

ФИГУРА ФОКУСНИКА В РУССКОЙ ПРОЗЕ 20-30-х гг. XX в.

По словам М. Риффатера, «нарративная истинность рождается из тавтологии»¹. В исследуемых текстах сюжетные повторы эпизодов встречи с фокусником являются вдвойне тавтологичными (не только внутритекстовыми, но и межтекстуальными).

Если рассмотреть мифологический план мотивного комплекса, можно заметить, что фокусник часто ассоциирован с богом («творящая» чудо инстанция), с дьяволом-трикстером (манипуляции с мертвой материей), магом (алхимические метафоры творения), что позволяет его присутствие в сюжетном эпизоде расценивать как описание контакта с трансцендентным. Характерно, что герой «Дьяволиады» М. Булгакова прозревает inferнальность мира через оптический фокус – близнецы Кальсонеры губят «делопроизводителя». Потеря идентичности, раздвоение, приводящее героя к гибели, происходит в 5-й главе, называющейся «Дьявольский фокус», в которой «страшный Дыркин» сообщает герою о потере документа и имени – Коротков объявлен Колобковым. Отсутствие места в наличном миропорядке меняет нарративную функцию персонажа, который стремится вырваться из inferнального пространства, что выражается и в метафорическом разбивании перегородок внешнего мира (витрин с надписями, стекол, окон, зеркал), и во внутренней трансформации – от «раскалывающейся головы» в начале текста до финального изменения: «солнце лопнуло у него в голове»².

Но мифологический субстрат мотивного комплекса не объясняет появление фокусника в текстах с разными вариантами сюжетной ситуации. Тем более что фокусник связывается с «предельными» мифологическими значениями, которые можно обнаружить в большинстве произведений

эпохи. Можно предположить, что мы имеем дело не столько с «матричными», «сверхсюжетными» мифологическими мотивами, сколько с мотивами «метатекстовыми», указывающими на определенный тип нарративной модели (включающей и отношения автор-герой), которая в разных текстах трансформируется, но сохраняет несколько общих «валентностей».

Во-первых, фигура фокусника встраивается в ряд элементов, эмблематизирующих авторскую инстанцию. На это указывает сюжетная связь с чудом (способность создавать что-то из ничего), функция манипулятора (обман, создание иллюзии). Так, сверхуспешный манипулятор Остап Бендер сравнивается с факиром, указывается на его волшебный саквояж, из которого «с ловкостью фокусника» извлекаются необходимые предметы. Нарративная связь фокуса и письма подчеркивается тем, что, когда не удастся фокус (гибнет саквояж), Бендер сразу же становится «писателем» – продает сценарий «Шея».

Во-вторых, включение в нарратив фокусника как промежуточной между автором и героем фигуры позволяет указать на различие между подлинным творцом и замещающим его манипулятором. Так, в романе К. Вагинова «Труды и дни Свистонова» «советский Калиостро» Психачев профанирует «авторские» претензии главного героя. Свистонов так же, как Психачев, верит в «магическую глубину слова», оба героя называют себя мефистофелями, хотят произвести впечатление темных «владык»³. Но Психачев не является подлинным магом, а Свистонов – подлинным автором. В последнем сне Свистонова, именно Психачев произносит: «Вы сами Куку, Свистонов», – акцентируя пустоту героя, скрывающуюся под разнообразием внешних проявлений⁴. Недостаточность личностного приводит к превращению «охотника», с которым ассоциирует себя герой, в жертву, находящуюся в ловушке повествования (не случайно Наденьке снится Свистонов, живущий в лабиринте). Таким образом, не только маг Психачев, но и манипулятор Свистонов оказываются ложными творцами, не

имеющими дело с живой материей, но лишь увеличивающими пустоту мира.

В-третьих, появление в тексте фокусника манифестирует излюбленный семантический комплекс автора, реализованный в наборе знаковых деталей. Так «скромный фокусник советский» – Иван Бабичев (Ю. Олеша «Зависть»), история которого появляется на границе двух частей романа, в момент дискурсивного изменения – смены повествовательной инстанции (от «я» к «он») – выполняет нарративную функцию удвоения реальности путем творческого пересоздания мира с помощью оптических фокусов, визуальных фантазмов. Стратегия «наблюдателя» объединяет его с Кавалеровым («я развлекаюсь наблюдениями») и в тоже время эмблематизирует главные принципы устройства голоса повествователя, в котором, даже во второй части романа, остается тот же ряд визуальных метафор.

Фокусник Иван Бабичев – творец симулякров: насыляет сны, создает воображаемую машину Офелию. Но в соответствии с логикой нарратива Олеша фокусник через семантику цирка связан и с карнавальной изнанкой идеологической системы: Иван – новый проповедник, жрец, Христос⁵. В то же время, он претендует на авторские позиции: желает провести «последним парадом старинные человеческие страсти»⁶. При этом «персонажи должны сбежаться к авансцене и пропеть последние куплеты. Я хочу быть посредником между ними и зрительным залом. Я буду дирижировать хором и последним уйду со сцены». Однако героям не удается совершить чудо, завладеть авторскими правами, что выражается в метафорах обратного рождения, падения в бездну («Кавалеров скользил и падал под напором воздуха, летящего из бездны»), перехода к молчанию и «равнодушию».

В-четвертых, необходимо отметить, что детали, связанные с фокусниками, могут выстраиваться в «субтекст», организующий медиацию между сюжетом и метасюжетом. Это происходит в том случае, если фокусник и его атрибуты не локализованы в одном или нескольких второстепенных

эпизодах, а встречаются на протяжении всего текста, в наиболее маркированных участках (начало, конец, медитация героя или автора).

Так, в «Защите Лужина» В. Набокова фокус «исчезновения» персонажа организует событийный план (роман заканчивается фразой «Но никакого Александра Ивановича не было»⁷), а развитие метафорического ряда, связанного с лексемой «фокус», эмблематизирует коммуникацию автор-персонаж.

Первый шаг на пути «исчезновения» для Лужина был связан с соединением в увиденном в детстве фокуснике любимых литературных героев – Фелеаса Фогга и Шерлока Холмса. «Только гораздо позже он... уяснил чем так волновали его эти две линии: правильно и безжалостно развивающийся узор, – Филиас, манекен в цилиндре, совершающий свой сложный изящный путь... и Шерлок, придавший логике прелесть грезы...пробирающийся сквозь хрустальный лабиринт возможных дедукций к единственному сияющему выводу. Фокусник, которого на Рождество пригласили родители, каким-то образом слил в себе на время Фогга и Холмса». В этом «первичном» эпизоде намечено неразрешимое противоречие: Лужин жаждет стать фокусником – автором, обрести власть над «узором» и «лабиринтом», но поскольку с фокусником связаны литературные персонажи (Фогг, Холмс), заданность которых подчеркнута предрешенностью их пути, Лужин сразу же оказывается соотнесенным и с объектами манипуляции. (Не случайно с фокусниками сравнены и inferнальный Валентинов, и родственники жены, которые пытаются манипулировать Лужиным. Отец жены «... как фокусник, открыл кустарный портсигар...Лужин затаил дыхание в ожидании новых фокусов»).

Еще в первой главе романа маленький Лужин жаждет увидеть танец марионеток в стеклянном ящичке, чтобы почувствовать себя в роли манипулятора. Возможно, эпизод соотносится с платоновской аллегорией пещеры – люди, находящиеся в пространстве без эйдосов, ограждены «сте-

ной, вроде ширмы, за которой фокусники помещают своих помощников, когда поверх ширмы показывают кукол⁸.

Но несовпадение с ролью «владельца» подчеркнуто тем, что Лужин на протяжении жизни не может разгадать «главную» тайну. «Лужин без труда выучил несколько фокусов, которые он часами показывал самому себе, стоя перед зеркалом... но все же недоставало чего-то, он не мог уловить некоторую тайну, в которой, вероятно, был искушен фокусник, хвативший из воздуха рубль... Тайна, к которой он стремился, была простота, гармоническая простота». При этом в тексте подчеркивается, что Лужин все теряет, в отличие от фокусника, создающего нечто «из воздуха». В сцене знакомства с женой из дырки в кармане Лужина вываливается орех, папироса, платок, что позволяет ассоциировать Лужина с ящиком фокусника, наполненным разнообразными предметами. («В ящике были шкатулки с двойным дном, палочка, обклеенная звездистой бумагой...»).

Попытка героя властвовать над миром шахмат («...все шахматное поле трепетало от напряжения, и над этим напряжением он властвовал», «тайный ход победы, единственная гармония, что же есть еще в мире, кроме шахмат») описана, как и желание стать фокусником, через семантику чуда и тайны гармонии («новорожденное чудо», «Лужин... угадывал их гармонию»). Но герой теряет власть и в мире шахмат, метафорически превращаясь в шахматную фигуру, нуждающуюся в «защите».

Фокусник у Набокова становится знаком авторского присутствия и через ассоциативный ряд, отсылающий к «Балаганчику» А. Блока (балаган и фокусник связаны через цирковые коннотации). Например, встреча героя с женой представлена следующим образом: «И вдруг, как бывает в балагане, когда расписная завеса прорывается звездообразно, пропуская живое, улыбающееся лицо, появился, невесть откуда, человек». В финале «Балаганчика» – выпадение персонажа из прорванной декорации в окно, в пустоту. В финале набоковского текста Лужин падает в «звездообразную дыру

окна». Повтор звездообразности, однако, мотивируется не столько интер-текстом, сколько «первоначальной» «волшебной палочкой из звездистой бумаги», подаренной маленькому Лужину. Превращение символа волшебной власти в пустоту (дыру) еще раз указывает на превращение мага в жертву.

Рука автора, появляющаяся в ремарке «Балаганчика», находит соответствие в набоковском тексте – так после разрыва с Валентиновым, Лужин чувствует, что «таинственный, невидимый антрепренер – продолжает его возить с турнира на турнир». Догадка Арлекина о декоративности картонного мира реализуется в романе как ощущения повтора декораций, возникающие у Лужина после болезни («повторение знакомой темы», «повторение зафиксированных в детстве ходов»).

Однако преодолеть авторскую власть герою не удастся. Вспомним, что в первом эпизоде с фокусником упоминается, что том Пушкина Лужин никогда не открывает, следовательно, так и не постигает гармонии и магии, к которой стремится. При этом попытка «вернуться и переиграть» сюжет, то есть присвоить авторские функции, описана с помощью данных ранее в связи с фокусником деталей. Так, Лужин хотел «разгадать тайный смысл встречи с Петрищевым и стал думать, как, бывало, думал Шерлок».

Нежелание быть персонажем выливается в попытку разрыва отношений и с манипуляторами, и с декорациями мира. В финальной встрече с Валентиновым снова соединяются шахматы и фокус – «задача была холодна и хитра, и, зная Валентинова, Лужин мгновенно нашел ключ. В этом замысловатом шахматном фокусе он, как воочию, увидел все коварство его автора». Возможность двойной интерпретации слов «его автора» вновь возвращает к теме «бунта персонажа».

Естественно, что кульминационный момент сюжета, связанный с разгадкой авторского замысла, является композиционной рифмой первой встрече с фокусником. Лужин показывает фокусы своему двойнику –

Митьке и находит шахматы за подкладкой пиджака: «“Фокус, – сказал он и стал показывать, что карман пуст – эта дырка не имеет отношения к фокусу”, – пояснил он». Обнаружение собственного двойного дна, то есть своей функции в авторском замысле, который предполагает, что у героя вместо внутреннего мира – шахматы (все остальное растеряно), приводит к выпадению в другую дыру – внешней декорации, то есть в окно лужинского дома. Но финальный фокус – превращение бездны в плоскость («он увидел, какая именно вечность угодливо и неумолимо раскинулась перед ним») – не позволяет Лужину ускользнуть из текста.

Таким образом, все способы сдвига заданного пути персонажа – прозрение об иллюзии реальности, прорыв в дыру декорации, побег от манипуляторов – эмблематизируются с помощью атрибутов фокусника (оптический обман, двойное дно, волшебная власть).

Выявленная нарративная модель, на наш взгляд связана с саркастическим типом дискурса, для героя которого характерна потеря идентичности, приводящая к падению «в бездну» или поглощению «пустотой», а для автора – рефлексия изменения статуса творца в метафорах, связанных с манипуляциями фокусника.

¹ *Риффатер М.* Истина в диэгесисе // Новое литературное обозрение. 1997. № 27. С. 5–22.

² Произведения М. Булгакова цитируются по изданию: *Булгаков М.* Собрание сочинений: В 5 т. Т. 2. М., 1989. О «космогонических» мотивах в повестях М. Булгакова см.: *Яблоков Е.А.* Мотивы прозы М. Булгакова. М., 1997.

³ Об оккультизме в романах Вагинова см.: *Шукуров Д.Л.* Герметизм артистического универсума К. Вагинова // Вопросы онтологической поэтики. Иваново, 1998. С. 115–122.

⁴ Роман К. Вагинова цитируется по изданию: *Вагинов К.К.* Козлиная песнь; Труды и дни Свистонова; Бамбочада. М., 1989.

⁵ О карнавальном мотиве в романе Ю. Олеши см.: *Жолковский А.К.* Попытки зависти у Мандельштама и Булгакова // *Жолковский А.К.* Блуждающие сны и другие работы. М., 1994. С. 167–192.

⁶ «Зависть» Ю. Олеши цитируется по изданию: *Олеша Ю.* Зависть; Три толстяка; Ни дня без строчки. М., 1989.

⁷ Роман В. Набокова «Защита Лужина» цитируется по изданию: *Набоков В.* Собрание сочинений: В 4 т. Т. 2. М., 1990.

⁸ *Платон.* Государство // Платон. Собрание сочинений: В 4 т. М., 1993. Т.3. С. 295.