

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна
Філологічний факультет
Кафедра слов'янської філології

Завідувач кафедри

Людмила ПЕДЧЕНКО
(підпис) (ініціали, прізвище)
“ ” _____ 2023 р.

ПОЕТИКА РОМАНУ Б. ЖИТКОВА «ВІКТОР ВАВИЧ»

Кваліфікаційна робота
студента 2 курсу
другого (магістерського) рівня
спеціальності 035 Філологія
спеціалізації 035.034 Слов'янські мови та
літератури (переклад включно),
перша – російська
освітньо-професійної програми
«Слов'янська філологія, створення
текстового контенту та креативне
письмо»
Власова Данііла Олексійовича

Керівник
Шеховцова Тетяна Анатоліївна,
доктор філол. наук,
професор закладу вищої освіти
кафедри слов'янської філології

Оцінка
за національною шкалою _____

Кількість балів: _____

Голова комісії

Ігор ЧОРНИЙ
(підпис) (прізвище та ініціали)

Харків – 2023

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
РАЗДЕЛ 1. ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ, НАУЧНО-КРИТИЧЕСКАЯ РЕЦЕПЦИЯ И МЕТОДОЛОГИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ РОМАНА Б. ЖИТКОВА «ВИКТОР ВАВИЧ».....	6
1.1. История создания и рецепция романа «Виктор Вавич».....	6
1.2. Теоретико-методологическая база: нарратология, теория мотива	21
РАЗДЕЛ 2. РОМАН «ВИКТОР ВАВИЧ» В НАРРАТОЛОГИЧЕСКОМ АСПЕКТЕ.....	28
2.1. Паратекст и интертекст романа «Виктор Вавич» как объект нарратологического анализа.....	28
2.2. Нарративные точки зрения в романе «Виктор Вавич»	33
2.3. Мотивы в романе «Виктор Вавич» в свете нарратологического анализа	53
2.4. Черты полифонизма в романе «Виктор Вавич»	75
ВЫВОДЫ	81
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	85

ВВЕДЕНИЕ

Б. Житков (1882–1938) начал публиковаться поздно, в 1924 году, так что литературная деятельность пришлась на последнюю четверть его жизни. При жизни и долгое время (до 1999 г.) после смерти он был известен исключительно как детский писатель, хотя помимо детских произведений в его наследии есть фантастическая повесть «Без совести», а также роман «Виктор Вавич» (далее – «ВВ»; написан в 1926–1931, первая полная публикация – в 1999) и до сих пор не изданная «взрослая» пьеса «Пятый пост», материалом для которых послужили события революции 1905 года (ср. [Василькова, 2018, с. 54]).

В. Смирнова в статье «Борис Житков и его мысли о воспитании и детской книге» утверждает, что Б. Житков «одним из первых увидел и осознал объем, новое качество и трудности своей задачи как детского писателя» [Смирнова, 1963, с. 6]. Исследователи отмечают жанровое новаторство Б. Житкова в детской литературе [Лекманов, 2014] и модернистские нарратологические эксперименты (например, введение инстанции ребёнка-наблюдателя и рассказчика [Маслинская, 2021]) в повести «Что я видел»: «Путь, найденный Житковым, гениально прост: преломить явления через восприятие пятилетнего героя и тем самым сделать их понятными для пятилетнего читателя» [Кон, 1938, с. 134].

Творчество Б. Житкова изучено неравномерно. Во-первых, в XX веке по историко-цензурным причинам основное внимание уделяется его детским произведениям, тогда как «взрослая» часть его творчества – главным образом, роман «Виктор Вавич», доступная для исследователей с 1999, до сих пор – за исключением немногочисленных и либо слишком общих, либо слишком погружающихся в частности работ – остаётся практически вне фокуса научного внимания. Это исключение составляют несколько десятков статей в российских и европейских изданиях (Г. Васильковой, Н. Петровой, В. Сажина, В. Шубинского, А. Арьева, А. Битова, Л. Дарьяловой и др.), либо затрагивающих отдельные аспекты поэтики романа, либо пытающихся в

сжатом объёме охватить его целиком. Во-вторых, многие работы, посвящённые как детским, так и взрослым произведениям автора, главным образом концентрируются не на литературных, а на биографических вопросах или на «судьбах» его произведений [Василькова, 2012b; Василькова, 2018; Чуковская, 1955; Черненко, 1982], что характерно для т.н. «возвращённой литературы». Эта неравномерность подмечается исследователями уже давно – например, А. Ивич в 1950-е годы списывает его на парадигматическую разницу между «взрослой» критикой и детской литературой: когда работал Б. Житков, «“взрослая” критика ещё почти не замечала, какая <...> растёт необычайная, художественно сильная <...> проза для детей» [Смирнова, 1963, с. 5].

Актуальность данной работы обусловлена отсутствием комплексного исследования поэтики романа Б. Житкова «Виктор Вавич».

Новизна научной работы состоит в том, что в ней впервые предложен анализ поэтики «Виктора Вавича», объединяющий нарратологический и мотивный подходы.

Цель настоящего исследования – представить анализ поэтики романа Б. Житкова «Виктор Вавич».

Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие **задачи**:

- проанализировать существующие критические и литературоведческие работы о романе Б. Житкова «Виктор Вавич»;
- изучить нарративную структуру романа, пользуясь теоретическими наработками В. Шмида;
- изучить мотивную структуру «Виктора Вавича»;
- проанализировать функционирование системы мотивов в контексте нарративной структуры романа.

Объект исследования: научная и критическая литература, посвящённая Б. Житкову, роман Б. Житкова «Виктор Вавич».

Предмет исследования: нарративная и мотивная структура, поэтика романа Б. Житкова «Виктор Вавич».

Методология исследования: описательный, аналитический, сопоставительный методы, нарратологический анализ, мотивный анализ.

Структура и объем работы. Работа включает в себя введение, два раздела, выводы и список литературы. Общий объем работы составляет 89 страниц. В списке использованной литературы 53 позиции.

РАЗДЕЛ 1. ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ, НАУЧНО-КРИТИЧЕСКАЯ РЕЦЕПЦИЯ И МЕТОДОЛОГИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ РОМАНА Б. ЖИТКОВА «ВИКТОР ВАВИЧ»

1.1. История создания и рецепция романа «Виктор Вавич»

Роман Б. Житкова «Виктор Вавич» писался с 1926 по октябрь 1931 [Василькова, 2012а]; первая книга была опубликована отдельным изданием в 1929. Первая – в целом доброжелательная – рецензия на неё вышла четырьмя месяцами позже в «Новом мире». Автор рецензии, К. Локс, отмечает свежесть материала, некоторую «стереотипность» персонажей («...мы, без сомнения встретим <...> достаточно разоблачённых персонажей, <...> суждения о которых <...> даны на страницах учебников истории» [Локс, 1929]), которая преодолевается «неожиданным рельефом» и «светом, направленным с разных сторон на одно и то же лицо» [Локс, 1929]. По мнению критика, автор «...умеет неожиданно разнообразить привычную ситуацию, счастливо избегает затасканных положений и <...> достигает цели» [Локс, 1929]. Тем не менее, К. Локс неодобрительно отзывается о выборе героя, именем которого назван роман, и с осторожностью ждёт публикации окончания «ВВ».

По архивным документам реконструируется история внутреннего рецензирования «ВВ» при подготовке к первой публикации в 1929 г. В архивном фонде изд-ва «Федерация», по свидетельству Г. Васильковой, сохранились внутренние отзывы рецензентов на рукопись «ВВ». Один из них принадлежит Э. Болотинской и написан целиком в партийном духе. Из-за «ответственности перед исторической темой» [Василькова, 2012b] Э. Болотинская передала «ВВ» на рецензию другому редактору, С. Канатчикову, который уже не ограничился одними идеологическими оценками, отмечая также, что «книга написана культурно. Хорошим литературным языком. Занимательна по сюжету. Словом, с формальной стороны она написана удовлетворительно» (Цит. по: [Василькова, 2012b]). Однако рецензент не забывает упомянуть, что «это просто обывательский

поклеп на революцию 1905 года» (Цит. по: [Василькова, 2012b]), а печатать книгу мешают «обывательские пошлости» (Цит. по: [Василькова, 2012b]).

В 1933 в журнале «Звезда» публикуется отзыв писателя В. Лебедева, который охватывает весь текст «ВВ» и указывает на художественное единство творчества Б. Житкова «для взрослых» и «для детей»: «...Житков, являясь детским писателем, был писателем не только для детей. <...> простая форма письма <...> не была вовсе формой учебника» (Цит. по: [Василькова, 2012b, с. 49]), а композиция, «очень тонкая, скрытая, <...> делала вещь как бы простой и нелитературной» (Цит. по: [Василькова, 2012b, с. 50]). При общей доброжелательности автор отзыва отмечает «ученичество» и излишнюю подробность текста: «Читателю хочется главного шоссе <...>, а тут – лбом о каждую вещь... Роман подавляет этой конкретностью» (Цит. по: [Василькова, 2012b, с. 50]). Основную тональность отзыва Г. Василькова объясняет намерением «помочь Житкову в преодолении цензурных барьеров» [Василькова, 2012b, с. 49].

В 1934 и 1935 гг. выходят ещё две публикации о «ВВ», принадлежащие С. Герзону. В первой из них критик констатирует, что авторское внимание «привлекают не столько широкие социальные движения и массы, сколько жизнь и личные переживания отдельных людей» (Цит. по: [Василькова, 2012b, с. 50]), выделяет нешаблонный, достоверный образ Виктора Вавича, но критикует «мозаичность» произведения и в целом подходит к роману с идеологических позиций. Вторая статья, «Революция в кривом зеркале» (1935), по словам Г. Васильковой, «представляет собой уже образец последовательной литературной критики соцреалистического типа» [Василькова, 2012b, с. 51].

Предпринятая в 1940–1941 годах после коллективного письма литераторов – Ю. Тынянова, В. Шкловского, О. Форш, И. Бабея, Б. Эйхенбаума, Л. Кассиля, Е. Благиной и других – попытка полного издания «ВВ», поначалу одобренная В. Катаевым, разбивается о рецензию А. Фадеева, в которой тот с откровенно идеологических позиций («Виктор Вавич <...> глупый карьерист и жалкая и страшная душонка. <...> У автора нет ясной позиции в отношении к

партиям дореволюционного подполья» [Фадеев, 1971, с. 331]) называет роман книгой, «не полезной в наши дни» [Фадеев, 1971, с. 331]. После этой рецензии отпечатанный десятитысячный тираж уничтожается, из него сохраняется, по разным сведениям, от двух [Чуковская, 2007, с. 334] до нескольких десятков [Василькова, 2012b] экземпляров.

Рецензии Фадеева предшествовала другая, положительная, под авторством Ф. Левина, редактора «Литературного обозрения». Роман, по его мнению, «весьма интересен», «написан с большой силой и размахом» (Цит. по: [Василькова, 2022]), не лишён композиционной стройности; автор «сумел сохранить повсюду реалистичность повествования. Б. Житков не старается нигде “дожать”, досказать от себя, что полиция мерзка и продажна, <...> что Вавич – пошляк и мерзость, что Башкин – гнида и слякоть» (Цит. по: [Василькова, 2022]) – эти выводы вытекают из достоверной образности произведения. Рецензент отмечает стилистические особенности романа – он написан «весьма своеобразным стилем, отрывистым языком, образным и несколько импрессионистичным» (Цит. по: [Василькова, 2022]). Эта рецензия позволила напечатать роман десятитысячным тиражом, но «у Главлита внезапно возникли какие-то сомнения в возможности выпуска книги» [Василькова, 2022]. Г. Василькова утверждает, что, как следует из недавно обнаруженной рецензии того же Ф. Левина от мая 1947 года, тираж не был пущен немедленно под нож, а сохранился как минимум до этой даты. Осуществить решение о выпуске в свет тиража книги, приготовленного в 1941 г., помешало постановление «О журналах “Звезда” и “Ленинград”» и начинающаяся антисемитская кампания [Василькова, 2022].

К. Федин в очерке, датированном 1938–1948 годами, упоминает и «ВВ», отзываясь о нём восторженно: в романе, по его словам, «множество находок, открытий и таких деталей, что кажется, будто автор обладал абсолютным, каким-то математическим зрением» [Федин, 1973, с. 194]. Кроме того, очерк К. Фебина сохранил упоминания о том, что Б. Житков с опаской приступал к написанию романа, боясь новой, незнакомой для себя крупной работы.

Л. Чуковская в примечаниях к «Запискам об Анне Ахматовой» (1994) вспоминает, что после смерти Б. Житкова неоднократно пыталась написать о «ВВ», но не могла обойти цензурный запрет (более подробные упоминания об этом сохранились в её переписке с Л. Пантелеевым [Чуковская, Пантелеев, 2011]). Также она приводит разговор с Б. Пастернаком, в котором называет Б. Житкова «не детским и не недетским» [Чуковская, 1996, с. 501], а Б. Пастернак, прочитав «ВВ», называет его «лучшим, что написано когда-либо о 1905 годе» [Чуковская, 1996, с. 501]. Тем не менее, можно с осторожностью сказать, что запрет не был абсолютным, т.к. в публикациях советского времени мы можем найти хотя бы намёки на то, что роман существует. Так, например, в уже упомянутой статье В. Смирнова бегло сообщает, что «ВВ» – роман «ещё не разобранный и не оценённый критикой» [Смирнова, 1963, с. 6], а библиографические ссылки на неполные публикации 1929 и 1934 гг. можно встретить в примечаниях к очерку С. Маршака (1971) [Маршак, 1971, с. 623].

Возвращение «ВВ» в читательское достояние происходит в 1999 году. М. Поздняев в предисловии к первому полному изданию, рассказывая об истории публикации романа, называет его «книгой последнего великого писателя, открываемого <...> в XX веке» [Житков, 1999, с. 8; далее при цитировании этого издания будет указываться только номер страницы]. А. Битов в июне 2000 года отмечает несвоевременность публикации, потому что «дата под рукописью <...> не совпадает ни с датой публикации, ни с датой смерти» [Битов, 2000, с. 84], а «ВВ» «полноправно заполняет брешь между “Тихим Доном” и “Доктором Живаго”» [Битов, 2000, с. 85], но теряется в шуме литературы, ранее «сокрытой», но опубликованной в перестроечные и 90-е годы, «ВВ» – «удел дипломных работ» [Битов, 2000, с. 85]. Противоположная характеристика – «одна из многих литературных неудач нового периода» — принадлежит литературоведу М. Чудаковой [Чудакова, 2001, с. 336], хотя можно предположить, что речь идёт не о литературных качествах романа, а о том, почему он так и не занял свою нишу: «самим своим обращением к теме предреволюционной России он [Житков] <...> въезжал в готовый тоннель, где

главным камнем в замке свода нависала “Жизнь Клима Самгина”» [Чудакова, 2011. с. 336]. Творчество Б. Житкова, по словам М. Чудаковой, производит на неё впечатление диссонанса: «умение описывать хорошо сбитым, народным в своей основе словом саму фактуру реальности <...> – и полная оторванность от фактуры и сути современной ему жизни» [Чудакова, 2001, с. 361].

В послесловии к изданию 1999 г. литературовед А. Арьев первым из исследователей затрагивает не текстологические, но художественные вопросы о «ВВ». Он обращает внимание на хронотоп (место действия – «город N», «равный по размаху <...> хоть Петербургу, хоть Москве» [с. 616], однако «в то же время являющийся образом какой-то глухой вселенской провинции – в чём виден очевидный <...> умысел сочинителя» [с. 616]) и композицию романа: «ВВ» «похож на огромный куст, каждая ветвь которого подробно исследована сверху донизу» [с. 616]. Взгляд читателя «лишь в самом конце <...> упирается в единое корневое сплетение и обнаруживает спрятанный под ним динамитный заряд» [с. 616]. Значительное внимание А. Арьев уделяет проблематике романа. Главная проблема «ВВ», по его словам, — «отчуждённость русского сознания от ценностей собственной жизни, <...> ведущая к утопизму и в мышлении, и в мотивировках, побуждающих к действию» [с. 616—617], а сам роман «о чужих интересах. <...> Это проблема каждого персонажа, узел всех противоречий, всей сюжетной коллизии» [с. 616—617]. Наконец, литературовед акцентирует внимание на связях «ВВ» с историческим и литературным (модернистским) контекстом эпохи: с одной стороны, роман обречён «уклоняться от табуированных большевистской мифологией историософских проблем» [с. 617] (а вся «крамола» вкладывается в уста «сомнительных персонажей из мимолётных сцен» [с. 617]), с другой – работает по модернистским законам. Художественная задача не исчерпывается «очевидным образным сдвигом, “остранением”» [с. 618], а смысл «подчиняется тонкой игре изобразительных лейтмотивов, не менее важных, чем непосредственный рассказ о судьбах героев и описание исторических событий» [с. 618]. В частности, это лейтмотив света. А. Арьев также пишет об интертекстуальных связях «ВВ» с замятинскими

«Уездным» и «На куличках», поскольку и там, и там «архаичные пласты русской жизни и русского сознания прямо соприкасаются с русским утопизмом, питают его» [с. 619]. На интертекстуальность в романе также обращает внимание А. Цунский, отмечая, что некоторые имена персонажей (Анна Григорьевна, Алёша) недвусмысленно отсылают к Достоевскому – но, в отличие от Достоевского, Житков «показал не просто эволюцию человеческой психологии» – «героем романа стала обстановка провинциального города», в котором «каждый считает, что может решить что-то сам, а на деле – перекладывает свою ответственность на чужие плечи» [Цунский].

В рецензии на издание 1999 года А. Вознесенский центральной темой «ВВ» называет «поиски настоящего»: «В каждой [главке] центром – событие, мысль – и герой. Их, как уже сказано, много. Почти все – молодые люди. И все они ищут „настоящего”» [Вознесенский]. Рецензент отмечает стилистическую неровность текста: «Ближе к концу, краху, текст становится всё более нервным, прыгающим, тряским. Как будто писано на клочках, в случайных местах, там, где всё и случалось» [Вознесенский], отчего «точность текста выходит на уровень документальности» [Вознесенский]. В рецензии отмечается импрессионистический характер текста: «для каждого характера, слова, сцены припасён у Житкова моментальный снимок – жеста, фразы, душевного движения» [Вознесенский]; язык романа «вырастает из человека – из “подслушанного”» [Вознесенский]. Как бы пытаясь рационализировать высказывание А. Фадеева о несвоевременности книги, А. Вознесенский заключает: «идеи не вырастают. Становится разве совершенней их словесное обрамление, всё более заслоняющее пустоту и гибельность этой пустоты» [Вознесенский].

Л. Дарьялова в статье «“Виктор Вавич” – задержанный роман Б. Житкова» делает очередную попытку истолкования слов Фадеева о неактуальности романа и списывает это на полицейский чин титульного персонажа и на неоднозначность политических убеждений самого Житкова. Из этой неоднозначности исследовательница развивает свою гипотезу о двойном

кодировании в тексте «ВВ»: «двойственность, неоднозначность оценок, представлений возникает уже на семантическом уровне, по ходу повествования» [Дарьялова, 2002, с. 96]. За социально-историческим пластом нарратива «обнаруживается <...> другое течение <...>, более весомое и обобщающее, отмеченное интертекстуальной переключкой с <...> Горьким, Чеховым, Белым и особенно с Достоевским» [Дарьялова, 2002, с. 96–97]. Автора, по мнению Н. Дарьяловой, интересует «не столько противостояние социальных сил, сколько сама природа человека, природа власти и природа социума» [Дарьялова, 2002, с. 97]. Жанр романа приближается к социально-психологическому, социально-историческому в семейном варианте, с ярко выраженной проблемой «отцов и детей». Тем не менее, «ВВ» сопротивляется чёткому жанровому обозначению, «во многом благодаря тому детскому видению мира, которое столь органично для писателя, автора <...> книг для детей» [Дарьялова, 2002, с. 98]. Исследовательница считает характерной особенностью романа детское мифопоэтическое мировидение. С детской литературой «ВВ» сближают «уплотненность сюжета, психологичность изображения и особый характер художественного времени» [Дарьялова, 2002, с. 100], автор «выдвигает событие и его динамику в качестве ведущего принципа организации повествования» [Дарьялова, 2002, с. 100], из-за чего роману присуща фрагментарность письма и дискретность времени. Психологичность художественных образов выражается через «внешний жест, поступок, деталь, что опять-таки свойственно письму детской книги» [Дарьялова, 2002, с. 101]. Наконец, с детским образным мышлением, характерным для детской литературы, роман роднит концепт обиды, который приобретает черты лейтмотива, «разветвляясь по всему нарративу, организует его структурно, определяя своеобразный взгляд автора на события национальной истории» [Дарьялова, 2002, с. 102]; обида – центральное душевное состояние Виктора Вавича, другие персонажи тоже мотивируются обидами, «в обществе на всех уровнях происходит своего рода вавилонское смешение языков» [Дарьялова, 2002, с. 104]. Обида становится двигателем не

только личностных, но и социальных процессов, провоцируя забастовки, погромы и бунты.

Обида – не единственная сторона детского сознания, отражающаяся в романе, «инъекция детского видения гармонии и согласия проступает в тех главах, где речь идёт о прекрасном в жизни, о любви, музыке, красоте юности» [Дарьялова, 2002, с. 108]; роман завершается, в духе детской литературы, «торжеством справедливости, а зло <...> посрамлено: Виктор Вавич убит, доносчик Башкин погиб <...>, Груня находит в семье родителей Виктора свой дом; Таня Ржевская едет в ссылку к Сане» [Дарьялова, 2002, с. 110]; «роман об агрессии и терроре, разрывах и потерях завершается счастливым концом» [Дарьялова, 2002, с. 110]. Исследовательница заключает: «двойное кодирование текста и амбивалентность архитектоники открывают такие глубины художественных решений, которые позволили Пастернаку считать роман <...> лучшей книгой о русской революции» [Дарьялова, 2002, с. 111].

Н. Дарьялова отмечает также интертекстуальные параллели с романом «Братья Карамазовы» Ф. Достоевского – «первая сцена разговора боевика Алеши Подгорного и Саньки Тиктина <...> перекликается с известным диалогом Ивана Карамазова и Алеши» [Дарьялова, 2002, с. 107]; проводится также параллель между Виктором Вавичем первой главы романа и оловянным солдатиком из сказки Г. Х. Андерсена; «бытовые семейные сцены и эпизоды написаны в стиле Чехова» [Дарьялова, 2002, с. 109]

Поэт О. Юрьев в эссе «Разговор о жизни и смерти» противопоставляет «ВВ» «Доктору Живаго» Б. Пастернака, обозначая их стили соответственно как «социалистический модернизм» и «антисоциалистический реализм». «Социалистический модернизм» здесь – попытка изложить «партийно-ортодоксальное представление о России, о революции, вообще о мире, используя при этом технические приёмы, в первую очередь оптику и композиционные принципы символистской прозы» [Юрьев, 2008].

Н. Петрова, опираясь на одесскую молодость Б. Житкова, анализирует «ВВ» как «роман об Одессе» (хотя прямых указаний на город в тексте нет) и

утверждает, что Житков «раздал» свой жизненный опыт и биографические приметы своим героям – Саньке Тиктину, Алеше Подгорному и др. [Петрова, 2009, с. 86]. Нарратор в «ВВ» «вполне традиционен, скрыт за событием, укоренён во времени хронологически развивающегося действия и проявляет себя преимущественно в контрапунктной композиции, сводящей и разводящей многочисленных персонажей романа» [Петрова, 2009, с. 87]. Отмечено символистское влияние в романе: в «ВВ» «тема искушения героев <...> сопровождается образом черёмухи <...>; крах любви – “кустами пыльной сирени”, а противостоящая смерти “вечность” – сиренью “свежей” и “весёлой”» [Петрова, 2009, с. 89]. Символистские мотивы проявляются в атмосфере времени, в которой «вопрос о смысле жизни подменяется вопросом “за что умереть?”» [Петрова, 2009, с. 91]. Исследовательница обращает внимание на проблему поколений, на «броские названия» главков «ВВ» и экспрессионистский характер этих названий, имеющий свои корни в житковских детских произведениях. Вопрос «откуда они выводятся, квартальные надзиратели?» Н. Петрова считает основным вопросом романа, в котором «воссоздаётся история превращения младшего Вавича из победителя в человека, проигравшего жизнь» [Петрова, 2009, с. 90]. С Вавичем происходит постепенная трансформация, в ходе которой принятая им поза «становится его сутью». Похожее, незаметное превращение происходит с Башкиным – «процесс растления “хорошего человека”» [Петрова, 2009, с. 91]. Автор статьи бегло очерчивает систему трёх взаимосвязанных мотивов, вокруг которых строится «ВВ»: *любовь-обида-теплота*, причём *обида* рождается из недостатка *любви*, а *теплота* – либо из слёз, причинённых обидой, либо из любви или «кровной связи отцов и детей» [Петрова, 2009, с. 91]. Эти противопоставления нейтрализуются и снимаются в мотиве *черноты*; также в романе присутствуют еврейские и ницшеанские мотивы. Герои «ВВ» «идут на поводу у времени, превращающего их в мелодраматических злодеев и праведников, получающих по грехам и заслугам своим» [Петрова, 2009, с. 93].

В статье «“Виктор Вавич” Б. Житкова как “полифонический роман”» Г. Василькова – одна из наиболее плодотворных исследователей творчества Б. Житкова – проводит параллель между «ВВ» и полифоническими (М. Бахтин) романами Ф. Достоевского, поскольку споры в романе ведутся вокруг проблемы, «выходящей за конкретно-исторические рамки: “Что есть человек и какова мера ответственности его за собственные поступки?”» [Василькова, 2010, с. 24]. Исследовательница, опираясь на переписку Б. Житкова («Все люди должны быть на одну нитку нанизаны, как чётки, как грибы сушёные; <...> все должны один и тот же гром под собой почувствовать» [ЖиТБСЖ, 1955, 504], констатирует ситуацию многоголосия, а систему персонажей в романе характеризует как «художественно организованное сосуществование и взаимодействие духовного многообразия» (М. Бахтин) (Цит. по: [Василькова, 2010, с. 24]). В результате каждый из персонажей становится «равноправным участником полилога, развёртываемого в романе и на уровне житейской философии, и на уровне идеологии» [Василькова, 2010, с. 24].

В статье «Странная судьба „Виктора Вавича“, или Роман без места» Г. Василькова рассуждает о месте «ВВ» в «каноне» русской литературы, Исследовательница утверждает, что после рецензии Фадеева роман не был запрещен и некоторое количество экземпляров попало в центральные библиотеки, где находилось в свободном доступе. К февралю 1927 г., как следует из писем автора, было написано как минимум три тетради (4,5 печатных листа) романа; в марте 1927 г. Житков уже задумывался над публикацией первых главок в журнале, но опасался того, что «пойдут разговоры, пересуды, и это повлияет на мою работу» (Цит. по: [Василькова, 2012b]). Летом 1927 г. у Житкова происходит, по предположению Г. Васильковой, творческий спад – «а у меня стоит работа» (Цит. по: [Василькова, 2012b]), пишет он Е. Бахаревой 5 августа. 8 сентября, после более чем трехмесячного перерыва, Житков возобновляет работу, 25 ноября 1927 в письме к родственникам он сообщает, что пишет о «власти Князя Мира Сего. Вот и вся тема. Вся. Не уписать всей-то и во сто томов» (Цит. по [Василькова,

2012b]), из чего исследовательница делает очевидный вывод, что автора занимало не столько изображение событий 1905 года, а «нечто иное, связанное с вечными проблемами бытия» [Василькова, 2012b].

К весне 1928 года закончена и сдана в набор первая книга «ВВ», из которой, по словам автора, цензура «не выкинула ни единого слога. Это потому, что в Госиздате своя цензура» (Цит. по: [Василькова, 2012b]). Работа над второй частью начинается только в конце осени, когда первая ещё не опубликована. Работа над второй книгой романа, согласно выводам исследовательницы, «шла ещё труднее, с большими перерывами» [Василькова, 2012b], за 1929 год Житков написал около пятидесяти страниц «ВВ». При этом у него не было уверенности в том, что издать роман будет возможно – главным образом из-за дефицита бумаги и растущего цензурного контроля. К осени (сентябрь–октябрь) 1931 года работа над романом завершилась, он был отдан в Обллит на просмотр. Из всех этих материалов, а также из упомянутых внутренних издательских рецензий исследовательница делает вывод, что первоначально «ВВ» состоял не из трёх, а из двух книг, причём вторая включала в себя нынешнюю вторую и третью, которая в итоге была выделена как отдельная под цензурным давлением. В том числе упомянута резолюция Леноблгорлита от апреля 1933 года, в которой «решено предложить коренным образом переделать III часть романа, носящую в нынешней редакции крайне авантюрный характер и окончательно снижающую и без того уже невысокий политический уровень книги» (Цит. по: [Василькова, 2012b]). Свидетельств того, что третья книга романа была переработана, не сохранилось. Осенью 1934 года автор «предпринял переиздание первой книги романа <...>, а в 1934-м издал – <...> отдельным томом <...> – вторую» [Василькова, 2012b].

Ещё одна «тематическая» статья Г. Васильковой – «Тема предательства в романе Б. С. Житкова “Виктор Вавич”» [Василькова, 2011] концентрируется на фигуре С. Башкина – одного из персонажей романа. Его образ, с которым в романе связывается мотив предательства, исследовательница вписывает в ряд подобных явлений в русской литературе начала XX века – в основном,

различных интерпретаций образа Иуды Искарота (Л. Андреев, А. Ремизов, Н. Голованов и др.) [Василькова, 2011, с. 202], но и некоторых других (М. Горький, М. Булгаков). Башкин, «человек в общем-то заурядный, слабый физически и внешне непривлекательный» [Василькова, 2011, с. 207] косвенно коррелирует с образом евангельского Иуды. Г. Василькова обосновывает это совпадением комплекса актантных мотивов, характерных как для Иуды, так и для Башкина: «предательство, ведущее к жертве, получение платы, поцелуй Иуды, раскаяние, возврат денег и самоубийство» [Василькова, 2011, с. 209]. Башкин и сам сравнивает себя с Иудой, однако кажется безосновательным предположение Г. Васильковой о том, что названное им число жертв – «десять или двенадцать» – через сопоставление с двенадцатью апостолами является частью евангельского кодирования. Во всяком случае, евангельский Иуда предал одного, а не двенадцать. Другие иудинские маркеры, называемые Васильковой, вполне прозрачны: полученная за первое предательство сумма – 30 рублей – совпадает с «тридцатью серебряниками» (впрочем, прямым текстом это отмечает и сам Башкин); три эпизода, сопоставляемых с «поцелуем Иуды»: поцелуй официанта Котина, поцелуй Башкиным рук Наденьки Тиктиной, сон, о котором Башкин рассказывает Анне Григорьевне: «недавно поцеловал во сне свою покойную мать» [Василькова, 2011, с. 210]. Башкину также сопутствует мотив самоубийства – сначала в камере, потом – в контексте нарушения Башкиным клятвы, «вдруг» данной им после освобождения из камеры: Башкин «вдруг» роняет портфель с бомбой под ноги Грачеку и гибнет вместе с ним [Василькова, 2011, с. 211]. Учитывая, что бомба в итоге возвращается не тому чину, который дал Башкину деньги, предположение о совпадении этого с мотивом возврата денег за предательство тоже кажется маловероятным. Определив сходство Башкина с Иудой, Г. Василькова пытается обнаружить фигуру, мотивно соответствующую евангельскому Христу, но не делает единого предположения: либо это обобщенные «революционеры-социалисты», либо это подручный слесаря мальчик Федька, гибнущий на демонстрации, либо это ученик Башкина Коля, арестованный

полицией и «выскальзывающий из своей гимназической шинели» [Василькова, 2011, с. 213] (исследовательница сопоставляет это выскальзывание с эпизодом из Евангелия от Марка, где один из учеников Иисуса, «оставив покрывало, нагой убежал от них [воинов]» (Мк.14:50-52) [Василькова, 2011, с. 215].

В публикации 2014 года «Музыка и революция в романе Б. Житкова “Виктор Вавич”» Г. Василькова описывает музыкальные мотивы в романе, утверждая, что «музыка <...> – не только предмет изображения, но и одно из средств реализации художественной задачи <...> приблизить словесное творчество к музыкальному» [Василькова, 2014, с. 164]. Исследовательница условно подразделяет персонажей на «музыкальных» (флейтист Израиль Израильсон) и «немзыкальных» (Вавичи). Г. Василькова вслед за Н. Петровой указывает на контрапунктную организацию композиции текста, утверждая, что она выражается в противопоставлении семьи из «уездного» города – Вавичей – семье из «губернского» – Тиктиных, а также через противопоставление самих этих городов на основе событий, лейтмотивно определяющих эти города: музыка в «уездном», революция в «губернском». «Губернский» город характеризуется неблагозвучием, передающимся на фонетическом уровне («неприятный, немелодичный, режущий ухо звук» [Василькова, 2014, с. 166]), танцевальной музыкой «для ног», популярной музыкой в питейных заведениях. Г. Василькова заключает: «музыка большого города <...> имеет мало общего с музыкальным искусством, <...> что свидетельствует о нарушении естественного хода жизни в городском социуме» [Василькова, 2014, с. 167]. При этом «уездный» город — это «пространство, наполненное естественными звуками природы» [Василькова, 2014, с. 167], определяемое музыкой флейты.

Значительная часть статьи посвящена дихотомии «музыка – революция» в романе; музыка и революция выступают одновременно как противоположности, и как явления, сопричастные друг другу: революция «предстаёт <...> как звуковая стихия, в которой есть и музыкальная составляющая» [Василькова, 2014, с. 169], которая маркируется революционной музыкой («Марсельеза»), всеобщим гулом «Ура!» и т.д.,

однако и «отсутствием согласованности, “лада”» [там же]. Революция в романе антимузыкальна, «не симфония, а какофония» [там же]; во второй книге «Виктора Вавича» «наблюдается значительный рост количества экспрессивной антимузыкальной лексики» [там же]. В этом антагонизме исследовательница видит заочную полемику с А. Блоком и его призывом «слушать революцию».

Статья Г. Васильковой «Человек в романе Бориса Житкова “Виктор Вавич”» писалась – как заявлено в аннотации – с намерением проанализировать концепцию человека, характерную тексту романа. Однако сама статья посвящена роли музыкального кода в романе. Исследовательница делает несколько предположений о музыкальном кодировании текста: во-первых, о том, что фамилия «Вавич» сознательно заимствована у певца М. Вавича и является носителем «музыкального кода» в романе [Василькова, 2015, с. 80], и, во-вторых, о том, что количество персонажей в уездном и в губернском городах – по семь человек – таково, потому что совпадает с количеством нот. В статье отмечается и довольно значительное присутствие самого по себе акустического мотива в романе: об этом свидетельствует особое внимание текста к голосам персонажей, особенно – к семиотической *принадлежности* голосов («внутренний голос», «не её голос, но твёрдый» [с. 34]).

Во вступительной статье к публикации писем Б. Житкова к Д. Хармсу Г. Василькова, опираясь на упоминания в письмах г. Курска, усматривает в «Викторе Вавиче» «курский след» и определённое заимствование реалий – Б. Житков «изобразил в романе <...> городской сад, концерты в Дворянском собрании и театре, тюремный замок» [ПБЖкДХ, 2022, с. 633]. Кроме того, исследовательница видит сходство между разгоном демонстрации в романе и подобными событиями в Курске.

Статья литературоведа В. Сажина, опубликованная в 2023 году, во многом повторяет уже известные тезисы об истории публикации романа, однако предлагает несколько новый подход к жанровому определению. Путём соотнесения внутренней хронологии романа с маркерами исторических событий рубежа XIX–XX веков, Сажин выявляет несколько анахронизмов и,

главным образом, несоответствий темпа романного времени времени историческому: во-первых, в участке, в котором служит Вавич, на стене висит портрет императора Александра III – следовательно, Вавич поступает на службу в полицию до его смерти в 1894 [Сажин, 2023, с. 265]. Ещё один аспект датировки – упоминаемый в тексте романа голод в Самаре, случившийся в начале 90-х годов XIX века. Однако первая книга завершается на однозначной дате: 27 января 1904 года, объявление войны Японии, – причём внутренняя хронология романа относительно непрерывна («Житков <...> никогда не фиксирует временных промежутков между происходящими событиями, они совершаются из главы в главу буквально друг за другом» [Сажин, 2023, с. 268] и не позволяет предполагать, что между поступлением Вавича на службу в полицию и царским манифестом прошло как минимум десятилетие. Опираясь на это и несколько других хронологических несоответствий, В. Сажин делает вывод, что «время в этом <...> романе мчится стремительно, без дистанции между событиями» [Сажин, 2023, с. 268], а «персонажи не успевают заметно для читателя повзрослеть [или] <...> состариться» [Сажин, 2023, с. 268]. В. Сажин так же, как и Г. Василькова, видит источник фамилии Вавич в одесском окружении Б. Житкова, однако не проводит связи с каким-то конкретным Вавичем: Виктору Вавичу «дали свою фамилию <...> одесские Вавичи» [Сажин, 2023, с. 263]; и пишет также о том, что два города, очерченные, но не названные в романе, имеют своими прототипами Курск и Петербург, чему есть подтверждения: Курску – в письмах к Хармсу, Петербургу – в тексте романа. Это топонимика («Каменноостровский проспект, Елагин остров» [Сажин, 2023, с. 264]) и реалии («лишь в Петербурге финны катали горожан на санях, называвшихся вейками» [Сажин, 2023, с. 264]). Исходя из того, что время и пространство романа слабо соответствуют фактическим историческим событиям, литературовед делает вывод о том, что роман нельзя назвать «историческим»; это «роман о тирании человеческих амбиций и страстей – житейских, любовных, политических <...>; о разрушительном действии всего этого, ведущем к преступлениям, <...> уродству или <...> смерти» [Сажин,

2023, с. 269]. Все «страсти, предательства и измены» [там же] концентрируются в образе Виктора Вавича [Сажин, 2023, с. 270].

1.2. Теоретико-методологическая база: нарратология, теория мотива

В письме к Л. Чуковской от 6 февраля 1927 года Б. Житков пишет о том, как заканчивает 4 тетрадь «Виктора Вавича» – «... всё стало вырисовываться — и люди, и голоса, и обстановка <...> Всё готово. Теперь, как сделать, как их представить читателю» – и добавляет: «Надо подравнять дело с Наденькой и тогда братья двигать Башкина, Алешку, Саньку. А тут уж скоро все дело пойдёт хлеще: я их всех в один город сведу и там переплету» [ЖиТБСЖ, 1955, с. 505]. В письме к Д. Хармсу от 23 сентября 1932 Житков сообщает, что в опубликованном виде «Вавич» воспринимается совсем иначе, чем в рукописном: «зарябило в глазах от уймы прорех, пустых мест, от того щебья и мусора, которым засыпают деревянные простенки» [ПБЖкДХ, 2022, с. 647]. Такие формы постановки задачи и авторской оценки готового текста свидетельствуют о некоторых конститутивных особенностях «Виктора Вавича» и позволяют предположить эффективность нарратологического подхода при его исследовании.

Нарратология, как утверждает украинский литературовед А. Брайко, занимает промежуточное положение между структурным анализом, который понимает литературное произведение как автономный организованный объект [Брайко, 2020, с. 160], и рецептивной эстетикой, которая изучает механику читательской реакции. В Украине нарратологическую проблематику разрабатывали И. Папуша [Папуша, 2013], Р. Савчук [Савчук, 2015] и др. При анализе «Виктора Вавича» мы будем пользоваться теоретическими наработками нарратолога В. Шмида, на которые опираются и многие отечественные исследователи.

Модель коммуникативных уровней В. Шмида предполагает разделение нарративных инстанций на такие, которые находятся за пределами

литературного произведения («*конкретный автор*» и «*конкретный читатель*») и такие, которые находятся внутри его («*абстрактный автор*», «*абстрактный читатель*», «*фиктивный нарратор*», «*фиктивный читатель*», «*предполагаемый адресат*» и «*идеальный реципиент*»). При том что в диахроническом аспекте коммуникативная ситуация литературного произведения может быть представлена в формульном виде как «произведение есть сообщение от *конкретного автора* *конкретному читателю*», такое рассмотрение малопродуктивно для исследователя, поскольку об обстоятельствах *конкретного автора* известно так же мало, как об обстоятельствах большинства *конкретных читателей* (за исключением самого исследователя). Тогда в силу вступает синхронический аспект рассмотрения, в котором коммуникативная ситуация строится из реципиента — *конкретного читателя* — и семантически достраиваемых им нарративных инстанций, возникающих внутри текста. *Абстрактный автор* («обозначаемое всех индициальных знаков текста, указывающих на отправителя» [Шмид, 2003, с. 53]) является «олицетворением интенциональности произведения» [Шмид, 2003, с. 53], т.е. образом автора, который конструируется читателем исходя из текста произведения. *Абстрактный читатель* — не конструкт *конкретного автора*, как можно было бы предположить по аналогии с парой «*конкретный читатель* — *абстрактный автор*», а инстанция, опять-таки подразумеваемая *конкретным читателем* на основании *абстрактного автора* как его свойство, а именно «содержание того авторского представления о получателе, которое теми или иными индициальными знаками зашифровано в тексте; <...> постулируемый адресат» [Шмид, 2003, с. 60–61]. В концепции В. Шмида *абстрактный читатель* распадается на две ипостаси — *предполагаемого адресата*, с интенцией на понимание которого строится текст, и *идеального реципиента*, т.е. такого читателя, который смог бы воспринять текст полностью, расшифровав все аспекты его поэтики.

Фиктивный нарратор — «адресант фиктивной нарраторской коммуникации» [Шмид, 2003, с. 63], инстанция, являющаяся субъектом речи, но необязательно

отождествляемая с «живой человеческой фигурой, наделенной обычной для человека компетентностью» [Шмид, 2003, с. 65]: нарратор может обладать разными гносеологическими, хронологическими и пространственными характеристиками вплоть до всеведения и вездесущности. В тексте литературного произведения нарратор может быть выражен эксплицитно (то есть презентовать себя как субъекта речи) или имплицитно, то есть быть суммой симптомов, проявляющихся в конститутивных особенностях текста (подборе материала, стратегиях его изложения: детализации, композиции, вербализации, оценке; нарраторских размышлениях и комментариях) [Шмид, 2003, с. 67]. При этом нарратор характеризуется по *индексам*: 1. модусу и характеру повествования; 2. гносеологической компетентности; 3. социальному статусу; 4. происхождению; 5. кругозору и образованности; 6. мировоззрению [Шмид, 2003, с. 68]. Опционально нарратор может быть личностен и антропоморфен; выявляться в тексте в разной степени (как-то: быть полноценной личностью или же абстрактной функцией–носителем оценки, например, иронической) [Шмид, 2003, с. 68–73].

В. Шмид выстраивает типологию нарраторов по 13 показателям, а именно: способ изображения (эксплицитно–имплицитно), диегетичность, степень обрамления (по количеству «вложенных» историй), выявленность, личностность, антропоморфность, гомогенность (единый или рассеянный), выражение оценки, степень информированности, пространственная выраженность, интроспекция (внутринаходимый или вненаходимый), профессиональность, надежность. Диегетический или недиегетический нарратор противопоставляются на основе принадлежности нарратора к диегезису (т.е. изображаемому миру, плану повествуемого) или экзегезису (т.е. плану повествования) [Шмид, 2003, с. 81]. Иначе говоря, диегетический нарратор представлен и в повествуемом (как персонаж), и в повествовании (как нарратор), тогда как недиегетический – только в экзегезисе.

Фиктивный читатель (наррататор) — «адресат фиктивного нарратора, та инстанция, к которой нарратор обращает свой рассказ»; наррататор не

совпадает с фиктивным реципиентом, а является имплицитно подразумеваемым конструктором нарратора. Иногда функция фиктивного читателя отождествляется с «ролью», в которую должен «входить» читатель конкретный.

Модель нарративных точек зрения, предлагаемая В. Шмидом, опирается на определение точки зрения (далее: *ТЗ*) как «образуемого внешними и внутренними факторами узла условий, влияющих на восприятие и передачу событий» [Шмид, 2003, с. 121]. В основе этого определения лежит понятие события, сформулированное Ю. Лотманом: «событием в тексте является перемещение персонажа через границу семантического поля» [Лотман, 1970, с. 282]. *ТЗ* применяется к событиям, ограничивая их количество и регулируя их восприятие и способ передачи в наррации (события воспринимаются и передаются нарративными инстанциями в разных гносеологических актах; очевидно, что различное *восприятие* событий приводит к разнице в их *передаче*).

Планы точек зрения выделяются антитетически. Ю. Лотман пишет: «поскольку значимо только то, что имеет антитезу, то любой композиционный приём становится смыслоразличительным, если включен в противопоставление контрастной системе» [Лотман, 1970, с. 320]. Созвучно этому утверждению В. Шмид различает две противопоставленных точки зрения (*нарраториальную* и *персональную*) и несколько *планов*, в которых может проявляться *ТЗ*: 1. *пространственный* (при котором разница в восприятии обуславливается разными пространственными точками зрения наблюдателей); 2. *идеологический* (разница в восприятии и передаче происходит из-за различного субъективного отношения наблюдателей к событию); 3. *временной* (восприятие событий, разнесенное во времени, будет приводить к разной их передаче); 4. *языковой* (поскольку восприятие и передача событий происходят посредством языка; разная языковая компетенция нарративных инстанций приводит к разнице в наррации и проявляется в ней); 5. *перцептивный* (разница взгляда; «чьими глазами нарратор смотрит на событие? кто отвечает за выбор тех, а не других деталей?» [Шмид, 2003, с. 126]. Перцептивный план – самый важный; он,

собственно, и порождает понятие *точки зрения*, поскольку нарратор не *описывает* восприятие персонажа, а *перенимает* его, совершая интроспекцию в его сознание. Перцептивный план ТЗ персонажа часто сопровождается совпадением пространственного, временного, идеологического или языкового плана, но такое совпадение необязательно. Соответственно, ТЗ — это комплекс из этих пяти планов, каждый из которых может быть или *нарраториальным*, то есть гносеологически принадлежать нарратору, или *персональным* (и принадлежать персонажу) [Шмид, 2003, с. 126–128]. Внутри одной ТЗ планы могут как целиком совпадать (т.е. принадлежать исключительно нарратору или персонажу) – такую ТЗ В. Шмид называет *однополюсной* – так и принадлежать разным инстанциям – такая ТЗ называется *разнополюсной*. Иногда оппозиция между полюсами может нейтрализоваться, поскольку в тексте не обнаруживается признаков, ясно указывающих на принадлежность ТЗ [Шмид, 2003, с. 141–142].

В произведении текст нарратора и текст персонажа могут интерферировать: «смешиваются мимесис и диегезис <...>, совмещаются две функции – передача текста персонажа и собственно повествование (которое осуществляется в тексте нарратора)» [Шмид, 2003, с. 199].

Диегетичность нарратора не обязательно совпадает с тем или иным типом точки зрения. Недиегетический нарратор может руководствоваться собственной ТЗ или принимать ТЗ персонажа; диегетический нарратор – т.е. такой, который одновременно присутствует в тексте в качестве персонажа – может повествовать с точки зрения «я–тогдашнего» (действующего) или «я–теперешнего» (повествующего). Кроме того, В. Шмид предусматривает возможность «двуголосия» в ТЗ, когда нарратор «расставляет на словах, соответствующих точке зрения персонажа, и свои собственные акценты» [Шмид, 2003, с. 130]. Принадлежность перцепции может быть трудноопределима, если не сопровождается совпадением или несовпадением других планов ТЗ, поскольку те или иные высказывания в тексте могут быть трудноатрибутируемы и принадлежать с одинаковой вероятностью нарратору

или персонажу [Шмид, 2003, с. 135]. Для удобства мы будем называть носителя персональной перцептивной точки зрения перцептором.

Кроме того, в «Викторе Вавиче» просматривается устойчивая мотивная система, которая тоже должна быть проанализирована. Украинская исследовательница Л. Гармаш утверждает, что мотив является структурно-семантической единицей текста, способной функционировать на разных его уровнях – от идейно-тематического до нарративного и композиционного. [Гармаш, 2014, с. 10–11]. В определении мотива мы будем пользоваться формулировкой Б. Гаспарова: «в роли мотива может выступать любой феномен, любое смысловое “пятно”; единственное, что определяет мотив, – это его репродукция в тексте» [Гаспаров, 1993, с. 30].

Выводы к Разделу 1

Борис Житков из-за сложной истории отношений с цензурой и печатью продолжает публично восприниматься главным образом как детский писатель. «Взрослое» творчество Б. Житкова (несколько пьес и его *opus magnum*, роман «Виктор Вавич») в читательский и исследовательский обиход либо попало сравнительно (по историческим меркам) недавно, либо остаётся неопубликованным и доступным только в архивах.

В литературоведении существуют полярные мнения относительно места «ВВ» в литературном каноне: кто-то утверждает, что «ВВ» не получил достойного внимания по причине своей заурядности, кто-то – что, наоборот, роман слишком выбивался из своего времени, третьи списывают всё на цензурный волюнтаризм А. Фадеева. Его рецензии, без сомнения, судьбоносной, авторы поздних работ о «ВВ» уделяют, как нам кажется, излишнее внимание, стремясь обнаружить в ней не только административную, но и критико-эстетическую сторону, объясняя и растолковывая значение этой рецензии не только для судьбы романа, но и для его истолкования в настоящем. Значительная часть исследований концентрируется вокруг истории написания и

публикации романа, внутренней издательской критики (Г. Василькова по архивным материалам восстановила множество рецензий, открывающих историю рецепции романа в момент написания и публикации).

Тем не менее, несколько исследований, концентрирующихся не на текстологических или цензурных вопросах, а на собственно поэтике романа «Виктор Вавич», всё-таки увидели свет. Это, среди прочих, статьи А. Арьева, В. Шубинского, Л. Дарьяловой, Н. Петровой, В. Сажина, Г. Васильковой и некоторые другие. Эти статьи охватывают разнородные аспекты поэтики «Виктора Вавича»: мотивы (мотив музыки, мотив Иуды, мотив человека), внутреннюю хронологию, место действия, композицию, проблематику романа, единичные аспекты нарративной структуры. Количество этих исследований, с одной стороны, позволяет говорить о том, что роман представляет собой перспективное поле для исследований, с другой стороны, свидетельствует о недостаточной изученности текста и множественных лакунах в анализе поэтики романа.

В подразделе 1.2 на основании классического труда В. Шмида «Нарратология» вводится необходимая для дальнейшего анализа понятийная система, включающая в себя модель коммуникативных уровней нарративной структуры текста и теорию нарративных точек зрения.

РАЗДЕЛ 2. РОМАН «ВИКТОР ВАВИЧ» В НАРРАТОЛОГИЧЕСКОМ АСПЕКТЕ

Роман «Виктор Вавич» разделён на 155 глав, каждая из которых имеет собственное заглавие. Для удобства в дальнейшем мы будем сопровождать их названия номером в формате «I.1», где первое число – номер книги, второе – порядковый номер главы в ней.

2.1. Паратекст и интертекст романа «Виктор Вавич» как объект нарратологического анализа

Паратекст (заголовочный комплекс) в «Викторе Вавиче» составляет существенную художественную величину. Исследователи выделяют несколько возможных функций заголовков в их отношении к тексту: номинативную, информативную, разделительную, экспрессивную, рекламную [Лахманюк, 2015, с. 75].

В письме к Л. Чуковской от 1 марта 1927 г. Б. Житков призывает её не относиться «серьёзно <...> к названию глав» [ЖиТБСЖ, 1955, с. 506] и утверждает, что ставит заглавия «для памяти» – но вместе с тем и объясняет собственную стратегию номинации глав: «это то, к чему я приписывал всю главу, та пуговка, к которой я пришивал пиджак» [ЖиТБСЖ, 1955, с. 506].

В тексте романа имплицитно функционально проявляется инстанция абстрактного автора. Хотя В. Шмид утверждает, что у абстрактного автора «нет своего голоса, своего текста» [Шмид, 2003, с. 53], это с уверенностью можно отнести только к тексту произведения, тогда как паратекст гораздо в большей степени атрибутируется абстрактному автору, поскольку, находясь в неразрывной семантической связи с самим текстом, выделяется из основного текста по признаку интенционального указания на те или иные его аспекты. Носителем такой интенции может быть как раз абстрактный автор.

В заглавие романа вынесено имя одного из героев, того, чья перцептивная точка зрения, как будет показано далее, наиболее часто представлена в романе – Виктора Всеволодовича Вавича. Предположение Г. Васильковой о том, что

это имя семантически связано с певцом М. Вавичем и вводит музыкальный код в роман, безосновательно. То, что Б. Житков и правда заимствовал эту фамилию у реального семейства одесских черногорцев Вавичей, как предполагает В. Сажин, весьма вероятно, однако не даёт никакой новой информации о тексте. Мы можем выдвинуть несколько предположений относительно семантики фамилии, подтвердить которые достаточно трудно: 1) этимологически черногорская фамилия *Вавич*, возможно, восходит к сербскому диалектному *вава*(=*баба*), т.е. «отец» [РСГВ, 2000]. Соединение с суффиксом *-ич* тогда может связываться с семантикой сложных взаимоотношений Вавича с отцом; 2) также фамилия может соотноситься с русск. *вава* «ранка, царапина» и семантически связываться с концептом обиды, уязвлённости; 3) наконец, семантическую нагрузку может нести аллитерация в имени: *Виктор Всеволодович Вавич*; в главе I.16 «Раскат» один из персонажей путает отчество Вавича, называя его *Викентьичем*. Подобная аллитерация в имени интертекстуально связывает полицейского Вавича с «преступником» *Родионом Романовичем Раскольниковым* из «Преступления и наказания» Ф. Достоевского (ср.: «Поставленная в сильную позицию начала слова <...> “Р” начинает восприниматься как самостоятельный носитель смысла» [Шерстобитова, 2021, с. 485]) . Это «родство» можно метафорически раскрыть таким образом: оба терпят экзистенциальную неудачу, пытаются примерить на себя какую-либо сверхфункцию: Вавич – полицейскую шашку, Раскольников – роль «право имеющего». Акцент на имени главного героя проходит через весь текст: постоянно обращается внимание на форму имени (Витя/Витенька/Виктор/Виктор Всеволодович/Виктор Всеволодович Вавич), на форму подписи («подпись барашком с кудрявым росчерком» [с. 158]) и т.д.

Каждая из 155 глав романа озаглавлена; каждый (за малочисленными исключениями) заголовок имеет свой «референтный текст» (или «индекс») – прямое лексическое соответствие в тексте главы. Благодаря семантической связи заголовка с текстом, референтный элемент занимает сильную, акцентированную позицию в тексте. При этом если в рамках мысленного

эксперимента абстрагировать систему заголовков от основного текста «Виктора Вавича» (чего, кстати, не делается в публикациях романа: оглавление всюду ограничивается ссылками на три книги, но не на отдельные главы), выяснится, что акцентуированные референтные детали в совокупности никоим образом не позволяют воспроизвести фабулу романа. Наоборот: читатель должен пользоваться текстом «Виктора Вавича», чтобы расшифровать значение заголовков. Это позволяет рассматривать заголовочный комплекс не как функциональное дополнение к тексту, а как самостоятельную художественную систему, которая создаёт добавочную семантику и, таким образом, в связке с текстом романа может использоваться как инструмент для его интерпретации.

Референтным текстом, который выбирается абстрактным автором для заголовка, чаще всего (хотя это не составляет правила) выбирается не что-то, что наиболее ёмко отражает фабулу главы, а то, что наиболее остро врезается в сознание того персонажа, которому в той или иной части главы принадлежит перцептивный план точки зрения. Получается, что в связке с заголовочным комплексом в тексте романа в сильную позицию становятся факты не внешнего, но внутреннего действия, факты *обращения внимания на детали*. Это косвенно придаёт тексту «Виктора Вавича» экспрессионистически-экзистенциальное измерение. Иногда эти *факты внимания* встают в острую оппозицию к фабуле главы; наиболее характерный пример – II.29 «Цвет», где цвет ткани, в который влюблена Таня Ржевская, становится более предпочтительным для озаглавливания, чем шокирующий Таню разгон демонстрации, в вихрь которого она попадает. В главе I.14 «Бабочка» в заголовок вынесено впечатление о том, как посыльный несёт записку – как бабочку за крылышки. В гл. II.1 «Themistocles» заголовком становится имя из домашнего задания, которое учит гимназист Коля.

Референтные тексты заголовков вариативны: они могут черпаться как из речи фиктивного нарратора (в самом широком смысле; понятно, что эта речь почти всегда «окрашена» чьей-либо точкой зрения), так и из реплик прямой речи персонажей. 66 (42,6%) названий почерпнуты из текста нарратора, 89

(57,4%) – из прямой речи героев. По книгам это соотношение не соблюдается: если во второй (19/37 соответственно) и третьей (8/16) в референтных текстах продолжает преобладать прямая речь, то в первой книге (39/36) оно нарушается в сторону преобладания нарраторского текста. Это позволяет сделать вывод о том, что а) преобладающим «внутренним содержанием» романа является в большей степени прямая речь персонажей, что косвенно говорит в пользу гипотезы о его полифоническом построении; б) первая книга носит более «объективный», экспозиционный характер, а потому в большей степени «нуждается» в акцентировании нарраторской речи.

Заголовок предшествует тексту, следовательно, ознакомление с заголовком и знание о том, что его семантика существенна по отношению к тексту главы, создают у читателя некоторое предварительное ожидание относительно содержания текста. Иногда это ожидание нарушается, что приводит к возникновению игровой модальности и комической семантики. Кроме того, игровая модальность возникает и в сопоставлении с заголовками соседних глав. Так, например, референтный текст заголовка главы «Свадьба завтра» – не сообщение о грядущей свадьбе, а фраза–пароль для входа в конспиративную квартиру. Референтное слово заголовка главы П.43 «Режь» в сопоставлении с заголовками и текстами соседних глав – П.41 «Разойдись!», П.42 «Иди», П.44 «Не выставляй», П.46 «Ура!», П.47 «Убью!» – вносит в читательское ожидание семантику революционных событий, а фактически относится к сфере личной жизни Виктора Вавича: он «режет» чулок на ноге своей любовницы. Некоторые заголовки заведомо десемантизированы и не несут никаких информативных сообщений в принципе: «Того...», «Толком», «Не потому», «Так-с» и подобные. В немногочисленных случаях заголовок главы опирается не на готовый референтный текст, а на обобщение содержания главы: это главы I.1 «Прикладка» и I.42 «Червяк и машинка». Единожды в романе случается прямая текстовая связь между заголовком и текстом главы – это гл. П.29 «Цвет», где «цвет» – это ткань, полюбившаяся Тане Ржевской. В

первом предложении главы «цвет» уже обозначается как «этот», т.е. апеллирует к уже имеющемуся в читательском сознании «цвету» из заголовка.

Интертекст, представленный в романе видимыми маркерами (например, прямыми цитатами), по всей видимости, имеет небольшое значение в контексте глобального истолкования романа, и, очевидно, носит в большей степени игровую, нежели смыслопорождающую семантику либо служит для «введения» «Виктора Вавича» в контекст «большой» литературы. Так, например, в заголовочном комплексе разбросаны фрагменты пушкинского и толстовского интертекста («Король трэф», «Юноша степенный», «Княжна Марья»), однако семантически связать их с *целым* «Виктора Вавича», а не с отдельными деталями текста, кажется маловозможным. Также единожды цитируется Н. Некрасов в социально-политическом контексте («Воля народа, / счастье его, / Свет и свобода / прежде всего» [с. 542]), причём один из персонажей ошибочно атрибутирует эти строки К. Бальмонту.

Куда больший интерес представляет интертекст, реализующийся на тематическом, стилистическом и структурном уровне. Отметим, что образ Виктора Вавича по признаку постепенного погружения в пучину аффекта (потенциал к которому, вводимый через концепт *обида*, прослеживается с самого начала романа) сопоставляется с Ардальоном Передоновым из романа Ф. Сологуба «Мелкий бес». Ещё один образ – вечно «визжащий» и «лаяющий» Семён Башкин («Башкин всё стоял в солдатской позе и рапортовал, лаял» [с. 451] и т.д.) по этому признаку соотносится с «блеющим» Володиным оттуда же. Далее в тексте работы будет показано широкое влияние *толстовского* и *достоевского* интертекста.

Итак, в романе значимую роль играет паратекст, а именно заголовочный комплекс, включающий в себя заглавие всего романа и заглавия его 155 глав. В романе слабо, но всё же прослеживаются интертекстуальные связи с произведениями русской литературы XIX–XX веков (Ф. Достоевский, Ф. Сологуб, Л. Толстой, А. Пушкин, Н. Некрасов).

2.2. Нарративные точки зрения в романе «Виктор Вавич»

Общая нарративная тенденция практически на всём протяжении романа такова: повествование ведётся от недиегетического нарратора, который в подавляющем большинстве глав практически не выявлен ни в одном из планов; практически в каждой главе перцептивный план ТЗ (для удобства мы далее будем сокращать это до «перцептивной точки зрения» или ПТЗ, не проводя разделения между этими терминами) принадлежит одному из персонажей – перцептору. При этом мы видим, что в некоторых главах заданная в самом начале точка зрения не изменяется, в некоторых – переходит от персонажа к персонажу, в отдельных – точки зрения разных персонажей переплетаются и совмещаются до невозможности дискретизировать одну от другой. Крайне редко применяется нарраториальный перцептивный план точки зрения.

Некоторые главы делятся на фрагменты, которые в изданиях романа отделяются друг от друга отступом. Эти разделения маркируют:

1) хронологические пропуски в одном топосе, не сопровождающиеся сменой перцептора (напр., глава II.4 «Наоборот»: три фрагмента показывают соответственно начало застолья, середину застолья, конец застолья; середина застолья засчёт использования несовершенного вида глаголов маркируется своей континуальностью; перцептор всюду – Вавич);

2) хронотопические изменения без смены перцептора (напр., глава III.10 «Вот оно»: в трёх фрагментах перцептор – Санька, меняется хронотоп: днём в поезде, ночью дома, утром в университете);

3) хронотопические изменения со сменой перцептора (напр., глава III.6 «Не потому»: пять фрагментов с четырьмя перцепторами в разных хронотопах: 1. Петр Сорокин в квартире; 2. Башкин дома; 3. Санька в бильярдной; 4. Санька дома за обедом; 5. Наденька дома у Филиппа).

Третий вариант – хронотопические изменения со сменой перцептора – может предполагать хронологическую или, по крайней мере, логическую одновременность, когда нет нужды в чётком разграничении

последовательности событий, и для дальнейшего действия – например, для текста следующих глав – они происходят условно одновременно.

Перцептивный план точки зрения принадлежит (в части главы или во всей главе; персонажи представлены в порядке появления их перцепции в тексте; главы, в которых представлена перцептивная точка зрения только одного персонажа, отмечены астериском *):

В первой книге:

1) Виктору Вавичу в 17 главах: I.1 «Прикладка», I.2 «Обиды»*, I.3 «Смотритель», I.4 «Груня», I.5 «Палец»; I.13 «Ветер»*, I.14 «Бабочка», I.15 «В дороге», I.16 «Раскат», I.29 «Усмешка судьбе»*, I.31 «Помпеи», I.45 «Колёса»*, I.46 «Манна»*, I.50 «Шашка»*, I.56 «Варвара Андреевна»*, I.65 «Кофий»*, I.74 «Папиросы “Молочные”»*;

2) Петру Саввичу Сорокину в 3 главах: I.3 «Смотритель», I.4 «Груня», I.16 «Раскат»;

3) Всеволоду Вавичу в 4 главах: I.1 «Прикладка», I.6 «Флейта», I.33 «В пустой комнате»*, I.44 «Кружевной рукав»*;

4) Таиньке Вавич в 7 главах: I.6 «Флейта», I.7 «Король трэф», I.30 «Дождь»*, I.31 «Помпеи», I.32 «Последний номер»*, I.52 «Очень просто»*, I.61 «У старухи»;

5) Андрею Степановичу Тиктину в 4 главах: I.8 «Наденька», I.12 «Апельсины», I.54 «Бубенчики», I.57 «Фонари»*;

6) Анне Григорьевне Тиктиной в 6 главах: I.9 «Юноша степенный»*, I.10 «Чревато»*, I.37 «Как на доске», I.39 «Голые люди»*, I.64 «Заткнись», I.70 «Кризис»;

7) Наденьке Тиктиной: в 12 главах: I.11 «Валя»*, I.12 «Апельсины», I.28 «Пустырь», I.34 «Вприкуску»*, I.35 «На цепочке»*, I.36 «Лай собачий»*, I.47 «Княжна Марья», I.51 «На пролётке», I.66 «Яблоко», I.70 «Кризис», I.71 «Свадьба завтра», I.75 «Шарфик»;

8) Груне Сорокиной-Вавич в 4 главах: I.14 «Бабочка», I.15 «В дороге», I.61 «У старухи», I.69 «Морошка»;

9) Саньке Тиктину в 16 главах: I.17 «Вальс»*, I.18 «Алёшка»*, I.19 «По морде»*. I.20 «Выпить бы»*, I.21 «Паучки»*, I.22 «Ручка»*, I.40 «Весы», I.41 «Мозуоли»*, I.42 «Червяк и машинка», I.49 «Булавка», I.51 «На пролётке», I.60 «Серебро»*, I.63 «Дым»*, I.64 «Заткнись», I.68 «Ножик»*, I.72 «Паскудство»*;

10) Семену Петровичу Башкину в 11 главах: I.23 «Зубы»*, I.24 «Альбом»*, I.37 «Как на доске», I.38 «С. и С.»*; I.43 «Седьмая»*, I.48 «Бородач»*, I.53 «Может быть», I.59 «Обезьяна»*, I.62 «Маруся»*, I.71 «Свадьба завтра», I.75 «Шарфик»;

11) Филиппу Васильеву в 9 главах: I.25 «Стружка»*, I.26 «Слон»*, I.27 «Баба»*, I.28 «Пустырь», I.55 «Не буду»*, I.58 «Заелись»*, I.66 «Яблоко», I.67 «Стенка»*, I.73 «Гудок»;

12) Тане Ржевской в 2 главах: I.47 «Княжна Марья», I.49 «Булавка»;

13) Варваре Андреевне в главе I.69 «Морошка»;

14) Аннушке Васильевой в главе I.73 «Гудок»;

Во второй книге:

1) Коле, ученику Вавича в 4 главах: II.1 «Themistocles»*, II.9 «Казна»*, II.10 «А вы?»*, II.39 «Подушка»*;

2) Виктору Вавичу в 23 главах: II.2 «Семга», II.3 «Чем богаты»*, II.4 «Наоборот», II.5 «Руки»*, II.6 «Муха»*, II.7 «С парадной»*, II.8 «Кукиш»*, II.12 «2-73»*, II.13 «Дать»*, II.19 «Шаг», II.20 «Шляпа»*, II.23 «Кресло», II.24 «Тьфу!», II.25 «Pardon, monsieur!»*, II.26 «Свеча»*, II.28 «Даль»*, II.32 «Петух»*, II.38 «“Реноме”»*, II.41 «Разойдись!»*, II.43 «Режь»*, II.44 «Не выставляй!»*, II.48 «Сдачи», II.49 «Почин»*;

3) Груне Сорокиной-Вавич в 2 главах: II.2 «Семга», II.48 «Сдачи»;

4) Андрею Степановичу Тиктину в 6 главах: II.11 «Дураки», II.18 «Самовар», II.22 «Тот самый», II.35 «К чёрту!»*, II.36 «Шпоры», II.45 «Звонок»;

5) Саньке Тиктину в 9 главах: П.11 «Дураки», П.34 «Сейчас!», П.40 «Толком», П.42 «Иди»*, П.45 «Звонок», П.46 «Ура!»*, П.51 «52»*, П.52 «Они!», П.56 «Мамиканян»;

6) Семену Башкину в 5 главах: П.11 «Дураки», П.14 «Узелок»* П.21 «Суматра»*, П.31 «Кудой!», П.47 «Убью»;

7) Всеволоду Вавичу в 3 главах: П.15 «Никогда», П.37 «Геник», П.54 «Кукла»*;

8) Таиньке Вавич в 3 главах: П.15 «Никогда», П.53 «Руки»*, П.55 «Шапку долой»;

9) Израилю Израильсону в 2 главах: П.16 «Марья Ивановна», П.37 «Геник»;

10) Петру Саввичу Сорокину в 2 главах: П.17 «Белый крест»*, П.55 «Шапку долой!»;

11) Наденьке Тиктиной в 3 главах: П.18 «Самовар», П.27 «Чего серчать?», П.33 «Того...»;

12) Анне Григорьевне Тиктиной в 2 главах: П.18 «Самовар», П.22 «Тот самый», П.23 «Кресло», П.29 «Цвет», П.34 «Сейчас», П.40 «Толком», П.47 «Убью!»;

13) безымянному прапорщику в главе П.19 «Шаг»;

14) Тане Ржевской в 3 главах: П.24 «Тьфу!», П.29 «Цвет», П.50 «Будь проклят!»*;

15) Филиппу Васильеву в 3 главах: П.27 «Чего серчать?», П.30 «Огонь»*, П.33 «Того...»;

В третьей книге:

1) Виктору Вавичу в 7 главах: III.1 «Велосипеды», III.2 «Рыбкой»*, III.7 «Попахивает»*, III.9 «Будь», III.11 «“287940”», III.17 «Матрац»*, III.19 «Клетка»

2) Саньке Тикину в 6 главах: III.1 «Велосипеды», III.3 «Канавка», III.6 «Не потому», III.8 «Пиф-паф!», III.9 «Будь», III.10 «Вот оно»,

3) Тане Ржевской в 3 главах III.1 «Велосипеды», III.18 «Не отрицаю», III.20 «Папа»

- 4) Наденьке Тиктиной в 3 главах: III.3 «Канавка», III.6 «Не потому», III.16 «На пружинах»*;
- 5) Филиппу Васильеву в главе III.3 «Канавка»;
- 6) нарратору в 4 главах III.4 «Трубочка»*; III.14 «Подумайте», III.23 «Образец», III.24 «Полкаша»;
- 7) Семену Башкину в 5 главах: III.5 «Пусть убивает», III.6 «Не потому», III.8 «Пиф-паф!», III.12 «Я унесу», III.23 «Образец»;
- 8) Анне Григорьевне Тиктиной в 4 главах: III.5 «Пусть убивает», III.12 «Я унесу», III.15 «Варенька»*, III.20 «Папа»;
- 9) Петру Саввичу Сорокину в 3 главах: III.6 «Не потому», III.14 «Подумайте», III.21 «Тычок»*;
- 10) Коле в главе III.8 «Пиф-паф!»;
- 11) Андрею Степановичу Тиктину в 2 главах: III.13 «Так-с»*, III.18 «Не отрицаю»;
- 12) адвокату Ржевскому в главе III.20 «Папа»;
- 13) Дуне, служанке Тиктиных в главе III.20 «Папа»;
- 14) Сеньковскому в главе III.22 «Выходите»*;
- 15) Глафире Вавич (матери Виктора) в главе III.24 «Полкаша»;
- 16) Всеволоду Вавичу в главе III.24 «Полкаша».

Из этих списков мы видим некоторые нарративные тенденции, уточняющие детали композиции романа и системы персонажей. Виктор Вавич является перцептором в большинстве глав каждой книги, следом за ним идут Санька Тиктин, Семен Башкин и Наденька Тиктина; ПТЗ остальных персонажей представлена относительно реже, однако эти количественные соотношения не позволяют разделять персонажей на главных и второстепенных. Выделяется (через соотнесение с заголовком романа) Виктор Вавич, однако в целом в романе не проведено иерархии перво- и второстепенности. Анна Григорьевна Тиктина редко выступает в полностью «своих» главах (гораздо чаще – вместе с другими Тиктиными или Башкиным), ещё в некоторых главах её ПТЗ слабо выражена, из-за чего она воспринимается скорее инстанцией полупассивного

наблюдателя, служащей не столько самостоятельной величиной, сколько «кинокамерой» для предоставления внешней точки зрения на других персонажей. Во второй книге Коля выступает перцептором только в полностью «своих» главах, что позволяет воспринимать его текст как своего рода вставную новеллу. В начале первой и начале второй книги формируются своего рода нарративные «блоки» из глав, объединенных точкой зрения одного перцептора: это гл. I.1–I.5, I.13–I.16, II.2–II.9 с ПТЗ Виктора Вавича; гл. I.17–I.22 с ПТЗ Саньки; гл. I.25–I.28 с ПТЗ Филиппа Васильева. Затем (в окончании первой и второй книги и в третьей книге) смена ПТЗ становится более быстрой, калейдоскопичной. Третья книга существенно отличается своей нарративной структурой, во-первых, полноценной представленностью нарраториальной перцепции, во-вторых, более широкой представленностью ПТЗ второстепенных персонажей (адвоката Ржевского, Глафиры Вавич, служанки Дуни – т.е. героев, которые никогда не выступали как перцепторы). Это коррелирует с оценкой одного из ранних рецензентов (рец. Леноблгорлита), назвавшего третью часть книги «авантюрной»: наряду с динамичной фабулой (ограбление-арест-убийство-взрыв-ссылка-отъезд), она отличается более динамичной нарративной композицией, включающей большее разнообразие ПТЗ.

Рассмотрим, какие художественные задачи выполняет в романе ипостась перцептора. Мы сосредоточимся на ПТЗ Виктора Вавича как на наиболее развёрнутой и представленной, иногда обращая внимание на ПТЗ других персонажей.

Первая глава романа – I.1 «Прикладка» носит экспозиционный характер, что частично обуславливает её нарративную структуру. Зачин главы, первый абзац: «Солнечный день валил через город. В полдень разомлели пустые улицы» – даёт «кинематографический» общий план и не атрибутируется как ТЗ, принадлежащая кому-то из персонажей, поскольку для читателя текст внове, и он не может распознать это как что-то маркированное. Первый взгляд на Вавича — «общий» план: «молодой Вавич. Вольнопер второго разряда»; затем в «фокусе» последовательно лицо («с маленькими усиками»), тело («затянулся

ремешком»), ноги («ботфорты начищены») – и снова «общий план»: «...Вавич <...> стал печатать учебным шагом»). Далее происходит кажущаяся интерференция перцептивных точек зрения: «Когда он печатал, лицо у него делалось лихим и преданным. Как будто начальство смотрело, а он нравился» [с. 11]. С одной стороны, оценка и обобщение выражения лица Вавича могут принадлежать нарратору; с другой, сравнение «как будто начальство...» является очевидной интроспекцией в сознание Вавича, принятием (и последующим обобщением) его точки зрения. С этого момента перцептивная точка зрения в главе принадлежит в основном Вавичу, на короткое мгновение переходя в середине главы к отцу Вавича: «А самому где-то внутри, как будто в желудке, тепло стало от того, что все же хоть дурак сын, а красивый» [с. 12] – и снова к Вавичу. Прикладывая винтовку к плечу, Вавич «видит себя со стороны» [с. 13]. Когда появляются двое мальчишек-наблюдателей, в тексте приводится содержание их мыслей: «”Кэ-эк пальнет”, – думали оба» [там же]. Здесь можно было бы предположить, что ПТЗ переходит в этот момент к мальчишкам, но это не так: вероятнее всего, предположение о том, что именно они думают – и следующая из этого синхронность их мыслей – принадлежат самому Вавичу, чья перцептивная ТЗ доминирует в тексте главы. Собственно, уже в этой главе нарратологическими средствами очерчивается характер титульного персонажа: перцептивная точка зрения Вавича направлена на самого Вавича извне, т.е. является предполагаемым взглядом на него окружающих, однако порождается его собственным сознанием. Реципиент видит не только самого Вавича, но и – не в последнюю очередь – представление Вавича о том, как следовало бы его видеть со стороны.

Эта внеположенность перцепции Вавича, опирающаяся на то, как его – предположительно – видят другие, подробно раскрывается во второй главе «Обиды». Здесь, опять-таки, можно усматривать определенное двуголосие нарраториальной и персональной речи, поскольку – как будет показано далее – эксплицируемый мотив обиды («Летом он [Вавич] всегда в обиде» [с. 13]) как обобщение может принадлежать здесь не нарратору (что было бы ожидаемо,

поскольку персонаж в здравом уме не стал бы выносить о себе таких суждений), а самому Вавичу, вполне открыто постулирующему свою вечную обиженность и выносящему о себе «внешние» оценки. Интерференция персональной и нарраториальной речи – «Правда, студенты и юнкера болтались не больше месяца, но Вавич уж знал: взбаламутили девчонок до самого Рождества» [там же] – создаёт здесь определённый иронический эффект. Нарраториальные обобщения («Виктор злился и, *чтоб скрыть досаду...*» [с. 14]) сочетаются здесь с языковым планом ТЗ Вавича – «девчонок» – в результате чего несобственно-прямая речь Вавича теряет свою серьёзность (при взгляде с его стороны) и осмысливается иронически.

В главе I.3 «Смотритель» вводится фигура тюремного смотрителя П.С. Сорокина. Эта глава хорошо иллюстрирует дальнейшую нарративную стратегию, предполагающую, с одной стороны, практически постоянное выявление перцептивного плана ТЗ кого-либо из персонажей, с другой стороны, то, что некоторые фрагменты текста часто кажутся нарраторскими обобщениями, хотя и не могут быть полностью атрибутированы нарратору, всё время оставаясь где-то посередине между перцепцией персонажа и обобщением нарратора. Посмотрим, как это работает на примере персональной экспозиции Петра Саввича. Поскольку в тексте главы его можно «видеть» только глазами Виктора Вавича, то, что нарратор преподносит как «объективную» его визуальную характеристику, на самом деле является его, нарратора, обобщением тех наблюдений, которые – осознанно или неосознанно – делает Вавич. «Сивые моржовые усы и чёрные брови» [с. 14] видятся «издалека»; сюртук лежит на нём «как будто <...> на голое тело, как на военных памятниках» [там же]. С одной стороны, «издалека» свидетельствует явно о взгляде человека, а не абстрактной нарраториальной сущности, с другой стороны, гносеологическая природа сравнения «как на военных памятниках» не вполне ясна и может относиться как к опыту Вавича, так и к «опыту» нарратора. Подсказку в пользу взгляда Вавича даёт следующая характеристика: «Он [Сорокин] никогда не снимал пашки; обедал с пашкой; он носил её, не

замечая, как носят часы или браслет» [с. 15]. Учитывая, что Вавич в принципе большое внимание уделяет форме (ср. с главой I.50 «Шашка», где происходит трансформация Вавича под влиянием формы и шашки) и воспринимает её как существенную характеристику личности, подбор именно такой позиции для визуального описания: голова издали, сюртук, шашка – свидетельствует о том, что это либо в чистом виде материал перцепции Вавича, либо результат некоторого (в сравнении с «памятниками») нарраторского обобщения этой перцепции.

Коммуникативная характеристика Сорокина («знал только два разговора: серьёзный и смешной»; «с непривычки иной арестант пойдёт нести, и правда даже говорит, а глянет Сорокину в глаза – и вдруг на полуслове запнулся и растаял»; «Сорокин твердо знал: на службе разговор серьёзный всегда» [с. 15]), с одной стороны, является в гораздо большей степени интерференцией нарраторского обобщения с перцептивным планом самого Сорокина (потому что в этой ситуации сведения о его взаимодействии с арестантами и о том, что он «знает», гносеологически могут исходить только от самого Сорокина или всеведущего нарратора. Далее мы увидим, что нарратор в «Викторе Вавиче» – не всеведущ). С другой стороны, важно понимать, что именно такое представление Сорокина здесь вписывается в контекст того, как взаимодействует с ним Виктор Вавич, и более детально разъясняет коммуникативную ситуацию, в которой он оказывается. Приходя к Сорокину, он взаимодействует с ним или в «серьёзном» модусе, или в «смешном», и, видимо, осознано или неосознанно, делает такое наблюдение и, таким образом, направляет наррацию в сторону более подробного разъяснения этого наблюдения. Это подтверждается тем, что в целом в главе представлена перцептивная точка зрения Вавича: интроспективно приводятся его мысли, его интенции (когда приходит Груня, Вавич «всячески старался запрячь радость» [с. 16]), и наблюдения («Виктор спиной видел, как движется Груня. Вот она брякает умывальником. Теперь, должно быть, руки утирает» [там же]).

Внеположенность восприятия Вавичем самого себя проявляется и далее: когда Сорокин в главе I.5 «Палец» подвергает сомнению жизненную позицию Вавича, не содержание сомнения, но сам факт такого диалогизирования становится для Вавича смертельной обидой, из-за которой он решает перестать ходить к Сорокиным. Далее, например, в главе I.13 «Ветер» он рисует себе картину, как из чувства обиды на Сорокиных отомстит Груне: пойдёт из-за неё под арест, «испортив ротное учение, загнав свой взвод» [с. 35] – а потом идёт по улице, нарративизируя свою ходьбу: «шёл размеренной походкой, в уме прибавлял: “честного пехотинца”» [с. 36] – и эта внутренняя нарративизирующая речь интерферирует с речью нарратора: во время разговора с солдатом Гарпенко отдельным абзацем возникает «нарраторский» комментарий: «Строгость» [с. 36], очевидно, бывший изначально командой Вавича, данной самому себе.

Внеположенность восприятия себя у Вавича разрушается только в коммуникации с невестой, затем женой, Груней Сорокиной: в следующей главе I.14 «Бабочка» Вавич деревенеет, когда появляется Груня, «все слова, что он выдумал, пока ждал, перегорели, засохли и не выходили из горла» [с. 39]. Как мы увидим, это внеположенное самовосприятие вступает в непримиримый конфликт с действительными попытками других героев (главным образом Груни) воспринимать Вавича диалогически, как равноправный субъект: в конце концов, к третьей книге романа он оттолкнёт от себя Груню, отгородится от неё, не давая ей воспринимать себя субъектно, поддастся аффекту, уйдя с Сеньковским громить еврейский квартал.

Уникальной для текста «Виктора Вавича» в нарратологическом плане является глава I.15 «В дороге». То, что происходит на уровне фабулы – душевное сближение Вавича и Груни – отражается на уровне нарратива в том, что происходит слияние их перцептивных точек зрения, наступает единство восприятия. Здесь пара образует единый субъект, обозначающийся местоимениями множественного числа – *мы*, *они*: «– Сгорит, другой сварим. / У Виктора дрогнуло внутри: понял, что это *они* сварят – он и Груня» [с. 39] – и

далее целый абзац содержит *их* перцепцию: «<...> оба слышали, как шумит какой-то поток в голове <...> как будто они едут, катят по дороге» [там же]. Коммуникация с Груней – один из крайне немногочисленных случаев, когда Вавича воспринимают на самом деле диалогически, как равноправный субъект, а не видят в нём функцию подчинённого, сына, механизированного дурака-любовника, объект для манипуляций, врага-полицейского и так далее. До некоторой меры: Груня заботливо хочет «закрыть его зонтиком и увести совсем куда-нибудь далеко, посадить к себе на колени, взять на руки» [с. 39], и проецирует своё чувство на проходящего мимо ребёнка, а не на Виктора – и тот со всей силы бьёт кулаком по скамейке. Единство перцепции практически сразу распадается, и далее в главе представлена перцептивная ТЗ одного Вавича, смотрящего на Груню. Ещё один подобный случай, когда текст позволяет себе пользоваться перцептивной точкой зрения сразу двух персонажей, объединяя их под общим местоимением, тоже происходит в коммуникативной ситуации согласия: в гл. I.61 «У старухи» Груня и Таинька сдвигают друг другу руки: «Обе поняли: “Дома не говори”» [с. 200].

В гл. I.16 «Раскат» (ПТЗ Вавича) на пристава (на которого привык смотреть снисходительно и «думать про него: из битых поручиков» [с. 41]) Виктор смотрит «с робостью» [с. 41], поскольку тот ведёт себя «осанисто» и «форсисто», манерно – и пристав подбрасывает Вавичу мысль о том, что полицейская служба недооценена, но престижна («Полиция непрерывно в бою. <...> А когда вы [военные] воевали в последний раз? <...> Четверть века тому назад-с!» [с. 41]). С этого момента Вавич и сам начинает существовать, определяемый этой мыслью: теперь, представляя, как его видят со стороны, он будет распространять эту конструкцию далеко за пределы себя, до «взгляда» на полицию вообще – и себя будет видеть не как Виктора Вавича, а как полицейского, как человека в форме и с шашкой.

В этой главе в один момент ПТЗ «отрывается» от Вавича и, не переходя полностью к нарратору, как бы кинематографически повисает в пространстве: «Пристав вспотел, волосы <...> слиплись и острыми рожками стояли на

темени. За окнами задышалась ночь. Копилась гроза» [с. 43] – и присутствующие обобщаются местоимением «все»: «Все чуяли, как за спиной стоит чёрная тишина» [с. 43] – и далее перечисляются действия каждого (кроме пристава), кто в этот момент присутствует в комнате: Груня собирает посуду, Сорокин утирает лоб, Вавич «с опаской взглядывал на пристава» [с. 43]. Повисает молчание, «все недвижно сидели, рассеянno думали» [с. 43], которое сразу прерывается раскатом грома, снимающим напряжение и разливающим в комнате веселье: «Все вострепнулись – будто подкатил к воротам, кого ждали, весёлый и радостный» [с. 43]. В этом фрагменте пристав приобретает демонические черты (рожки, громовой раскат), и «совращает» Вавича, навязывая ему свою идеологическую систему. Здесь уместно вспомнить высказывание Б. Житкова из письма о том, что роман «о власти Князя Мира Сего» (Цит. по [Василькова, 2012b]). В следующей же главе с ПТЗ Вавича (I.29 «Усмешка судьбе») пристав продолжает инструктировать его в этом же духе: «Скажите мне: что главное? <...> Главное – вид. Вид – главное» [с. 68] – и Вавич, преодолевая неловкость, перенимает эту идеологию: «Вавичу теперь самому захотелось встать, отставить ногу, палец за кушак и усмешку судьбе изобразить» [с. 70].

Максима «вид – главное» продолжает реализовываться в гл. I.50 «Шашка»: Вавич стоит у портного перед зеркалом: «выходило, будто ещё *только делается* *квартильный*: зелёный казакин весь был в белых нитках, как дом в лесах» [с. 145], а эффект от нового мундира сопоставляет с полным обновлением своей личности: «хотел, чтоб сюрпризом сразу из зеркала глянул *новый: околоточный надзиратель Виктор Вавич*» [с. 145]. Выбирая погоны, Вавич расстраивается, поскольку «чёрной замухрышкой казались эти полицейские погоны среди золотой знати» [с. 145], и успокаивается только тогда, когда выходит на улицу, потому что находит там воображаемое подтверждение своей новой личности: «Казалось, что все смотрят, что вот несёт шашку, и, наверно, думают, что офицер. Ну, хоть прапорщик запаса» [с. 145]. Когда Вавич сидит в парке на скамье, нарраторская речь

интерферирует с внутренним извне-оценивающим монологом Вавича: «Он оперся на завёрнутый эфес шашки. *Сидит подпоручик*» [с. 146]. Перевоплощаясь в *околоточного надзирателя Виктора Вавича*, он теряет терпение, торопит портного и, что самое симптоматичное, теряет способность писать Груне письма («не мог, ни одного слова не мог» [с. 148]).

Далее в тексте «мундир» целиком берёт верх над Вавичем, *околоточный надзиратель* подменяет в нём все его личностные черты, заставляет отдалиться ото всех родных – от Груни, от отца, от сестры Таиньки. В главах II.3 «Чем богаты» и II.4 «Наоборот» Вавич, принимая дома гостей-чиновников Жуйкина и Попова, любителю накрытым столом так, что «улыбка рвала губы» [с. 290], и, понимая, что получил сёмгу в виде взятки от торговца, зло дистанцируется от Груни, погружаясь в карточную игру («Груня подошла, положила Виктору руку на погон. Но Виктор круто повернулся к столу, наклонился над картами, увернул плечо» [с. 294]). Хотя утром Вавич ненадолго снова сближается с Груней, позже он терпит неудачу, пытаясь расплатиться за сёмгу, хочет «вернуться к Грунечке, рассказать, как не вышло» [с. 297], но поддаётся власти мундира и воображает, как потащит торговца Болотова в участок для дачи объяснений. Следующая за этим глава II.6 «Муха» через название с семантикой насекомого и ситуацию с посыльным и запиской (Вавич сперва отправляет записку Болотову, потом получает письменный приказ о проверке якобы «ночной продажи водки») [с. 299] перекликается с главой I.14 «Бабочка», где Вавич отправляет Груне записку с предложением встретиться. В гл. I. 15 «Дорога» ребёнок плачет от внезапной Груниной нежности, в II.6 – от вавичевского напора при обыске у госпожи Цигель. Таким образом, II.6 «Муха» – инверсия глав I.14-15: если в «Бабочке» и «В дороге» проявлялась интимная часть Вавича, то в «Мухе» – чиновничье-полицейская, «мундирная». Далее в тексте Вавич становится всё более раздвоенным с уклоном в «полицейскую» сторону своей личности: можно сказать, что он становится полем битвы между Груней, удерживающей его в человеческом облике, в диалоге, и демоническим Сеньковским, утягивающим его во внутренний, замкнутый на ресентименте и

обидах, монолог. Когда в главе II.28 «Даль» Вавич рассказывает Груне обстоятельства, связанные с убийством двух городских, Груня «будто не слышала, что говорит Виктор» [с. 386] – «и Виктору преградил слова Грунин взгляд» [с. 386]. После того как Груня сообщает Вавичу о беременности, он впервые смотрит ей в глаза – «увидал, что там, за радостью – жаркая темнота и дали конца нет. Ничего, кроме отверстой дали, не видал Виктор в тот миг» [с. 388] – но потом блеск в глазах закрывает даль, и с этого момента Вавич только отдаляется от Груни, уходит в полицейщину. Когда Груне приходит письмо от матери Вавича с предложением ехать рожать в родной город, Вавич уже совсем хочет остаться один: «иной раз так бы и трахнул тарелкой через стол. Тьфу! Ещё угадает, что рад» [с. 564] – здесь внутренний монолог Вавича снова интерферирует с нарраторской речью. В гл. II.49 «Почин» Сеньковский тащит Вавича за собой громить еврейский квартал. Когда тот пытается отказаться, сославшись на беременность Груни, Сеньковский подначивает его, угрожая «доложить»: «...с жидами, значит? И пусть царю в морду плюют?» [с. 498]. Они выходят, Виктор видит в окнах «тёплый уютный свет» [с. 499] – это последний шанс Вавича взглянуть на всё «собственным» взглядом; следующий свет, который появляется в тексте – красное зарево пожара. Вавич с досады принимается избивать Башкина. Сперва Вавич почти ничего не произносит, он только видит и – главным образом – слышит погром: пожар, крики, выстрелы, битьё стекол, распятую на воротах еврейскую женщину. Сперва в главе есть чёткое разграничение событий по видам глагола: то, что происходит вокруг Вавича, описывается чаще в несовершенном («кричали за воротами» [с. 501], «красным светом кидало» [с. 501], «рвался голос» [с. 501]), а действия Вавича – «Виктор бросился», «Виктор понял», «Виктор выскочил» [с. 500] – в совершенном виде глаголов. Затем это противопоставление исчезает, и для большей части событий уже используется несовершенный вид: «слышал Виктор» [с. 501], «орали над Виктором» [с. 501], «теребил его Виктор, рвал за ворот, кричал в ухо» [с. 501], «кричал Виктор» [с. 502], «шептал Виктор» [с. 502], «Сеньковский дышал перегаром в лицо» [с. 502], «Виктор

натыкался на хлам» [с. 502] и т.д. Таким образом Вавич как будто сливается со стихией погрома, становится его частью и теряет – даже на уровне наррации – субъектность. В следующий раз Вавич появляется уже в первой главе третьей книги, где он пьёт в компании Сеньковского, Болотова и проститутки-еврейки Жени, в присутствии которой остальные сыплют антисемитскими лозунгами. Уходя, Вавич просит Сеньковского не рассказывать об этом застолье – не Груне, как можно было бы ожидать, а своей любовнице, жене полицмейстера Варваре Андреевне.

В главе III.19 «Клетка» пьяный Вавич уже совершенно безумен и погружен в ад: он сидит в погребе, пьёт красное вино, «казалось, что <...> тьма уж всюду вокруг, <...>, а это он во тьме в огненной клетке, из огня прутья, как железные» [с. 605]. Придя к себе домой, он видит силуэт «чёрной женщины» – как выяснится в следующей главе, это Таня Ржевская – руки Вавича «паучьими лапами шарили сзади выключатель» [с. 606]. Гибель Вавича показана наполовину его глазами – «надвинулась совсем, и что-то толкнуло в грудь» [с. 606] и наполовину – уже после его смерти – глазами нарратора: «Виктор вздёрнул руками и сполз по стенке на пол» [с. 606].

Другие герои тоже время от времени подвергают себя «внешней перцепции», однако в их случае она не становится доминантой мировоззрения, оставаясь либо способом мечтать, либо средством критического восприятия или минутного социального представления себя. Башкин симулирует перелом руки; в сцене, где это описывается, воображаемая самопрезентация Башкина интерферирует с нарраторской речью: «Башкин оперся о балюстраду, неестественно, неуклюже: все вы тут франты, а я вот какой, нарочито такой, и вот с рукой» [с. 46]. В гл. I.49 «Булавка» Таня Ржевская цепляет брошку на лифчик: «Под платьем не будет видно. “А я буду знать”, – думала Таня. И сделалось жутко: приятно и стыдно» [с. 140], специально создавая границу между тем, как могут воспринимать её остальные, и тем, что она знает о себе сама, – и в целом как будто смотрит на себя со стороны, оценивая, насколько её представление о себе согласуется с тем, какая она на самом деле: «Достала

французскую книгу и *посадила себя в кресло*» [с. 140], «боком глянула в зеркало, – не надо было: она изнутри лучше видела, какая она во всех поворотах» [с. 141]. Препираясь с Вавичем насчёт ночного пребывания на балконе – «Я не в гостях, я у себя дома» [с. 370] – Таня слышит свой голос со стороны, и ей нравится «как певуче звучал голос с лёгкой улыбкой» [с. 370]. Наденька Тиктина в гл. I.11 «Валя», глядя на себя в зеркало (!), вспоминает эпизод из своего детства, когда ей было двенадцать: она одна дома («не надо, чтоб и кот видел» [с. 30]) и наряжается покойницей, надеясь, что её заметят («Такая прелестная, и умерла – так скажут, – думала Наденька. <...> Не шумите!.. Как мы раньше не замечали, что она...» [с. 30]). Её мечтания прерываются звонком в дверь, на нём же прерывается и воспоминание, и в следующий раз Наденька смотрит в зеркало уже в «действительной» обстановке: она видит в нём щель, куда можно спрятать прокламации. Андрей Тиктин тоже изредка оценивает себя извне: в гл. I.12 «Апельсины» он вспоминает случай с апельсином, отвергнутым курсисткой, случай, который – теперь – он оценивает как «глупый», регулярно проигрывает его в голове, вступая в воображаемый диалог с теми собеседниками: «С тех пор Тиктин заставлял себя есть апельсины: он чувствовал, что избегал их» [с. 32], «Этот апельсин никогда не выходил из головы Тиктина, и время от времени он подновлял аргументы» [с. 32]. Несмотря на то, что внешнее самовосприятие свойственно – как часть мечты или рефлексия – многим персонажам, только у Вавича это становится доминантой характера, которая в итоге приводит его к гибели.

Обратим внимание на представленность нарраториальной точки зрения (НТЗ) в романе. Она невелика, можно сказать, ничтожно мала; НТЗ в романе носит кинематографически-экспозиционный характер и чаще всего служит для того, чтобы задавать мизансцены. В таком виде чаще всего она проявляется в абзацах, начинающих главы и определяющих место и время действия.

Это утверждение – о «кинематографичности» НТЗ – не распространяется на случаи, когда точка зрения нарратора представлена только в языковом плане,

как, например, в главе I.27 «Баба», где описывается первая встреча Филиппа и Наденьки: Филипп не знает её имени (что убедительно показано в тексте: «на скамейке сидела женщина»; «Фиплипп спешил вывести бабу на свет, <...> чтоб поскорей глянуть, что она такое» [с. 66]), однако параллельно с этим в нарраторской речи Наденька называется по имени. Естественно, это обусловлено не нарраториальной перцепцией, не тем, что нарратор непосредственно *видит*, что это Наденька, а логической выводимостью этого факта из предыдущего текста: реципиент может сам сделать вывод о том, кто же на самом деле «женщина» из предыдущих сведений о Наденьке, а сохранение этого в секрете не составляет художественной необходимости. Поэтому такое подразумеваемое логическое выведение как бы проделывается силами нарратора, автоматически. Следовательно, это относится к языковому, а не перцептивному плану, в котором проявляется нарраториальная точка зрения.

Аналогичная, но по-другому нарративизирующаяся ситуация представлена в главе I.63 «Дым». Здесь в аналогичной ситуации: один из персонажей (Санька Тиктин) встречает другого (Вавича), с которым не знаком, и узнаёт его имя не сразу – и до тех пор, пока Вавич не представляется Саньке, в тексте – в том числе нарраторском – он называется по чину, «квартильным». У этого именованья есть несколько художественных задач. Во-первых, в романе действует множество разных квартильных, городских, околоточных и прочих чинов, не называющихся по имени и не дифференцируемых один от другого. Вавич едет поступать на полицейскую службу с четко формулируемой задачей – доказать возможность существования порядочного полицейского (ср. в главе I.45 «Колеса»: Вавич думает: «...я им докажу, <...> они узнают, что может быть порядочный человек... даже сделаю что-нибудь необыкновенное» [с. 127]). Санька первоначально видит Вавича именно в том ключе, в каком Вавич мог бы существовать, соответствуя он своей проекции. На это указывают множественные индициальные знаки: «<...> у дверей *чинно* сидел *молодой* квартильный в *новенькой* шинели», «Квартильный <...> *звонким, вежливым* голосом сказал» [с. 212], «*хлёстко* швырнул на лавку *новенький* портфельчик,

<...> улыбался сочувственно и почтительно» [с. 212]. Вавич и сам прямо упоминает дискурс отношения людей к полиции: «Вы презираете, может быть, полицию?» [с. 212]. При этом Санька сам предрасположен к полиции негативно («боялся, что кто-нибудь войдёт и увидит, как ему в ухо говорит квартальный» [с. 212]) и, уже когда Вавич выходит из Вагона, заключает: «всё равно сволочь» [с. 214]. К слову, Санька своими силами – это показано через его перцепцию – присваивает Вавичу характеристику «обиженности»: «Санька взглянул в глаза околоточному: глаза были обиженные и приветливые» [с. 213]. Таким образом, то, что Санька не знает Вавича в той мере, в которой он известен читателю из предыдущего текста, и формирует представление о нём самостоятельно, в этом случае имеет куда большее художественное значение, чем та осведомлённая языковая перспектива, которую может представить на эту ситуацию нарратор, вызывая те читательские ожидания, которые связаны с уже сформированным образом Вавича. Кроме того, напомним, что представление о Вавиче других важно не только для художественной полноты текста, но и для самого Вавича, и если до этого оно существовало только в его воображении, то здесь получает реализацию в сознании действительного другого.

Похожая ситуация описана в главе II.49 «Почин», где Вавич не узнаёт Башкина, однако даёт ему характеристику, в целом совпадающую с тем, как Башкин известен из предыдущего текста: «голосом *<...>* отчаянным, бабьим каким-то, кричал длинный, верста коломенская»; «Знакомый голос *<...>* Противный» [с. 499]. Однако Башкин далее называется в тексте по имени; даётся нарраториальный комментарий «Виктор не узнал Башкина» [с. 499]. Нарративизация этой ситуации объединяет в себе черты двух предыдущих: дана и оценка чего-то неузнанного, подтверждающая характеристики других персонажей, и непосредственное имя персонажа, узнаваемого по своим характерным признакам (высокий рост и высокий голос).

В крайне редких случаях и на очень короткое время нарраториальная перцептивная точка зрения применяется тогда, когда герой акцентированно «не слышит» или «не видит» какого-то высказывания или действия, к нему

обращённого. В главе I.44 «Кружевной рукав» «старуха с трудом подняла левую руку, старалась ею поймать мужнину голову, не доставала» [с. 125], а он (Вавич-старший) «не видел, он прижался щекой к беспомощной белой руке и мочил слезами кружевной рукав» [с. 125]. Здесь можно было бы предполагать интерференцию перцепций старухи и Вавича-старшего (ей принадлежит интенция «поймать мужнину голову», ему – знание о том, что он «мочил слезами кружевной рукав»), однако гораздо легче предположить здесь «кинематографический» общий план, охватывающий внешним взглядом одновременно и Вавича-старшего, и старуху. Подобный случай видим в главе I.59, когда нарратор всё-таки включает в текст реплику, которую Семен Башкин произносит бессознательно: «он сам не знал, что кричит: „ай!” <...> С ним случился обморок» [с. 192].

В некоторых главах персональная перцептивная точка зрения трудноотличима от нарраториальной, однако все ещё остаётся персональной. Так, например, в главе II.19 «Шаг» даётся, казалось бы, совершенно немаркированное описание того, как рота пехоты идёт ночью по улице. Изложение максимально нейтральное: «Солдаты косились на дома. Прапорщик сошёл с тротуара и пошёл рядом с людьми...» [с. 350], но далее движение роты изображается не через пространственные, а через аудиальные образы: на улице темно, поэтому объектом перцепции для предполагаемой персональной ТЗ служит в первую очередь звук. Этот звук слышат, во-первых, сами солдаты («рота снова стала слышать свой шаг» [с. 351], во-вторых, прапорщик, который ведёт роту. Несмотря на слабую выраженность его перцепции, она проявляется настолько, что можно отместить версию о том, что здесь представлена нарраториальная точка зрения: показаны его интенции («выпалил, подняв на аршин выше» [там же]) и реакции на события: «из-за угла <...> выбежал человек. – Стадничук, держи! – заорал прапорщик» [там же]. Несмотря на то, что знание о таких действиях и реакциях могло бы с лёгкостью принадлежать нарратору, этому противоречит как нарратологический контекст всего романа (ТЗ практически всегда перцептивно принадлежит кому-либо), так и

следующий фрагмент главы, в котором персональная перцепция прапорщика на мгновение становится более очевидной, перед тем, как перцептивная ТЗ переходит к Вавичу: «заменить пример» [там же]. Похожим образом персональная ТЗ слабо выявлена в главе II.30 «Огонь» (однако напрашивается вывод, что перцептивный план там принадлежит «офицурису»).

Нередко перцепция персонажа выражена слабо и определяется только по малозначительным маркерам. Например, разговоры в доме Тиктиных довольно часто показываются с перцептивной точки зрения молчаливо слушающей и не отдающей никому особенных предпочтений Анны Григорьевны (как, например, в главах I.37 «Как на доске» и I.39 «Голые люди» она наблюдает за разговорами Наденьки, Саньки, Башкина и Алёшки Подгорного). При этом центральным элементом действия становится содержание диалога, а не то, как и кем он воспринимается; в таких случаях практически нейтральная, но все ещё заключённая в текст перцепция помогает, во-первых, не прибегать к нарраториальной точке зрения, во-вторых, не показывать диалог с точки зрения кого-то из вовлечённых участников, что придавало бы ему однополярности.

Отдельно стоит поговорить о представленности перцептивной точки зрения нарратора в третьей книге «Виктора Вавича». Она появляется в четырёх главах, в одной – полностью, в остальных – фрагментарно. Два случая из четырёх связаны с тем, что «кинокамера», т.е., собственно, взгляд нарратора, его пространственная точка зрения, направлена на двух персонажей, ранее бывших только своеобразными функциями, не проявлявшими своей перцепции и самосознания и только наблюдаемыми со стороны – Алёшку Подгорного и Кнэка, – направлена на них в те моменты, когда их некому наблюдать, и остаётся мало текстового пространства и времени, чтобы передать эти события косвенно, через чьи-нибудь ПТЗ, а сами события имеют высокую фабульную нагрузку. Остальные два случая отражают ситуации, когда нарратор описывает события, хронологически дистантные по отношению к последним упоминавшимся: «Шесть человек было убито. Обе ноги Грачека на третий день нашли на крыше собора. Ротмистр Рейендорф отказался в кровавых кусках

опознать Башкина» [с. 613]; «Только через три недели докопались: наши адрес стариков [Вавичей]» [с. 614]; «К девятнадцатому мая Таня была в Вятке» [с. 614] – в двух заключительных главах романа, суммирующих произошедшие события.

Все приведённые случаи применения нарраториальной перцептивной точки зрения никак не убавляют меру субъектности большей части персонажей (за исключением Подгорного и Кнэка); здесь осведомлённость нарратора не предполагает всезнания или какой-либо его способности окрашивать повествование собственной точкой зрения. В этих случаях нарраториальная перцепция служит делу логического достраивания ситуации: что знал бы персонаж, если бы обладал всей доступной ему полной информацией о событии?

Подведем итог: нарративная структура «Виктора Вавича» характеризуется как полиперцептивная, нарраториальная точка зрения практически не выявлена (за редкими исключениями, каждое из которых имеет определённые художественные задачи). Герои часто подвергают себя домысливаемому внешнему восприятию (часто) воображаемых других, однако если у некоторых (Наденька, Санька Тиктины, Андрей Тиктин, Таинька Вавич) оно является средством мечтаний, рефлексии или диалога с социумом, то у некоторых (Виктор Вавич, иногда Семен Башкин) становится доминантой мировосприятия, замещая здоровую рефлексию и непосредственное самовосприятие. Вавич наиболее неустойчив перед этой внешней перцепцией; в его случае она приводит к раздвоению личности с итоговой «победой» «воображаемой» части.

2.3. Мотивы в романе «Виктор Вавич» в свете нарратологического анализа

Рассмотрим, как в контексте той полиперцептивной композиции, которую мы описали, функционирует мотивная система. Поскольку мы выяснили, что

текст соткан из ПТЗ разных персонажей, над которыми практически нет унифицирующего нарраторского голоса, функционирование системы мотивов, связывающей весь текст воедино, должен обеспечить либо какой-то другой, не перцептивный, план нарративной точки зрения, либо внешняя по отношению к наррации инстанция. Поскольку ПТЗ в нашем случае влечёт за собой и хронологический, и пространственный, и языковой планы ТЗ, остаётся только один: идеологический.

Есть ли в тексте нарраториальные проявления идеологического плана точки зрения? Сразу отметём возможное истрактование *идеологического* как *политического*: роман не соответствует соцреалистическому канону противопоставления положительно оцениваемых «революционеров» негативно маркированным «реакционерам», хотя фабула романа подготавливает для такой оппозиции благоприятную почву, — и во многом вообще не заботится вопросами политической оценки. Понимая *идеологическое* более широко, можно предположить, что в «Викторе Вавиче» идеологический план на двух структурных уровнях реализуется по-разному: с одной стороны, с оглядкой на невыраженность нарраториальной перцепции, приводящую к *полифонии* в бахтинском понимании этого термина (об этом далее), роман строится как полилог различных персональных идеологий, над которыми не существует внешней инстанции, отдающей какой-либо из них предпочтение. С другой стороны, на уровне макроструктуры романа, на уровне *вымышления событий* (термин В. Шмида, ср. [Шмид, 2003, с. 54]) и мотивной организации текста существует свой идеологический план, который мы атрибутируем не нарратору, а абстрактному автору. На мотивном уровне, как мы увидим далее, противопоставляются *гармония* и *хаос*, *тепло* и *холод*, *виталистичное* и *макабрическое*. В каждом отдельном случае проявления этих мотивов гносеологически возникают из чьей-либо персональной перцептивной точки зрения, однако сама последовательность проведения этих оппозиций, их устойчивость и постоянное присутствие в тексте индициально указывают на внешнюю идеологическую предустановку, свойственную не столько тексту,

сколько *интенции* текста, т.е. абстрактному автору. Единство стратегии вымышления событий приводит к тому, что на структурном уровне между ними возникают отношения семантической эквивалентности. Здесь можно ошибочно увидеть противоречие с В. Шмидом, который пишет, что «подбор элементов (персонажей, ситуаций, действий <...>) из “событий” как нарративного материала» [Шмид, 2003, с. 67], их детализация и композиция являются прерогативой нарратора. Тем не менее, на примере температурного мотива будет показано, что он строится на событиях типа «персонаж испытывает тёплые чувства и *одновременно с этим* чувствует физическое (!) тепло и обращает на него внимание» – т.е. вполне конкретных физических событиях, не зависящих от воли нарратора. Понятно, что нарратор может *выбрать* или *не выбрать* такое событие из всего обширного материала для помещения его в наррацию, однако, выбрав его, о сущностной его стороне – ощущении физического тепла – он может только *умолчать* или *не умолчать*. Поскольку у нас нет оснований подозревать нарратора в ненадежности, мы остаёмся перед чистым набором событий, *вымышление* которых – функция абстрактного автора, а не нарратора. Именно поэтому мы утверждаем, что идеологический план, возникающий из противопоставления лейтмотивных оппозиций, скорее атрибутируется абстрактному автору, чем нарратору.

При том, что сам Б. Житков в письме к Л. Чуковской отрицал чьи-то мотивно-стилистические влияния («...какой-то чеховский и толстовский дух, это скверно. <...>. Хорошо <...>, что это заметно. В остальном, значит, нет духа литературы. Я терпеть не могу этого» [ЖиТБСЖ, 1955, с. 506]), на уровне структуры текста широко проявляется противопоставление условно «толстовского» и «достоевского» текста. Речь идёт о проявлении *толстовского* и *достоевского* как мотивных комплексов. *Толстовское* нарративизируется в основном через мотивы дома и семьи, главным образом – в контексте семьи Тиктиных. Это наиболее «счастливая» семья – в сравнении с семьей Вавичей, где, во-первых, парализована мать семейства, во-вторых, происходит неразрешимый конфликт отца с сыном, семьей Тани Ржевской, которая живёт

одна в отцовской квартире, а отец появляется крайне редко, наконец, в сравнении с Башкиным, у которого семьи нет никакой вообще. Семью Тиктиных – не вмешайся в их жизнь революция – характеризовали бы стабильность, размеренность и благополучие. Глава I.54 «Бубенчики», где описывается служба Тиктина-старшего в «Земельном банке» тематически соотносится со службой Стивы Облонского в присутствии (ср., напр. начало V главы I части «Анны Карениной»): Тиктин жизнелюбиво, радостно добирается до места службы, его узнают извозчики, называют «барином» [с. 162]. Семья Тиктиных, относительно благополучная в плане собственно семейных внутренних взаимоотношений, во всём романе является носителем толстовского мотивного комплекса.

Главы, принадлежащие линиям Вавича и Башкина, тематически и лексически маркируются как носители «достоевщины» (ср. «Смерть, гроб, <...>, морг, тлен, гниль, смрад, упоение гибелью ассоциируются с “достоевщиной” <...>, она характеризуется и как нечто мрачное, жуткое, разрушительное, жестокое, несправедливое, трагическое, маниакальное» [Северская, 2015, с. 280]). Вавич служит в полиции; Башкин попадает в полицейские застенки; Башкину сопутствует мотив зубной боли (сначала он видит дворника, мучающегося зубами, потом имитирует зубную боль сам), связывающийся с «Записками из подполья»; диалоги Башкина с ротмистром Рейендорфом тематически восходят к диалогам Раскольников с Порфирием Петровичем; когда Вавич в первый раз входит в Петропавловский участок, ему в нос бьёт «кислый запах загаженного пола, прелой бумаги и грязной человечины» [с. 170] и т.д. – всё это так или иначе ассоциативно восходит к Ф. Достоевскому и «достоевщине».

Как соприкасаются эти два мотива? Через фактические событийные соприкосновения: во-первых, через контакты Башкина с семьёй Тиктиных, к которым он сперва просто вхож, а потом приходит уже как завербованный агент охранки, чья задача – следить за их домом; во-вторых, через немногочисленные контакты с ними Виктора Вавича. Эти контакты

деструктивны для Тиктиных; Вавич руководит обыском в комнате Наденьки, Вавич арестовывает Саньку в конце третьей книги. Обыскивая комнату Наденьки, он стремится «перевернуть весь этот девичий порядок в комнате, чтоб скорей стал ничей хаос» [с. 365] – это одна из центральных реализаций уже упомянутой оппозиции *гармонии* и *хаоса* в романе. После убийства Вавича Таня уезжает в Вятку к сосланному Саньке. Это – выражено *толстовский* элемент, поскольку ассоциируется с отъездом в ссылку жён декабристов; такая ассоциация, в свою очередь, указывает на «Войну и мир» Л. Толстого, изначально задуманную как роман о декабристах. В конце «Виктора Вавича» носители *достоевщины* – Вавич, Грачек и Башкин – гибнут; носители *толстовского мотива* – Тиктины – формируют собственные семьи: Наденька с Филиппом, Санька – с Таней Ржевской. Впрочем, по семейной линии и это противопоставление не абсолютно: Таиньке Вавич позволяют видеться с её возлюбленным Израилем, а в семье Тиктиных есть «затесавшаяся» носительница маркеров «*достоевщины*» – Анна Григорьевна Тиктина, тёзка жены Ф. Достоевского, А. Г. Сниткиной. С фигурой Башкина связан эпизод инверсии толстовского мотива: в дневник он записывает две аббревиатуры («Н.В.» и «С. и С.»), означающие «Не врать» и «Спокойствие и смелость» [с. 94] – такое аббревиирование ассоциируется со сценой объяснения Левина и Кити из «Анны Карениной» и с «правилами жизни» из «Юности», однако эта запись попадает в руки полиции и получает в устах полковника не личностное, а политическое прочтение, которое Башкин не может опровергнуть: «“нужно Н.В.” – нужно немедленное восстание. И дальше: “нужны С. и С.”, то есть: свержение и социализм» [с. 192].

В главах с «достоевским» текстом разворачивается инфернальный мотив: уже упоминались инфернальные черты пристава, который заманивает Вавича на полицейскую службу; ещё одна целиком демоническая фигура – надзиратель Сеньковский, который затаскивает Вавича в бездну аффективного насилия, в погром, переманивает его на службу из его «родного» Петропавловского участка к известному чрезвычайной жестокостью полицмейстеру Грачеку.

Сеньковский характеризуется как «хлипкий, прыщеватый, шаткий весь человечек» [с. 375], у которого «глаза были как не с того лица, будто внутри сидел *другой человек и смотрел через прорези глаз*» [с. 376], «веки мигали, все мигали, *будто путали глаз*, а лицо было дурацкое, прыщавое» [с. 376] – прямо-таки бесовские черты.

Один из сквозных мотивов текста – температурный, или, если быть точнее, мотив тепла. Как мы уже сказали выше, этот мотив возникает не на уровне наррации, а на уровне вымышления событий, поскольку тепло физическое в романе очень прочно, независимо от перцептора, соотносится с теплом человеческим, теплом коммуникации и родственности. Первое такое тепло в тексте романа ощущает Всеволод Вавич («*тепло* стало от того, что всё же хоть дурак сын, а красивый» [с. 12]).

От Груни к Виктору Вавичу постоянно идёт теплота (I.4 «Груня»: «...вокруг неё на сажень шла какая-то парная *теплота*, и теплота эта сейчас же укутала Вавича» [с. 16]) – и Вавич боится покидать эту теплоту, «как бывает страшно вылезти из-под одяела на холодный пол» [с. 17]. Даже телеграмма, сигнализирующая о приезде Груни в большой город, передаёт Вавичу это тепло: «И ему хотелось закутаться в Грушенькину *теплоту* <...>, и он крепче прижимал к лицу телеграмму и закрывал глаза» [с. 178]. Встречая Груню на вокзале, он сперва видит не её целиком, а её глаза и «*тёплую*, мягкую щёку» [с. 230]. После вечера, испорченного взяточной сёмгой, наутро Вавич просыпается с ощущением свежести и, не вспоминая о вчерашнем, начинает день «начисто»: «как по белому снегу, подойти, поздравить с днём, всей душой сесть за чай» [с. 296], и ощущает, как «*тёплые* Грунины руки мягко взяли за затылок, <...> и хотелось, чтобы ещё больше, чтоб совсем закутали его руки» [там же]. Разрезая платье на жене полицмейстера Варваре Андреевне, Вавич берётся за эфес шашки — «и *теплота* груди влилась в руку» [с. 470].

Родственное тепло вспоминает Тиктин-старший, когда размышляет о детстве Наденьки: «принять вчерашнее – сразу навсегда спрыгивала с колен та *тёплая* девочка, и он боялся, что <...> отлетит насиженная *теплота*» [с. 25]. Анна

Григорьевна тоже *вспоминает*, как она шла по Елагину острову с каким-то студентом, «а внутри билось что-то *тёплое*, дорогое и главное. И студент жмётся <...> и бережёт, как жизнь, это дорогое и главное» [с. 27]. Возможность обсудить с повзрослевшими детьми какие-нибудь политические вопросы Тиктин представляет «с весёлым *теплом*» [с. 182], причём его сопровождают «мысли <...> светлые, ясные, с *тёплым* пламенем, живым и верным» [с. 182].

Санька Тиктин тоскует по теплу, напившись пьян после неприятного разговора с рабочим: «И так захотелось прижаться к *тёплому* и чтоб кто-нибудь согрел и пожалел» [с. 113], но, придя в квартиру Карнауха, теряет внимание и чувствует, «как *тёплой* водой его залил сон» [с. 113]; на следующее утро «ему *тепло* было смотреть на чай» [с. 114]. В гл. I.49 «Булавка» Санька бережёт случайное прикосновение Тани «как *тёплое* пятно на своей руке» [с. 141], а потом, в порыве влюблённости украв у Тани булавку, сжимает её в руке, и чувствует, как «пел *тёплый* ветер в груди» [с. 144]. Ещё Санька вспоминает, как «*тепло* делалось» [с. 194] от слёз обиды перед иконой Богородицы в детстве. Во время откровенного разговора с Таней Санька греет её руку и чувствует, как от её руки «шла *теплота*» [с. 223].

Также теплом характеризуются ночь и вечер – Таинька видит игру Израиля, у которого «от *тепла* ночи разомлело в груди, и он сам не знал, что играл» [с. 24]. В главе I.16 «Раскат» «был жаркий, душный вечер. Казалось, что чёрный воздух налит густой *теплотой*» [с. 40]. В главе II.37 «Геник» Израиль чувствует «всю *теплоту* ночи», которая «прижалась к нему и <...> сто рук обцепили его – маленькие и в трепете» [с. 437]. Также тепловой мотив увязывается с колористикой: Груня, излучающая в глазах Вавича тепло, видится ему всё время в розовых оттенках; Таня в главе I.49 «Булавка» «сунула на солнце голые руки, поворачивала, купала в *тёплом розовом* свете» [с. 140]. В трамвае Таня наблюдает людей, которые, «плотно запахнувшись, везли ещё ночную *теплоту*» [с. 141]. Погружаясь в воспоминания-грёзы, Таинька смотрит на снег – «*тёплая* радость прильнула к груди» [с. 157]. Едя с Израилем

на извозчике, Таинька, в ответ на его расспросы, не холодно ли ей на морозе, отвечает, что ей «*тепло, очень хорошо*» [с. 199]. Также тепло может вызываться едой или питьём: Башкин ломается в тюрьме, прерывает голодовку и чувствует, как от борща «от живота *теплота* поднималась к груди» [с. 204]; Пётр Саввич после дежурства («с холода этого») «прислонил с обиды душу к водочке, и не выдала – *теплотой* изнутри затеплила» [с. 609]. Естественно, что в тексте романа есть и упоминания собственно физического тепла, не связанного с коммуникацией, однако их количественно гораздо меньше, чем упоминаний о коммуникативном тепле.

Для Филиппа Васильева тепло связано с домашним уютом: он возвращается домой – «и сразу в сенях обхватила *тёплая* тишина» [с. 183] и любовью: вспоминая о том, что дома его ждёт Наденька, Филипп ощущает, как «пошла в голове вместе с шагом плыть *тёплая* кровь» [с. 397].

Инверсию теплового мотива наблюдаем у Башкина: вокруг него тепло маркирует слёзы, сладострастную обиду и смерть. В главе I.24 «Альбом» Башкин вызывает в себе чувство жалости к случайно вспомненной учительнице рукоделия: «он почувствовал, как *тёплая* капля покатила по щеке» [с. 57]. В главе I.48 «Бородач» Башкин, пытаясь в камере умереть от голода, злорадно предвкушает свою смерть, нарисовав на стене крест: «Он любил этот угол, он ходил по камере и посматривал на этот крест, и тогда слёзы удовлетворённой обиды *тепло* подступали к горлу» [с. 134]. В I.53 «Может быть» Башкин пытается повеситься в камере: «Он приладил петлю, обмотал вокруг шеи. *Тепло*, благодарно и так утешительно было, когда облегла матерчатая верёвка вокруг усталого от рыданий горла» [с. 160]. Впрочем, эта инверсия не абсолютна, и, получая заботу и уход от Наденьки после болезни, он чувствует, как «по всему телу, от темени, от её руки пошла волна *тёплого* счастья» [с. 254], а потом, когда Наденька укутывает его «*тёплым* шарфом» [с. 275], губы Башкина «млеют пьяной улыбкой» [с. 275]. Затем, когда Башкин спасает от погони официанта Котина, они «*грелись*, прижимаясь к друг другу» [с. 333] – и, захлёстнутый пафосными мыслями, Башкин плачет: «Слёзы текли из глаз

Башкина ровным *тёплым* током» [с. 333]. В гл. II.40 «Толком» Анна Григорьевна видит в глазах Башкина, сообщающего об аресте Наденьки: «по ним плавала, раскачивалась доброта. Сочувственная. *Тёплая*» [с. 452].

Итак, в тексте романа наблюдается очень устойчивая связь между тем, как герои попадают в ситуации, в которых проявляется тепло человеческого взаимодействия – любовь, забота, нежность, поддержка – и тем, как они ощущают это тепло физически, как некую текучую или окутывающую субстанцию. У некоторых персонажей (главным образом, у Башкина) тепло возникает из ощущения собственной обиженности и уязвлённости, из чувства жалости к себе. Нельзя сказать, что эти два *тепла* полностью антонимичны, поскольку некоторые герои испытывают оба и не наблюдают между ними никакой разницы. Кроме того, сам мотив тепла и последовательность его появления относятся, опять-таки, к особенностям вымышленного материала, поскольку реализуется в большей степени на уровне событий, а не на уровне наррации.

Общеизвестно увлечение (и даже одержимость) Б. Житкова музыкой; цитата из письма 1927 г.: «... знаю, что я не музыкант. И вот подите – страсть и наваждение. <...> я занимаюсь, как ученик консерватории, по 4 часа» [ЖиТБСЖ, 1955, с. 295]. В другом письме он писал о родстве литературы и музыки: «самое рациональное – литература, и самое иррациональное – музыка – всё равно, где-то они равны и должны быть тождественны» [ЖиТБСЖ, 1955, с. 296]. Это может натолкнуть на мысль о том, что для текста романа характерно повышенное внимание к музыке, однако само по себе ничего не доказывает. Тем не менее, аудиальный и, более узко, музыкальный мотив также являются формо- и смыслообразующими факторами в романе.

Теперь поговорим о роли звука как факта содержания романа, о собственно *мотиве* звука/музыки. Отметим, что направление анализа, заданное Г. Васильковой [Василькова, 2014], в целом верно, однако её выводы кажутся нам в некоторых местах ошибочными. На наш взгляд, не вполне обоснованы гипотезы исследовательницы о том, что, во-первых, «уездный» город по

музыкальным показателям противопоставляется «губернскому» в сентименталистском духе, как пасторальная гармония городской дисгармонии, поскольку, собственно, ни в одном из этих топосов нельзя обнаружить как сущностной гармонии, так и сущностной дисгармонии, масштабы которых позволяли бы делать такие обобщения. Предположение о семи персонажах – семи нотах, своей разностью образующих уравновешенный социум, также не находит подтверждений в тексте: во-первых, неясны критерии выделения именно семи персонажей в одном городе и именно семи персонажей в другом (персонажей можно было бы выделять или по представленности их перцептивных ТЗ, и тогда, например, в первой книге получается шесть в «уездном» и восемь в «губернском» городе, или вообще по общему их количеству, и тогда их явно больше четырнадцати на всю книгу) во-вторых, персонажи перемещаются между городами, в-третьих, они не образуют никакой социальной гармонии, и, наконец, в-четвертых, двое персонажей-перцепторов гибнут в конце книги.

В целом в романе значимость звуковых образов часто преобладает над значимостью визуальных. Несколько глав определяются звуковыми лейтмотивами, вынесенными в их заглавия. Это I.45 «Колёса» («колёса под полом урчали, <...> колёса стучали на стыках рельсов и отбивали Виктора всё дальше, дальше от отца» [с. 125] – начало поездки Вавича; «Гулко застукали колёса, слышней засопел паровоз» [с. 127] – прибытие на вокзал «губернского» города; «каменной трелью покатили под ним колёса» [с. 128] – первая поездка на извозчике в большом городе); II.19 «Шаг» («Дробь шага ровной россыпью грохала по камням» [с. 350], «Рота всё легче и легче стучала и стала разбивать ногу – не дробь, а глухой шум» [с. 350], «Рухнул шаг и раз и два. И снова уж глухой топот – идут и “не дают ноги”» [с. 350] – сперва слышно звук шагов идущей роты, потом – шаги кого-то в темноте («шаги в темноте уж топали дальше» [с. 351], «из-за угла тяжёлым шагом выбежал ещё человек» [с. 351], затем – снова рота: «Рухнул шаг...» [с. 351], «Рота рубила шаг» [с. 351], «...рота снова стала слышать свой шаг» [с. 351], «...снова ослаб

солдатский шаг» [с. 351] – а затем люди уже шагают внутри полицейского участка) и, наконец, II.36 «Шпоры» («Все молчали. И вдруг насторожились на лёгкий звон: шпоры!» [с. 431], «Никто не шевелился. Шпоры растаяли» [с. 431], «Генерал <...> повернулся и вышел, топая по паркету, и брякали шпоры, будто он шёл по железу» [с. 432]).

Музыка в романе и вправду разворачивается как часть функциональной оппозиции *гармония–хаос* (т.е. как противопоставление гармоничного звука какофонии), однако привязать конкретные полюса этой оппозиции к тем или иным персонажам, местам или событиям не представляется возможным, поскольку во всех случаях находится средство опровергнуть такие привязки. В каждой из ситуаций проявления этой полярности всегда есть что-то, что показывает её постоянную амбивалентность. Таинька в первой книге слушает в театре концерт Израиля (который, кстати, сопровождается и шумом – «в конце зала уж слышны были надорванные крики» [с. 78]) – но во второй книге в этом же самом театре в присутствии тех же самых – Таиньки и Израиля – наступает вавилонское смешение голосов: «Тайке казалось, что сейчас не выдержит, оборвётся и грохнет вниз огромная люстра под потолком, <...> что свет задергался, задрожал от крика» [с. 523]. В уже описанном звуковом лейтмотиве главы II.19 «Шаг» можно обнаружить как гармонию – когда шаги звучат стройно – и какофонию, когда они сбиваются с ритма. Санька Тиктин, впервые вводимый в роман фразой «Санька Тиктин любил балы. Санька был танцор и на балы приходил франтом» [с. 43], танцует в романе единожды – в первой главе со своим участием (I.17 «Вальс») – а затем «выпадает» из музыкальной стихии и попадает не в какофонию, но в жизнь вне музыки или, по крайней мере, в такую жизнь, где музыка имеет гораздо меньшее значение, нежели в танцах. Это убедительно показано в дремотном сне Саньки в гл. I.22 «Ручка»: «Где-то далеко звучала ещё в голове бальная музыка, ударяла настойчивым темпом, топала» [с. 54], однако не идёт из головы визгливый Башкин, снятся «дети с большими красными глазами» [с. 54], снится, как «отец разбивает голову о кирпич <...> и всё разбить не может» [с. 54]. И следующий за этим

реальный, не снящийся звук – это часы, бьющие «в столовой спокойным басом» [с. 54], звук, относящийся не к музыке, но к реальной немusикальной жизни. Когда Санька приходит в кафе, он в первую очередь слышит «гомон и звяканье посуды и какой-то возбуждённый гул» [с. 102], а уже потом «оркестр грянул с треском и звоном марш» [с. 102] – и, когда музыка заканчивается, «стали слышны голоса и нестройный крик, каким говорят, чтоб перекрыть оркестр» [с. 102].

Когда после провозглашения манифеста 17 октября из окон звучит марсельеза, ей подпевают «как попало, не в лад» [с. 484]. Даже Вавич поёт «Боже, Царя храни!», но делает это немелодично («тянул тенором, не попадал» [с. 540]). Ресторан «Слон», куда приходит Филипп Васильев, размещается на двух этажах, на первом из которых «хрипел орган, надрывались голоса, брякала посуда» [с. 62], а на втором тихо и есть музыкальная машина, которая «играла задумчиво, мелодично, как будто капает вода в звонкую чашу» [с. 62] – казалось бы, идеальное противопоставление какофонии и музыки, ещё и реализующееся по принципу вертепа, но нет – «из-под пола <...> доносился гул машины и гомон голосов» [с. 62], половой вырезает из дерева немusикальный кукиш, а сам Филипп использует музыкальную машину не для собственно слушания музыки, а для привлечения внимания мастера Игнатыча, который сидит там же в зале. Так что и здесь оппозиция музыки и шума амбивалентна. Тем не менее, противопоставление музыки и шума-гула все ещё ложится в оппозицию *гармония-хаос* хотя бы потому, что музыка не может звучать в моменты социальных потрясений – на демонстрациях и во время еврейских погромов нет никакой музыки, а есть только шум, крики и грохот.

Специальная роль в тексте романа отведена голосам героев; довольно часто голос становится основной, определяющей характеристикой персонажа. Во многих ситуациях подчёркивается то, насколько разными голосами разговаривают персонажи в разных коммуникативных ситуациях, так, как если бы разница голосов в разные моменты свидетельствовала о том, что они принадлежат кардинально разным людям. Кроме того, голоса приобретают

собственные акциональные характеристики («глухим камнем стукнул голос в улице» [с. 454], «крепко ударил в воздух голос пристава» [с. 456]).

В главе I.10 «Чревато», где изображается растущее напряжение взаимных ожиданий в семье Тиктиных, Анна Григорьевна говорит с Наденькой «другим голосом» [с. 28], а Андрей Степанович «вслух прочитывал нарочитым, напористым голосом» [с. 29] политические новости из газеты. В гл. I.12 «Апельсины» Наденька из соседней комнаты слушает политический разговор в кабинете отца: участники не называются по именам, но характеризуются голосами, один из которых, голос судьи, «медлительный, носовой, требующий внимания» [с. 33] особенно ей ненавистен, а остальные бубнят «роем, густо, быстро» [с. 33]. Копя в себе презрение, Наденька «внутренним голосом» [с. 33] репетирует ироническую «короткую фразу <...> с уничтожающим смыслом» [с. 34]. Когда она осмеливается произнести задуманное («Вы боитесь пугачевщины, то есть попросту народа» [с. 34]) вслух, получается совсем иначе, нежели она задумывала («Наденька сама испугалась своего голоса: не её голос, твёрдый» [с. 34]) – и хочет прерваться, но «голос сам заговорил» – «Наденька уж видела, что не выходит иронически, – другой голос говорит, не так, как думала» [с. 34]. Наконец голос «заканчивается» и Наденька убегает. Когда Наденька в главе I.27 «Пустырь» знакомится с Филиппом Васильевым, тот, не видя её в темноте и ещё не зная о ней ничего, даже имени, отмечает её голос – «Голос сразу понравился Филиппу. Мягкий и настойчивый» [с. 66]. Когда Наденька учит Филиппа грамоте, тот не может управлять своим голосом и кричит, пытаясь читать – Наденька с трудом это выдерживает, а сама пользуется каким-то специальным, учительским голосом, к которому не сразу может вернуться после того как Филипп опрокидывает чернильницу: «Наденька не сразу нашла прежний голос» [с. 134]. Подобный – «учительный» [с. 143] – голос – в восприятии Саньки – Наденька применяет и к Тане, пришедшей в гости. Оставшись впервые ночевать у Филиппа и общаясь с его сестрой, Наденька чувствует себя в хозяйском положении и говорит «новым своим голосом, твёрдым,

убедительным» [с. 385]. После ареста Наденьки голос Анны Григорьевны «стал тусклый и еле царапал воздух» [с. 476].

Санька Тиктин, после показавшегося ему неудачным знакомства с Таней, расстраивается и в уличных диалогах переходит на «грубый, ломовой голос» [с. 196] – «ломовой голос не выходил из глотки» [с. 196], и Санька уже и в уме говорит им же. Когда он в следующий раз видит Таню (и Филиппа) у себя дома, он внезапно теряет свой «домашний» голос и говорит «как в гостях» [с. 218]. Объясняясь с Таней, Санька говорит из последнего воздуха, а Таня подчёркнуто серьёзна.

Виктор Вавич отмечает разницу голосов между своим родным «уездным» городом и «губернским», куда прибывает на службу: это выражается и в том, что при въезде на вокзал «другими голосами, уличными, заговорили пассажиры» [с. 127], и в том, что сам город «шумел совсем другим, своим голосом» [с. 127], – это отчуждает Вавича. Примечательна ситуация, где Вавич пытается предугадать голос своего будущего прямого руководителя: «Сейчас услышит *главный голос* – и вот, какой он будет?» [с. 171]. Вавич предполагает «ругательный <...> – Сейчас рывкнет» [с. 171], однако «голос ясный, округлый и спокойный» [с. 171]. Заходя в кабинет, Вавич отрекомендовывается «военным голосом» [с. 171], а пристав говорит с ним обычным человеческим, даже «плачущим» [с. 172]. Первый раз видя полицмейстера Грачека и расталкивая для него толпу, Вавич кричит «не своим голосом» [с. 175]. Далее с Грачеком Вавич говорит голосом «солдатским» [с. 227], рывкает, а Грачек отвечает «глухим», «ровным глухим» [с. 227] голосом. Отдавая приказы, Вавич не узнаёт своего «дикого» [с. 273] голоса. Поддаваясь на соблазн Сеньковского пойти в трактир, Вавич говорит с ним, пробуя голос («попробовал опять голос», «сказал <...> , чтоб хоть свой голос услышать» [с. 377]), а потом решается уйти – «набрался голосу и глянул Сеньковскому в глаза и крикнул: – Иду!» [с. 379]. К концу третьей книги приказной голос у Вавича крепнет: «голос у Вавича, как молотком по железу» [с. 582]. Это происходит в момент, когда Вавич ближе всего приближается к той роли полицейского, которую навязал ему пристав в

начале первой книги: «Вавич ударил глазами в полицмейстера, как камнями бросил, весь наклонился боком и ногу сзади отставил, в самой вольной, в самой дерзкой позе» [с. 582].

Наименее охарактеризован голос Груни: после убийства двух городских испуганная Груня кричит Вавичу «голосом изнутри» [с. 386], тихо плачет. В третьей книге голос Груни характеризуется как «ровный» [с. 564].

Смешение голосов ощущает Андрей Тиктин, читая газету: он разворачивает её и «сразу же тысячью голосов, криков и протянутых рук ворвалась газета» [с. 163]. Свой голос он моделирует вполне сознательно в зависимости от того, насколько полно ощущает свою правоту: например, находя подтверждение каким-то своим антисемитским идеям, он чувствует, как «отлегло» [с. 165] и говорит «добрым, резонным голосом» [с. 165]. Когда он излагает свою теорию Марье Брониславне, он сперва говорит «убитым» [с. 178], затем «уже <...> полным <...>, как в зале городской Думы» [с. 181] голосом, затем ещё возвышает голос, затем и вовсе «поднял голос до зычной высоты» [с. 181]. Семье о забастовке на железной дороге он объявляет «голосом повелительным и обещающим» [с. 317]. Читая «Историю французской революции» Лависа и Рамбо, Тиктин пытается нащупать в ней объяснение происходящему, некую «идею», и, говоря себе мысленно, чувствует «готовые в голосе крепкие ноты» [с. 361]. В Думе Тиктин говорит «общественным голосом» [с. 428], тогда как остальные голоса «тускло шуршат» [с. 428]. Затем этот же голос Тиктин применяет дома, разговаривая с Санькой на политическую тему: «голос у Тиктина стал на ноту, на общественную ноту, он повернулся и говорил в буфет» [с. 449]. Говорение «в буфет» свидетельствует о нарастающем в этот момент отчуждении – затем Тиктин срывается на крик.

Башкин сперва характеризуется в основном через голос («заговорил нарочито громко, обиженным бабьим голосом» [с. 46], «заговорил бабьим голосом» [с. 49]) – а когда слышит, что Алёшка Подгорный хочет «дать ему по морде» [с. 49], отвечает иначе: «Голос у него был серьёзный, с дружеской ноткой, и совсем другой: искренний голос» [с. 49]. С Наденькой, к которой

испытывает тёплые чувства, Башкин говорит о Ницше «грустным, интимным голосом» [с. 91], но когда появляются Санька и Алёшка Подгорный, переходит на крик, на «уличный» [с. 91] голос. Женский, «лающий» [с. 96, 192, 323], «собачий» [с. 160] голос Башкина может быть косвенным маркером inferнальности. Помня о том, что в романе с Башкиным связан комплекс мотивов Иуды, обратим внимание на то, что Иуда Искарот в одноимённой повести Л. Андреева «голос имел переменчивый: то мужественный и сильный, то крикливый, как у старой женщины, ругающей мужа, досадно-жидкий и неприятный для слуха» [Андреев, 1990, с. 211]. Отмечается, что в участке после ареста «у Башкина не нашлось сразу голоса» [с. 118], чтобы отвечать на вопросы полицейского. Башкина мучает то, что в глазок двери камеры может кто-то посмотреть – «Один глаз – без человека, *без голоса*» [с. 121] – т.е. человек в гораздо большей мере определяется голосом, нежели взглядом; эта функциональная одноглазость тоже имеет inferнальный оттенок. Голос понравившегося офицера Башкин характеризует как «такой культурный, такой мелодичный, немного грустный» [с. 159]. Во время истерики в камере Башкин «сам испугался, что у него может быть такой [собачий] голос» [с. 160]. Когда Башкин слышит, как превратно толкуют его «не врать» и «спокойствие и смелость», он ощущает, будто «голос [полковника] рассыпался по зале и повис над [ним]» [с. 192], а сам срывается на хриплый лай. Соглашаясь сотрудничать, «содействовать» с полицией, Башкин «скользит» [с. 202] голосом, а затем, в камере, вдруг говорит сам с собой «громко, вслух» [с. 203] и сразу пугается этого, а потом с тюремщиком говорит уже «мирным, дружелюбным голосом» [с. 203]. Когда уже после освобождения Башкин впервые видится с Анной Григорьевной и хочет ей обо всём рассказать, голос подводит его: «голос сказал совсем не так, как надо было, <...>, и он с испугом чувствовал, что отлетает, отлетает то, когда можно сказать» [с. 216], и дальше он говорит «горьким» голосом, срывается на крик, плачет «едкими, ржавыми слезами» [с. 216]. Когда Башкин впервые после ареста приходит к Коле, с ним происходит истерика. Он сначала говорит «смеющимся голосом» [с. 313], затем предлагает пойти к себе

в гости «просящим» [с. 313], придя – «довольным» [с. 315], впадает в истерику: выкрикивает «возбуждённым тонким голосом» [с. 315], а затем и вовсе говорит «не голосом, а воздухом одним» [с. 317], после чего успокаивается, и голос снова переходит в «весёлый». После ареста Наденьки Башкин приходит к Тиктиным сообщить об этом: с порога он начинает «выкрикивать» [с. 450], «рапортовать, лаять» [с. 451], а после того как его одёргивают, начинает говорить «обиженным голосом» [с. 451]. После манифеста 17 октября Башкин встречает Саньку Тиктина и собирается ему признаться в том, что работал на охранку – «голос с волнением, с радостной тревогой, до слёз» [с. 485].

Иначе функционируют голоса толпы. Они сливаются в единый дисгармоничный шум, характеристики имеют экспансивные и угрожающие. Когда на фабрике, где работает Филипп, начинается забастовка и митинг, в тексте динамика происходящего отражается через голоса людей. Начало забастовки объявляется «уличными, громкими голосами» [с. 263], которые «бьют и стучают» [с. 263], «плещут» [с. 264]. Гудит фабричный гудок, на момент становится тихо, а потом «вновь взорвало голоса» [с. 264]. Голос оратора в начале речи характеризуется словом «дрогнул» [с. 265], а затем он начинает «кричать», его голос «рвётся над гулом» [с. 265], а гул «шёл сильнее, сильнее, с воем» [с. 265] – и нестройно запевают «Интернационал». В главе II.29 «Цвет» Таня Ржевская попадает на митинг и слышит там голос оратора: «крикнул <...> звонким тенором. Жутким ветерком дунуло на Таню от этого голоса с высоты» [с. 391], и осознаёт, что оратор говорит с кавказским акцентом, отчего «резче показались слова, и голос резал головы» [с. 391]. Учитывая общую литературную однозначность трактовки «кавказского акцента» как характерной черты образа Сталина («его ярко выраженный кавказский акцент стал неотделим от его образа до конца дней» [Стемасов, 2016]), можно предположить, что эта ассоциация преднамеренна, но прямых подтверждений этому нет. После этого вой толпы перекрывает голос студента, его перестаёт быть слышно. В восприятии Тани казаки, пытающиеся разогнать митинг, охотятся именно на голос: «как будто стервенил их этот неистовый рёв

толпы, как будто голос этот забить, затоптать спешили казаки» [с. 391]. Манифест о войне с Японией читает вся толпа одновременно: «невнятный шум голосов читал, как молитву, вслух, не в лад, читал и выкрикивал слова, всё громче, громче» [с. 276] – Башкин не может понять, «тревога или радость билась в голосах» [с. 278]. На собрании, в котором участвует Санька в конце второй книги романа, «загудели, заплескали голоса» [с. 458], однако из этого шума выделяются отдельные слова: «среди гула голосов кто-то выкрикивал резким голосом: – ...освобождения арестованных...» [с. 459]. Когда Санька начинает кричать и одёргивать толпу, все оборачиваются к нему «на спешную, на орущую ноту» [с. 459], но гул голосов возрастает и «Санька уж рвал голос и знал, что не перекричать толпы» [с. 460]. После провозглашения манифеста 17 октября Санька бежит по улице и слышит, «как вошёл в уши голос, весь город в голосе, и вот, кажется, здесь он начинается высоким холмом и растекается вдоль повсюду» [с. 484] и «бурлит взлётом голос, и всех тормошит, дёргает радость» [с. 484]. Во время погрома в конце второй книге основной звуковой фон составляет гул, однако его разрезают единичные голоса («и вдруг завизжала, и голос тонким ножом вонзился в гул» [с. 501]; «заорали сразу, ударом рывкнули голоса» [с. 501]). Когда Таинька Вавич попадает в театр во время собрания, голоса толпы снова характеризуются лексемой «плеск» [с. 521]. После паники и давки в театре толпа растекается по улицам; Всеволод Вавич слышит крики и ощущает, как «не слышать за рёвом голоса» [с. 526], «кричит Всеволод Иванович, и нет голоса» [с. 526]), а когда волнения стихают, уже Таинька Вавич «слышит свой голос, а говорит будто не она» [с. 530] (к Израилю).

Итак, голоса персонажей меняются или в зависимости от социальных ролей, которые они на себя примеряют («учительский», «уличный» голоса, голос «как в Думе») – в случае более (условно) эмоционально стабильных персонажей (главным образом Тиктиных) – или в зависимости от их эмоционального состояния – в случае персонажей с психикой неустойчивой и подверженной аффекту – Вавича и Башкина. Аудиальные характеристики играют

преобладающую роль: во-первых, довольно часто голос становится более важной характеристикой в сравнении с внешностью (Вавич предугадывает голос, а не внешний вид своего начальника), во-вторых, аудиальная характеристика речи часто имеет едва ли не более важное значение, чем содержание речи (например, то, *что* говорит Башкин, часто отражает его мысли и состояние в меньшей мере, чем то, *как* он это говорит). Кроме того, голос, во-первых, это некий ресурс («онемела голова, и не собиралось голоса в груди» [с. 414]), во-вторых, что-то, что существует автономно от человека и может искажать речь или вовсе мешать произнести задуманное. Голос толпы сливается в нечленораздельный гул или рёв, голос индивидуума может либо выделяться над толпой, либо теряться иглохнуть в ней. Практически полная неопределённость голоса Груни может косвенно свидетельствовать о том, что в ней нет никаких разделений: ни на социальные роли, ни на разные эмоциональные состояния, — что это один из наиболее целостных героев романа.

В конце второй книги есть эпизод, где Санька бежит по улице во время еврейского погрома и видит, как «чёрное махнуло в воздухе. Санька успел увидеть пианино, и грохнуло сзади, как взрыв» [с. 515]. Этот случай вызывает интертекстуальные ассоциации со стихами Б. Пастернака «Опять Шопен не ищет выгод...» («Опять? И, посвятив соццветьям / Рояля гулкий ритуал / Всем девятнадцатым столетьям / Упасть на старый тротуар» [Пастернак, 2004, с. 77]) и далее — с поэмой Ц.К. Норвида «Фортепиано Шопена» («Камни глухие и те застонали: / Идеал коснулся мостовой!») (пер. Д. Самойлова) [Норвид, 1972, с. 117]. В основу стихов Норвида положен случай, произошедший в 1863 году во время Январского восстания в Польше, когда российские войска в ходе погрома выбросили из окна дворца Замойских фортепиано, на котором тридцатью годами ранее играл Ф. Шопен. Стихи Пастернака опубликованы в 1931 году в журнале «Красная новь», в котором, в т.ч., печатался Б. Житков. Поскольку это хронологически совпадает с моментом завершения второй книги «Виктора Вавича», можно предположить даже прямое заимствование. Тогда эта

интертекстуальная связь косвенно свидетельствует об универсализации музыки, о её вселенском значении для текста романа. В том числе эта универсальность подтверждается через соотнесение музыкального мотива с оппозицией *гармонии* и *хаоса*.

Мотив времени, не лежащий в эту оппозицию, также широко представлен в «Викторе Вавиче». Время в сознании героев часто составляет не какую-то данность, а субъектную величину, с которой необходимо адресно взаимодействовать. Некие внешние по отношению к перцепции героев, внезапные события часто вводятся предложениями, начинающимися с конструкции «В это время...», всего она встречается в тексте романа 60 раз, в большинстве случаев такие предложения вынесены в отдельные абзацы (для сравнения, в «Войне и мире» Л. Толстого – не более 100 раз на четыре тома).

В главе I.5 «Палец» Вавич, обидевшись на Сорокина за рассуждения о его предполагаемой военной карьере, «смотрел [на часы] и не мог понять, что показывают стрелки» [с. 20]. Время, проведённое в пустом ожидании чего-то, даётся Вавичу подчёркнуто трудно: «К вечеру ещё раз побрился. Трудно давалось время» [с. 35]. В главе I.65 «Кофий» он, ожидая Груню на вокзале в большом городе, всё время соотносится с часами, и время для него становится вещественным, субъектным: «на фронтоне вокзала заиндевевший циферблат *смотрел* пустым кругом» [с. 228]; «массивные стрелки под потолком куда-то вверх *для себя* показывали четверть восьмого» [с. 228], затем, сидя в буфете, Вавич «поминутно дёргал часы из кармана», и, единожды взглянув на секундную стрелку (боясь, что «часы стали» [с. 229]), всё время точно знает её положение, пытается ходить по перрону и считать шаги, «чтобы забыть про время» [с. 229] – не про прибытие поезда и приезд Груни, а именно про время.

В главе I.7 «Король трэф» Таинька Вавич слышит, как «осторожно тикали часы в столовой, – как на цыпочках, шло время» [с. 23]. В её же перцепции в гл. I.52 «Очень просто» время воспринимается не как самостоятельная субстанция, а как нечто, зависимое от материального мира: «мелкий снежок сеял мимо стёкол, как будто подгонял время» [с. 156]. Когда в зале появляется

другой источник света (огонёк папиросы), Таинька отмечает, что «отошло синее окно с белым снегом, и грузно на землю легло время» [с. 157]. Это говорит и о метафоризации времени, и о том, что Таинька вырывается из прокручиваемых в голове воспоминаний о последней встрече с возлюбленным Израилем. В давке в театре Таинька стоит, еле удерживаясь, на приступке барьера, и для неё время отождествляется с окружающими звуками: «И времени не стало, время в рёв, в гул замоталось, затопталось и билось на месте» [с. 530]. Здесь смешение субъективного времени и звуков, становящихся чем-то неразделимым друг от друга, приобретает апокалиптический масштаб, что подчёркивается ещё и пущенным слухом о том, что театр хотят поджечь снаружи.

В главе I.64 «Заткнись» Санька, впервые подробно и очень торжественно-экзальтированно разговаривающий с Таней Ржевской, боится прерывания этого контакта и отслеживает время по перемещению в пространстве: «Оставалось два квартала до пивной – и время! время! Санька до секунды знал время, пока всё идёт, пока не оборвётся нитка, – и не умерял шаги» [с. 223–224] – а потом говорит о времени в экзистенциальном ключе: смерть не станет ждать «ни секунды» [с. 224], а после неё все события в мире – войны, примирения и так далее – «чем дальше <...> от моей смерти, то всё это уменьшается <...> в даль времени, и так одни волдырики на веках» [с. 225], и «всё в такую длинную слякотную дорогу вытянется» [с. 225]: здесь время представляется как пространственная сумма событий. Идея, за которую предполагает умирать Санька, должна разнестись «как ветер по земле, по времени, <...> чтоб все, как бумажные лоскутья, подняло и завило, и чтоб всё встрепенулось» [с. 225]. А потом Санька, смотря в глаза Тани, чувствует «только зрачки, и временем пахло и голой землёй. И дух занялся в Саньке и гордо, и боязно» [с. 226]. В главе I.72 «Паскудство» Санька ждёт сперва открытия почты – «выбежал вон и пошёл дальше, чтоб хоть в ходьбе скоротать время. Время тряско билось внутри и гнало, гнало вперёд» [с. 257] – а затем ответа от Тани Ржевской и в этом ожидании ощущает время как поток, который маркируется звуком:

«...весь шум, хлопанье дверей, звяк посуды – всё отбивало время, и время текло через Саньку, он слышал, как сквозил поток» [с. 260]. На утро после ограбления поезда Санька идёт в университет, и, подозревая кругом шпионов, ощущает дискретность и прерывистость времени: «Но время шло толчками. Саньке казалось, что уж три, но, наверно, нет двенадцати» [с. 579].

Болеющий Башкин в главе I.71 «Свадьба завтра» ощущает время, насколько можно судить, в связи с собственным пульсом и звоном в ушах, накладывающимися на радость от внимания Наденьки Тиктиной: «лёгкими волнами потекло время» [с. 255], «Башкин <...> чувствовал, как течёт, как радостно несётся время, через него – и дальше, дальше, с тихим звоном, как будто идёт тонкая струна» [с. 255-256].

Всеволод Вавич в гл. II.54 «Кукла» тоже ощущает время как вереницу событий, которые определяются через звуковые образы: «обступило время Всеволода Ивановича, и он раскрытыми глазами смотрел в стены, с шумом летело время мимо ушей голосами, криками» [с. 525]. Он вспоминает, как хотел застрелиться на охоте, и текст воспоминания интерферирует с событиями в настоящем: он слышит, как на улице бегут люди.

Обобщим: время в романе некоторыми персонажами воспринимается субъектно, иногда – сопернически, как субстанция, существующая независимо от вещного мира – но отслеживать её можно по материальным проявлениям: по звуку (главным образом), по мелким событиям, по порядку воспоминаний. При этом время *воспринимается* героями исключительно как субъективная, а не историческая величина, тогда как историческое время функционирует только имплицитно, как факт фабулы романа, но не находит внутреннего осмысления персонажами: да, они существуют внутри исторического времени, но фактом внутренней жизни и рефлексии становится только субъективное время. Эта разница в восприятии и связь времени и звука подводит нас к понятию контрапункта, о котором речь пойдёт в следующем разделе.

Подведём итог: в романе широко представлены аудиальные мотивы (звук, голос, музыка), мотив тепла, мотив времени, и, как убедительно показала

Г. Василькова, мотив предательства (он же мотив Иуды). В условиях полиперцептивной композиции романа целостная мотивная структура является частью не наррации, но вымышленного мира, следовательно, находится в ведении не нарратора, а абстрактного автора.

2.4. Черты полифонизма в романе «Виктор Вавич»

В научной литературе представлены гипотезы о том, что «Виктор Вавич» построен по принципам полифонического (*М. Бахтин*) романа сродни романам Ф. Достоевского. Перед тем как перейти к рассуждениям о том, так ли это, скажем несколько слов о роли музыки и музыкальных принципов как структурообразующего фактора в романе.

Б. Гаспаров пишет о «Докторе Живаго» Б. Пастернака, что всю его фактуру пронизывает «принцип неравномерного движения времени, “относительности” различных феноменов, текущих с разной скоростью» [Гаспаров, 1993, с. 244]. В «ДЖ» это проявляется двояко: во-первых, в неравномерности темпа внутри одной хронологической линии, во-вторых, «в совмещении нескольких событийных рядов, движущихся с различной скоростью, в различных ритмах и направлениях» [Гаспаров, 1993, с. 245]. Б. Гаспаров называет это «временным контрапунктом»: это понятие наравне с «полифонией» заимствовано из теории музыки, где значит «совмещение нескольких относительно автономных и параллельно текущих во времени линий, по которым развивается текст» [Гаспаров, 1993, с. 243] и применительно к романной форме свидетельствует о том, что структурно текст подчинён музыкальным принципам. Если в первом аспекте – неравномерности внутри одной линии – относительно «Виктора Вавича» говорить трудно, то второй – несоразмерность разных линий – представлен чрезвычайно ярко, в несовпадении между планом исторического времени и планом времени героев. К слову, то, что Б. Гаспаров считает фрактально выраженным семантическим эквивалентом этого принципа в фабуле «Доктора Живаго» – неравномерно движущийся поезд – присутствует и

в «Викторе Вавиче» в двух главах: во-первых, I.45 «Колёса»: Вавич едет в поезде из уездного города в губернский, поезд делает остановки; во-вторых, III.10 «Вот оно», где Санька останавливает поезд для ограбления. Этот мотив проявляется далеко не так масштабно, как в «ДЖ», однако для Вавича поездка является пересечением пресловутой «семантической границы» (по Лотману), а потому играет в тексте структурообразующую роль, условно деля его на две части. Б. Гаспаров определяет смысловую интенцию такой структурной организации «ДЖ» как «стремление создать плюралистическую и нелинейную картину мира – картину, диаметрально противоположную позитивистской идее эмпирического познания и линейного исторического развития» [Гаспаров, 1993, с. 261]. Примечательно, что Б. Гаспаров далее характеризует «судьбу» «Доктора Живаго» примерно в тех же выражениях, в каких обычно говорят о «Викторе Вавиче»: «оказался “несвоевременным явлением” <...> в официальной советской литературе, <...> в системе кодов постреалистической прозы; оценка <...> места <...> в истории русской литературы <...> принадлежит будущему» [Гаспаров, 1993, с. 271].

Как уже убедительно показал В. Сажин [Сажин, 2023], историческое и художественное время в «Викторе Вавиче» движутся несоразмерно, и там, где по исторической хронологии проходит больше десяти лет – со времен правления Александра III до русско-японской войны и революции 1905-1907 гг. – в плане художественной хронологии проходят условные полтора года (и те трудноопределяемые ввиду отсутствия ясных маркеров, позволяющих установить хронологическую связь одной главы с другой). В основном события в главах происходят последовательно; в некоторых соседних главах есть маркеры, указывающие на их одновременность. Это главы I.67 «Стенка» и I.68 «Ножик» (в предыдущей главе стреляют в Филиппа Васильева, в начале следующей Санька слышит эти выстрелы) и главы I.73 «Гудок» и I.74 «Папиросы “Молочные”»: предыдущая глава завершается тем, что мастер Игнатыч «глядел серым лицом в небо, <...> и, как по неживому лицу, *била острая крупа*» [с. 267], следующая начинается тем, что Вавич «нагнул лицо,

чтоб не *была* по щекам *холодная крупа*» [там же]. Такие совпадения очевидным образом указывают на одновременность действия. В остальных главах таких маркеров нет, что позволяет только достраивать предположения об их последовательности (если в соседних главах действуют одни и те же персонажи) или – что требует гораздо более сильных аргументов – одномоментности, если персонажи действуют разные. Эта несоразмерность времени и усложнённая структура нарративных точек зрения позволяют нам говорить о том, что «Виктор Вавич» действительно построен в духе контрапункта.

Статья Г. Васильковой [Василькова, 2010], предполагающая в «Викторе Вавиче» черты полифонизма по М. Бахтину, достаточно точно очерчивает направление анализа, но сама по себе практически лишена аргументации. Между тем, в спектре «герой Расина – герой Достоевского» (т.е. «неподвижная и конечная субстанция» — «бесконечная функция»; «герой Расина равен себе самому, герой Достоевского ни в один миг не совпадает с самим собою» [Бахтин, 2002, с. 61]) герои Житкова примыкают ко второму типу, обуславливаются не собственной изначальной заданностью, а волей к трансгрессии «семантических границ». С одной стороны, в романе довольно мало мест, где герои рефлексиируют над фактами собственного сознания, а не над фактами чего-то внешнего: мы наблюдаем художественный мир как факт сознания и восприятия героев, и в гораздо меньшем объёме – само это сознание как объект рефлексии. Это то, что, в сущности, отличает роман Житкова от романов Достоевского по М. Бахтину (ср. «Наше художественное видение оказывается уже не перед действительностью героя, а перед чистой функцией осознания им этой действительности» [Бахтин, 2002, с. 58]). Более того, роман Житкова как бы даже немного иронизирует над представлением о рефлексиируемом самосознании, расщепляя сознание Вавича на два сегмента: его собственное аффективное мировосприятие и сконструированное им представление о нём несуществующих других, становящееся в конце концов для него определяющим.

Как уже было сказано, нарраториальная точка зрения в романе Житкова практически не проявлена, а её однократные вкрапления обусловлены художественной необходимостью, не вторгающейся в самостоятельность персонажей. Однако если сравнить это с высказыванием М. Бахтина о структуре диалогического романа: «С точки зрения безучастного “третьего” не строится ни один элемент произведения. <...> Для него нет ни композиционного, ни смыслового места» [Бахтин, 2002, с. 24] – обнаружится, что на уровне мотивной структуры в «Викторе Вавиче» довольно ярко проявляется *идеологическое* организующее начало – ипостась абстрактного автора. Очевидно, что он не присутствует в тексте как «третий», однако в его вымышленном мире, в самом материале, за который он ответствен, – из ярко выраженного столкновения *гармонии* и *хаоса* первая выходит победительницей, а второй терпит поражение; это свидетельствует о присутствии абстрактного автора. Можно ли считать роман в сущности полифоническим? С одной стороны, в романе наблюдается общая монологическая связность самого материала, из которого строится текст: события *вымышлены* таким образом, что уместно вспомнить слова Н. Дарьяловой о «детском мифопоэтическом мировидении» Б. Житкова, которое требует, чтобы условное *добро* победило, а условное *зло* было посрамлено. Наконец, и это противопоставление в тексте романа не является абсолютным: эти категории существуют исключительно как интуитивно достраиваемые условности, возникающие скорее из картины мира *абстрактного читателя, предполагаемого реципиента* (В. Шмид), из этики обобщённого здравого смысла, предполагающей, что ксенофобия, антисемитизм, «полицейщина», доноительство и т.п. – суть зло. Помня собственное предубеждение против апелляций к рецензии А. Фадеева, всё же отметим, что именно в этой – собственной – системе координат (с оглядкой на время написания) Фадеев называет Вавича «жалкой душонкой». На уровне представленности *персональных* точек зрения роман всё-таки формирует собой полноправный, субъектный диалог перцепторов; нарратор не предоставляет

никакой собственной идеологической точки зрения, оставляя вопросы оценки и самооценки на откуп персонажей – внутри романа – и читателей – вовне его. На более высоком уровне обобщения роман можно считать диалогическим: два голоса, в нём представленные – это голос *абстрактного автора*, стремящегося свести вымышленный мир к гармонии и голос вымышленного мира, отчаянно сопротивляющегося попыткам внешнего управления.

Выводы к Разделу 2

Роман Б. Житкова «Виктор Вавич» характеризуется сложной системой взаимодействия нарративных инстанций. Текст романа состоит из 155 глав, имеющих заголовки. Система заголовков построена в сложной взаимосвязи с текстом романа так, что не позволяет реконструировать его фабулу, и актуализирует детали, которые имеют психологическое, но не фабульное значение. В каждой из глав, за исключением нескольких в третьей книге романа, перцептивный план точки зрения принадлежит кому-то из персонажей (одному или нескольким). Перцептивный план влечёт за собой все остальные: пространственный, языковой, временной, идеологический. Нарратор в тексте недиегетический, слабо выраженный, принимает точку зрения персонажа, практически никак не проявляя собственную. Выражаясь кинематографически, можно сказать, что в случае «Виктора Вавича» нарратор – это человек с кинокамерой, стоящий прямо за спиной перцептора, наблюдающий его извне и изнутри и передающий ему право говорить за себя и быть носителем собственной идеологической точки зрения. Эти свойства нарратора позволяют говорить о романе как о полифоническом: он представляет собой равноправный полилог носителей ПТЗ. В романе в очень ограниченных масштабах представлены некоторые (языковой и перцептивный) нарраториальные планы точки зрения, однако они немногочисленны и, обладая собственной художественной нагрузкой, не несут угрозы полилогичности текста.

Система персонажей связана с тем, как их ПТЗ представлены в романе; она не позволяет группировать персонажей на главных или второстепенных, кроме

как по признаку наличия или отсутствия ПТЗ в тексте. Выделяется титульный персонаж, Виктор Вавич, ему же принадлежит наибольшее количество текстового пространства. Сквозным способом отражения психологии персонажей становится явление, названное нами «внешней перцепцией»: когда герой, воспринимая себя, создаёт внешнюю вымышленную точку зрения, воображаемому взгляду из которой себя подвергает, что проявляется в том числе на уровне наррации. Наиболее характерен такой взгляд для Виктора Вавича, у которого он становится психологической доминантой и, в конце концов, приводит его ко внутреннему расколу и смерти.

Система мотивов в романе функционирует на уровне вымышленных событий, проявляется, очевидным образом, через персональные перцептивные ТЗ. Тем не менее, последовательность актуализации ограниченного набора мотивов в восприятии разных перцепторов позволяет говорить об устойчивости мотивной системы. В тексте романа представлены мотивы времени, голоса, музыки, тепла, предательства. Несовпадение художественного времени и исторического, мотив поездки в поезде, едущем неравномерно, вводят в композицию текста элементы контрапункта.

ВЫВОДЫ

Творчество Бориса Житкова представляет собой перспективное поле для исследований. Наименее охвачена вниманием литературоведов «взрослая» часть его наследия, центральным произведением которой является роман «Виктор Вавич», впервые полноценно опубликованный в 1999 году. Исследователями подробно исследована история создания и первых попыток публикации романа в 20-х–40-х годах XX века, реконструированы этапы внутреннего рецензирования текста в советских издательствах. Роман исследовали А. Арьев (хронотоп – город N; композиция, проблематика) Н. Петрова (одесский хронотоп в сравнении с романом «Пятеро» В. Жаботинского и повестью «Серебряный герб» К. Чуковского), А. Вознесенский (импрессионистическая стилистика), Л. Дарьялова (интертекстуальность, двойное кодирование романа, связь с детской литературой, мотив обиды), Г. Василькова (текстология, мотивы предательства, музыки, человека), В. Сажин (историческое время в романе, источник фамилии главного героя, исторические реалии в тексте, проблематика).

Анализ паратекста романа «Виктор Вавич» позволил прояснить семантику имени заглавного героя, способы организации заголовочного комплекса (в романе 155 глав, каждая из которых имеет собственное заглавие). Система заглавий функционирует в отрыве от фабулы романа и даже в оппозиции к ней, переакцентируя внимание на деталях, имеющих значимость как факты внутреннего, а не внешнего действия: в заголовки чаще всего выносятся то, что глубже всего врезается в восприятия персонажа-перцептора в данной главе. В заголовках прослеживаются слабые связи с произведениями А. Пушкина и Л. Толстого, однократные прямые упоминания Н. Некрасова и К. Бальмонта, гипотетическая связь с «Мелким бесом» Ф. Сологуба и широкая представленность *толстовского* и *достоевского* интертекста как мотивных комплексов.

Исследование нарративной организации романа показало, что нарратор в тексте недиегетический, слабо выявленный, практически не проявляющий собственной перцептивной точки зрения. Проанализирована представленность перцептивных ТЗ разных героев в отношении к главам романа. В результате выявлены нарративные отличия первых двух книг от третьей: во-первых, в книгах I и II существуют условные нарративные блоки из нескольких последовательных глав, объединенных одним перцептором, во-вторых, в третьей книге представлены точки зрения менее значительных персонажей, в-третьих, несколько персонажей – Виктор Вавич, Санька и Наденька Тиктины, Семён Башкин – по количеству отведенного их ПТЗ текстового пространства могут условно выделяться как центральные персонажи текста, однако такое выделение не влечёт за собой дальнейших выводов.

Подробный анализ функционирования перцептивной точки зрения В. Вавича показывает слабую выявленность голоса нарратора, и, главным образом, «внешнюю перцепцию» титульного персонажа. Нарративными средствами в тексте продемонстрировано, что Виктор Вавич (и, в меньших масштабах, некоторые другие персонажи) создаёт рядом с собой воображаемую точку зрения, взгляду которой со стороны сам себя подвергает, вводя несуществующую внешнюю инстанцию для самооценки. Если прочие персонажи используют внешнюю перцепцию ограниченно, то у Виктора Вавича она становится основной частью мировоззрения и, в конце концов, заставляет его идти в полицию и становиться рабом мундира. Часть личности Виктора Вавича, находящаяся под взглядом «воображаемого другого», монологична и закрыта для всяческого диалога; диалог он может поддерживать только со своей женой, перед которой предстаёт «изначальной» стороной себя. Чем больше он сживается с полицейским чином, тем сильнее отдаляется от жены, в какой-то момент отворачиваясь от неё вовсе.

Нарраториальная ТЗ представлена в романе либо в экспозиционном качестве, очерчивая мизансцену в начале главы, либо как инструмент, дополняющий в тексте некоторые аспекты взаимодействия между разными

персонажами: уточняются (или не уточняются) знакомые читателю, но незнакомые для перцептора имена, уточняются нюансы несостоявшегося взаимодействия. В третьей книге НТЗ представлена шире, что связано с введением в текст глав, где функционируют только персонажи, не имевшие ранее собственной перцепции и являющиеся в большей степени идеологическими функциями, нежели героями. Они не наделены собственной точкой зрения и показываются нарраториально.

В условиях полиперцептивной, полилогической композиции романа, единство системы мотивов обеспечивает не наррация, а сам материал, заставляющий героев обращать внимание и задумываться над одними и теми же вещами: теплом коммуникации и физическим теплом, голосом, звуком вообще, временем. Тепло коммуникации (прямо или инверсивно, через обиду) вызывает ощущение физического тепла. Персонажи уделяют внимание голосам, которые становятся психологической и социальной доминантой их характеров. Наконец, многие персонажи обращают внимание на время как на феномен, взаимодействуя и соперничая с субъективным временем и не слишком замечая время историческое. Герои существуют *внутри* исторических событий и не задумываются над *мета*историческими вопросами.

В тексте романа присутствуют два обширных мотивных комплекса, восходящие к бинарной оппозиции *гармонии* и *хаоса*. В тексте они проявляются либо как гармоничные/какофонические звуки, либо – очень обширно – как столкновение двух мотивов, условно определённых нами как *толстовский* и *достоевский*. Мотив *достоевщины* связывается с дисгармоничными, раздвоенными персонажами – Виктором Вавичем и Семёном Башкиным – с ними связаны темы жестокости, крови, убийства, предательства, насилия; *толстовский* мотив, реализующийся через темы дома, семьи, гармоничных межличностных отношений, связан с семьёй Тиктиных. В противопоставлении этих двух мотивных комплексов как условных *зла* и *добра* проявляется подмеченное Л. Дарьяловой детское мировидение Б. Житкова.

В романе обнаруживается, с одной стороны, монологическое идеологическое начало в организации вымышленного художественного мира, где происходит «борьба» условного *добра* с условным *злом* с неременной победой первого, с другой стороны, полифоническая организация нарративной структуры, в которой вся полнота голосов через систему точек зрения предоставлена персонажам. Полилогическая нарративная система противопоставлена монологической мотивной; художественное время через ряд существенных анахронизмов противопоставлено историческому. Всё это в сумме позволяет говорить о модернистской природе и амбивалентной монологически-полифонической контрапунктной композиции текста.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Жизнь и творчество Б. С. Житкова / Сост. В. Арнольд. Москва: Детгиз, 1955. 591 с. [ЖуТБСЖ]
2. Письма Бориса Житкова к Даниилу Хармсу / Вст. ст., подг. текста и коммент. Г. С. Васильковой // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома. 2022. Росток, 2022. С. 624–671. [ПБЖкДХ]
3. Речник српских говора Војводине. Свеска 1: А–Б. Редактор Драгољуб Петровић. Нови Сад: Матица Српска. Одељење за књижевност и језик, 2000. 161 с. [РСГВ]
4. Андреев Л. Собр. соч.: в 6 т. Т. 2. Рассказы, пьесы 1904–1907 годов. Сост. и подг. текста Е.М. Жезловой. Коммент. А.В. Богданова. Москва: Художественная литература, 1990. 559 с.
5. Бахтин М. Собр. соч.: в 7 т. Т. 6. «Проблемы поэтики Достоевского», 1963. Работы 1960-х–1970-х гг. Москва: Русские словари; Языки славянской культуры. 2002. 800 с.
6. Бианки В. Борис Степанович Житков и его литературное наследие // Бианки В. Собрание сочинений в 4 т. Т.4. Очерки, рассказы, статьи, дневники, письма. Ред. В. Кудрова. Ленинград: Детская литература, 1975. С. 218–222.
7. Битов А. Перепуганный талант, или Сказание о победе формы над содержанием // Звезда. 2000. №10. С. 84–88.
8. Брайко О. Наратологія і літературна компаративістика // Методології сучасної літературної компаративістики. Зб. наук. праць відділу компаративістики Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України. Ред. Сиваченко Г. М. Київ, 2020. С. 160–204.
9. Василькова Г. «Виктор Вавич» Бориса Житкова как «полифонический роман» // IV Машеровские чтения, Витебск, 28–29 октября 2010 г. Материалы междунар. науч.-практической конф. студентов, аспирантов и молодых учёных. Том II. Витебск: ВГУ, 2010. С. 23–24.

- 10.Василькова Г. С. Тема предательства в романе Б. Житкова «Виктор Вавич» // Philologica II. Komparatīvistikas institūta almanahs. DU Akadēmiskais apgāds «Saule», 2011. С. 202—215.
- 11.Василькова Г. Роман Б. С. Житкова «Виктор Вавич» в литературной критике 1920-х—1930-х гг. // Вестн. Псковск. гос. ун-та. Серия: Соц.-гум. и псих.-пед. науки. 2012. № 1. С. 47–53. [2012a]
- 12.Василькова Г. Странная судьба «Виктора Вавича», или Роман без места // Звезда. 2012. № 9. URL: <https://zvezdaspb.ru/index.php?page=8&nput=1888> (дата обращения: 07.04.2023). [2012b]
- 13.Василькова Г. Музыка и голос в романе Б. С. Житкова «Виктор Вавич» // Литературный процесс в России от эпохи модерна к эпохе авангарда: новые материалы. Исследования поэтики. Санкт-Петербург. 2013. С. 91–99. [2013b]
- 14.Василькова Г. Музыка и революция в романе Б. Житкова «Виктор Вавич» // Kultūras studijas VI: Mūzika literatūrā un kultūrā. Daugavpils: DU Akadēmiskais apgāds „Saule”, 2014. С. 164–177
- 15.Василькова Г. Концепция человека в романе Бориса Житкова «Виктор Вавич» // Journal of Comparative Studies / Komparatīvistikas Almanahs. 2015. Vol. 37, Issue 8, С. 79–87.
- 16.Василькова Г. «Контра», или «Пятый пост»: драматическая судьба «взрослой» пьесы Бориса Житкова // Вестник Псковского государственного университета. Серия «Социально-гуманитарные науки». 2018. №7. С. 53–63.
- 17.Василькова Г. Страсти по «Вавичу» // Звезда. 2022. № 9. URL: <https://zvezdaspb.ru/index.php?page=8&nput=4379> (дата обращения: 05.05.2022).
- 18.Вознесенский А. «Вот оно, настоящее». Рец. на кн.: *Борис Житков. Виктор Вавич. Роман.* – М.: Издательство Независимая газета, 1999, 624 с. URL: https://www.ng.ru/ng_exlibris/2000-01-27/2_hereitis.html (дата обращения: 08.05.2023).
- 19.Гармаш Л. Теория мотива в литературоведении // Наук. зап. ХНПУ ім. Г. С. Сковороди. Сер.: Літературознавство. № 1(2). 2014. С. 10–22.

20. Гаспаров Б. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века. Москва: Наука, Издательская фирма «Восточная литература», 1993. 304 с.
21. Дарьялова Л. «Виктор Вавич» – задержанный роман Б. Житкова. Двойное кодирование текста // Славянский мир и литература. Материалы международной конференции. Зеленоградск. 10–13 октября 2002 г. Калининград: Изд-во Калининград. гос. ун-та, 2003. С. 95–111.
22. Житков Б. Виктор Вавич: Роман / Предисл. М. Поздняева; Послесл. А. Арьева. («Четвертая проза»). Москва: Независимая Газета, 1999. 624 с.
23. Заоборна М. Мотив vs Мотив як інтердисциплінарний феномен та філологічна проблема // Studia Methodologica. Тернопіль; Кельце: ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2020. Вип. 50. С. 34–47.
24. Зиновьев А. Образ дома и «мысль семейная» в поэтике Л. Н. Толстого // Изв. Саратов. ун-та Нов. сер. Сер. Филология. Журналистика. 2012. №3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/obraz-doma-i-mysl-semeynaya-v-poetike-l-n-tolstogo> (дата обращения: 08.11.2023).
25. Ивич А. Воспитание поколений. Борис Житков. URL: <http://zhitkov.lit-info.ru/zhitkov/kritika/ivich-vospitanie/boris-zhitkov.htm> (дата обращения: 06.03.2023).
26. Кон Л. Последняя книга Житкова (Б. С. Житков «Что я видел») // Детская литература. 1938. № 18–19. С. 133–134.
27. Лахманюк А. Іронія паратексту: когнітивний підхід (М. Коцюбинський «Подарунок на іменини») // Наук. вісн. Міжнар. гуманітарного ун-ту. Серія: Філологія. Одеса: МГУ, 2015. Вип. 18. Т 1. С. 74–77.
28. Лекманов Ф. «Я шёл неготовыми дорогами»: к вопросу о жанре «Что я видел» Бориса Житкова // Русская филология. 25. Сб. науч. работ молодых филологов. Тарту, 2014. С. 243–253.
29. Локс К. Борис Житков – «Виктор Вавич». Книга первая. Изд. «Прибой». 1929. [Рецензия] // Новый мир. 1929. № 5. С. 250.
30. Лотман Ю. Структура художественного текста. Москва: Искусство, 1970. 394 с.

31. Маршак С. «Штурман дальнего плавания» // Маршак С. Собр. соч.: в 8 т. Т. 7: Воспитание словом (статьи, заметки, воспоминания). Москва: Худож. лит., 1971. С. 373–379.
32. Маслинская С. Что я видел: ребёнок-наблюдатель в советской детской литературе // Вестник ПСТГУ. Серия IV: Педагогика, психология. 2021. № 63. С. 85–94.
33. Норвид Ц.К. Стихотворения. Пер. с польск. Сост. М. Полякова. Предисл. Я. Ивашкевича Москва: Худож. лит., 1972. 176 с.
34. Пантелеев Л., Чуковская Л. Переписка (1929–1987). Предисл. П. Крючкова. Москва: Новое литературное обозрение, 2011. 656 с.
35. Папуша І. Modus ponens. Нариси з наратології. Тернопіль: Крок, 2013. 258 с.
36. Пастернак Б. Полн. собр. соч. с приложениями: в 11 т. Т. II. Спекторский. Стихотворения 1930–1959. Сост. и коммент. Е.Б. Пастернака и Е.В. Пастернак. Москва: СЛОВО/SLOVO, 2004. 528 с.
37. Петрова Н. Проблемы самоидентификации в романе-воспоминании об Одессе начала XX века // Вестн. Пермск. ун-та. Российская и зарубежная филология. 2009. №3. С. 85–94.
38. Савчук Р. І. Історія становлення наратології: від античної поетики студіювання художнього тексту // Наук. вісник кафедри ЮНЕСКО Київського нац. лінгвістичного ун-ту. Сер.: Філологія, педагогіка, психологія. 2015. Вип. 30. С. 261-270.
39. Сажин В. «Виктор Вавич». Роман с историей // Сажин В. Не только о Хармсе: От Ивана Баркова до Александра Кондратова: Статьи. Москва: Изд-во Ивана Лимбаха, 2023. С. 255–270.
40. Смирнова В. Борис Житков и его мысли о воспитании и детской книге. Москва: Детгиз, 1963. 64 с. URL: <https://www.chukfamily.ru/jitkov/o-borise-zhitkove/boris-zhitkov-i-ego-mysli-o-vozpitanii-i-detskoj-knige> (дата обращения: 17.05.2023).
41. Фадеев А. Б. Житков, Виктор Вавич // Фадеев А. Собр. соч.: в 7 т. Т. 6: Статьи и речи, рецензии и заметки, записные книжки. Москва: Худож. лит., 1971. С. 331.

- 42.Федин К. Борис Житков // Федин К. Собр. соч.: в 10 т. Т. 9: Писатель, искусство, время. Москва: Худож. лит., 1973. С. 193–197.
- 43.Цунский А. Что бывало. Борис Степанович Житков. URL: <https://godliteratury.ru/articles/2015/09/11/chto-byvalo> (дата обращения: 24.04.2023).
- 44.Черненко Г. Вечный Колумб. Биографический очерк. Ленинград: Дет. лит., 1982. 255 с.
- 45.Чудакова М. Избранные работы. Т.1. Литература советского прошлого. Москва: Языки русской культуры. 2001. 472 с. ('Studia philologica').
- 46.Чуковская Л. Борис Житков. Критико-биографический очерк. Москва: Сов. писатель, 1955. 124 с.
- 47.Чуковская Л. Записки об Анне Ахматовой. Т. 2. 1952–1962. Испр. и доп. изд. Санкт-Петербург: Журнал «Нева»; Харьков: Фолио, 1996. 656 с.
- 48.Чуковская Л. Процесс исключения. ('Великая отечественная литература'). Москва: Эксмо, 2007. 704 с.
- 49.Чуковский К. Борис Житков // Чуковский К. Собр. соч.: в 15 т. Т. 5: Современники. Портреты и этюды / Сост., коммент. Е. Чуковской. 2-е изд., электронное, испр. Москва: Агентство ФТМ, Лтд., 2012. С. 326–346.
- 50.Шкловский В. Писатель Борис Житков и традиции русской литературы // Жизнь и творчество Б. С. Житкова / Сост. В. Арнольд. Москва: Детгиз, 1955. 591 с.
- 51.Шмид В. Нарратология. Москва: Языки славянской культуры, 2003. 312 с.
- 52.Шубинский В. О книге Бориса Житкова «Виктор Вавич» // Октябрь. 2001. № 2. С. 162–166.
- 53.Юрьев О. Разговор о жизни и смерти. 2008. URL: <http://booknik.ru/today/all/razgovor-o-jizni-i-smerti/> (дата обращения: 12.03.2023).