriem. Parece que a grande paz da noite da Bahia está também nos seus olhos<sup>18</sup>.

<sup>16</sup> Ю. Д а ш к е в и ч, *Певец народа*, „Литературная газета”, 23 августа 1972 г., с. 15.

<sup>17</sup> Нарратор порой намекает на свое детство, как бы указывая на собственное прошлое беспризорника.

<sup>18</sup> J. A m a d o, *Capitães da areia*, Alfragide 2010, с. 225. Приведу перевод Елены Беляковой (Ж. А м а д у, *Капитаны песка*, Москва 2002):

Капитаны песка вновь видят Дору – мать, сестру и невесту. Профессор видит Дору – свою любимую. Капитаны песка смотрят, не проронив ни звука. Мать святого дон'Анинья молит своих чер-

Нарратор часто отражает в своей речи и формы мышления афроамериканского населения бразильского города, с его верованиями, суевериями и божествами, а вообще, с его не-европейской метафизикой:

Contam no cais da Bahia que quando morre um homem valente vira estrela no céu. Assim foi com Zumbi, com Lucas da Feira, com Besouro, todos os negros valentes. Mas nunca se viu um caso de uma mulher, por mais valente que fosse, virar estrela depois de morta. Algumas, como Rosa Palmeirão, como Maria Cabaçu, viraram santas nos candomblés de caboclo. Nunca nenhuma virou estrela<sup>19</sup>.

Omolu mandou a bexiga negra para a cidade. Mas lá em cima os homens ricos se vacinaram, e Omolu era um deus das florestas da África, não sabia destas coisas de vacina. E a varíola desceu para a cidade dos pobres e botou gente doente, botou negro cheio de chaga em cima da cama [...]. Mas como Omolu tinha pena dos seus filhinhos pobres, tirou a força da bexiga negra, virou em alastrim, que é uma bexiga branca e tola, quase um sarampo<sup>20</sup>.

В такие минуты нарратор перестает быть всезнающим хронистом и вместо повествования появляется внутреннее переживание событий и ощущений героев, без фильтров, непосредственно с их точки зрения. Сказ полностью овладевает нарративным пространством.

Одна из функций сказа – создать иллюзию переживания „реальной” жизни, в ее специфике и колорите, войти „как свой” в самый код поведения персонажей, от которых читателя часто отделяет огромное культурное, языковое, хронологическое расстояние. Фиксируя определенный сегмент времени, сказ обычно отражает прошедшие обычаи и ситуации, и таким образом порождает чувство ностальгии по невозвратимому, даже тогда, когда речь идет о несчастных эпохах и о нищих слоях населения, жизни которых завидовать не стоит. А когда он обращается к актуальности, к злобе дня, сказ может напомнить некоторые формы современного журнализма, только с другими задачами и приемами.

В этом отношении можно предполагать, что один современный эквивалент сказа – экранизация быта, например в форме *reality show*, или, в благо-

---

ных богов отогнать лихорадку, пожирающую Дору. Веткой бузины она приказывает болезни убраться прочь. Лихорадочно блестящие глаза Доры улыбаются. Кажется, в них отражается покой этой байанской ночи.

<sup>19</sup> Там же, с. 231.

В байанском порту рассказывают, что отважный человек после смерти становится звездой. Так было с Зумби, Лукасом да Фейра, Безоуро, со всеми храбрецами. Но ни разу еще не случалось, чтобы женщина, какой бы храброй она ни была, стала после смерти звездой. Самые смелые из них, такие как Роза Палмейрао или Мария Кабасу, стали святыми на кандомблэ кабоккло. Но никогда ни одна женщина не стала звездой.

<sup>20</sup> Там же, с. 149.

Омуду наслала на город черную оспу. Но там, в Верхнем городе, богачи сделали прививки, а Омуду была богиней диких африканских лесов и ничего ни о какой вакцине не слышала. И оспа спустилась в город бедняков и стала валить людей с ног, покрывая их страшными язвами [...]. Но Омуду жалела своих бедных сыновей, поэтому она отняла силу у черной оспы, превратив ее в глупую белую оспу, опасную не более, чем корь.

родном варианте, в тех документальных фильмах, в которых камера располагается „внутри” действия, как движущийся субъект-свидетель происшествий. Задача остается примерно той же: создать иллюзию реальности, зафиксировать настоящее. Пожалуй, самый примитивный вариант поиска „искренности”, „подлинности” и „наивности” – это *candid cameras*, с их отстраняющим эффектом на зрителя, который принимает события, происходящие „наяву” перед ним, через скрытый глаз камеры, „с иронией”, поскольку простой комизм ситуаций сам по себе исключает участие и самоотождествление зрителя с их „жертвами”; зритель, напротив, самоотождествляется с камерой, т.е. с агентом, устраивающим ситуацию и наблюдающим за ее ходом: примерно так же, как читатель создает имплицитный союз со скрытым автором, когда тот оставил свободное поле „нефильтрованному” голосу – сказу – персонажей. Так что в зависимости от позиции авторского слова, сказ может до крайностей приближать или отдалять читателя и героев, читателя и нарратора.

Кто искал в этой маленькой статье строгости – тот ее, верно, не нашел. Наша надежда в том, чтоб он нашел интересные наблюдения и подсказки по поводу неоднозначных механизмов и задач сказа. Если мы начали сплетать этот, быть может, слишком эклектичный венок с *Хождения* Афанасия Никитина, то теперь, вернувшись к уровню как бы нарративной наивности, мы сможем считать его закрытым. А не обозначает ли это некий трагикомический конец культуры, хотя бы в той форме, которую мы признаем? Безусловно; но только ради провокации. Ведь, к нашему счастью, возвращения к наивности быть не может; уже романтиками признавалось невозможным возвращение к первобытному состоянию (и то при известном положительном оттенке, им отданном понятию первобытности). Тут речь просто зашла о крайнем упрощении, типичном для явлений сегодняшней массовой культуры, т.е. о том тревожащем феномене нашей эпохи, который так удачно, и отнюдь не наивно, посредством сказа, экземплифицировала Татьяна Толстая в своей постмодернистской притче.