

## ВТОРИЧНАЯ РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ТЕКСТА В ТЕКСТЕ: MISE EN ABYME

*Статья посвящена исследованию **mise en abyme**, способа структурирования художественного текста. Конструкция предполагает дублирование составляющих текст частей, связанных друг с другом по типу вложения, что выявляет их изоморфизм. Исследуется потенциал конструкции с вложением прецедентного текста (сказки); особое внимание уделяется нарративным стратегиям вторичной репрезентации, способствующим осознанию сказочных конвенций.*

*A. Atlas*

### SECONDARY REPRESENTATION OF A TEXT WITHIN THE TEXT: MISE EN ABYME

*The article focuses on **mise en abyme**, a specific form of textual structure. This narrative strategy involves a process of fiction doubling back on itself, two stories being connected with each other by way of embedding. It makes the isomorphism of the framing and embedded stories a revealed factor. The potential of embedding maerchen is analyzed, special attention being paid to the way how mirroring them contains an awareness and critique of their narrative codes.*

All great fiction, to a large extent, is reflection  
on itself rather than a reflection on reality

*Raymond Federman*

Осознание «затекстуализированности» реальности, оборачиваемости литературы к уже существующему, её вторичности и культурологическая рефлексия по этому поводу, характерные для современной зрелой культуры, находят своё отражение в построении художественных произведений. Их значимой особенностью представляется размывание границ между собственно литературой и литературоведческой рефлексией и соединение в одном тексте жанровых кодов художественной литературы и литературной критики, что влечёт за собой включение метакомментария в структуру заимствующего текста и способствует более адекватному пониманию как исходного текста, так и заимствующего.

Одним из инструментов структурирования повествования во вторичных текстах становится обращение к «чужим» текстам в поисках готовых схем. При условии инкорпорирования центрального в

культурном отношении текста в новое повествование конструкция **mise en abyme** может стать достойным внимания случаем воспроизводимости текста и способности генерировать смыслы на основе усвоенных. Это выражение было использовано Андре Жидом для объяснения своих эстетических позиций. Пытаясь найти подступы к определению применённой им в романе «Фальшивомонетчики» повествовательной техники и дать некоторые ориентиры «ленивому» читателю, писатель замечает: «In a work of art I rather like to find transposed, on the scale of the characters, the very subject of that work. Nothing throws a clearer light upon it or more surely establishes the proportions of the whole» (*Gide A.*). Писатель проводит параллель с живописными полотнами, внутри которых помещено зеркало (он упоминает картины фламандского художника XIV века Ханса Мемлинга, не столь известные сегодня широ-

кой публике; хрестоматийным примером, несомненно, является картина Диего Веласкеса «Менины»), а также с литературным приёмом «пьеса в пьесе» (в качестве примера приводится сцена «мышеловки» в «Гамлете»).

Вместе с тем, добавляет А. Жид, более подходящую иллюстрацию можно найти в геральдике, где один из способов изображения состоит в помещении в центр гербового щита его уменьшенной реплики *en abyme*. Выражение переводится как «конструкция в виде пропасти» (в русских источниках можно также встретить обозначения типа «геральдическая конструкция»<sup>1</sup> и «помещение в центр щита»<sup>2</sup>, акцентирующие внимание на происхождении этой конструкции и особенностях её построения). Любопытно, что Г. Вейль, чьи работы сыграли выдающуюся роль в осознании важности математической идеи симметрии для математики и физики, называет геральдической, то есть гербовой, строгую зеркальную симметрию, так как такой симметрией часто обладали гербы феодалов в Западной Европе<sup>3</sup>. Следует вкратце остановиться на упомянутых аналогиях с тем, чтобы выявить их потенциал для построения литературных произведений по типу *mise en abyme*.

Феномен отражения объекта на гладкой, полированной поверхности зеркала или металлического предмета, например, щита, представлял огромный интерес для художников в эпоху, последовавшую за средневековьем, когда пришло осознание того, что цель живописи — в правдивом отражении видимого мира<sup>4</sup>. Для фламандских и немецких художников того времени зеркальные отражения являлись мощным инструментом, который они использовали, стремясь отобразить на плоскости полотна трёхмерное пространство мира. Этот приём позволял им связать воедино элементы, которые находятся внутри рамки полотна, и элемен-

ты, которые не доступны художнику для непосредственного наблюдения, когда он пишет картину, но становятся видимыми благодаря способности зеркала, включённого в круг обзораемых им объектов, под определенным углом отражать то, что находится за пределами этого круга. Образ (например, самого художника, рисующего картину), полученный в результате отражения зеркалом, помещённым в рамку картины, дополнял композицию новыми измерениями и создавал объёмный образ действительности. Помещённое в рамку зеркало, таким образом, обладает объяснительной силой, «колдовской силой», «преумножающей круг вещей», по Борхесу, поскольку способствует синтезу частей и восстановлению целостной картины.

В шекспировской трагедии Гамлет просит бродячих актёров сыграть пьесу, которая бы изобличила Клавдия в заговоре против брата: Клавдий как зритель должен наблюдать сцену убийства, которое совершил в реальной жизни. Суть использованного драматургом приёма «пьеса в пьесе» состоит в разыгрывании актёрами ситуации, которая произошла с героями в «реальной» жизни, т. е. в копировании одной ситуации другой, и, следовательно, их подразумеваемой аналогии, а также смене ролей, когда субъект действия превращается в объект действия.

Что касается «геральдической конструкции», то в самом общем виде можно выделить два её важных свойства: а) некий объект включён в пространство другого и б) этот объект является точной проекцией последнего, однако в уменьшенном масштабе. Возникает вопрос, является ли копирование чисто механическим воспроизведением объекта, как это кажется на первый взгляд, и если нет, то какое значение придаётся копированию с уменьшением, то есть редукции. К. Леви-Строс, описывая модели, воссоздающие логические формы, исполь-

зубые в менталитете людей традиционных обществ, связывает ответ на вопрос с особенностями процесса познания: оказываемое объектом сопротивление познанию преодолевается путём членения. При уменьшении объект в целом предстаёт менее угрожающим: «...будучи убавленной количественно, его целостность кажется нам качественно упрощённой. Точнее, это количественное преобразование усиливает и делает многообразней нашу власть над гомологом вещи; его можно охватить, взвесить на ладони, воспринять с одного лишь взгляда. <...> ценность уменьшенной модели состоит в том, что она компенсирует отход от чувственно постигаемых измерений обретением умопостигаемых измерений»<sup>5</sup>. Иначе говоря, благодаря копированию в уменьшенном масштабе становится возможным постичь разумом, осознать то, как модель сделана.

Конструкция *mise en abyme* стала объектом пристального внимания со стороны писателей, принадлежавших к *nouveau roman*. Для того, чтобы объект был квалифицирован как *mise en abyme*, он должен, во-первых, должен быть образован и должен развиваться по аналогии с целым текстом и, во-вторых, быть связанным с ним по типу вложения, существуя как объект внутри него и как его репрезентация<sup>6</sup>. Специфика этой конструкции состоит в том, что в ней с особой силой проявляется структурный изоморфизм составляющих её частей и тяга к симметрии, поскольку, будучи сопряженной с дублированием, она представляет собой такой вид согласованности отдельных частей, который объединяет их в единое текстовое пространство. Как отмечает Ю. М. Лотман, «Удвоение — наиболее простой вид введения кодовой организации в сферу осознанно-структурной конструкции» и является выявленным фактором авторского построения и читательского восприятия<sup>7</sup>.

Необходимо отметить, что «сознательность», «осознанность» и, как следствие, «выявленность» повествовательного приёма не всегда афишировались писателями. Так, в конце XIX века двери творческих лабораторий в основном ещё полагалось держать закрытыми; в качестве примера можно привести взаимную критику Толстого и Достоевского, которые упрекали друг друга в пристрастии к «приёмам», «штучкам», «фокусам», тем самым признавая необходимость пользоваться ими так, чтобы фокус остался неразоблачённым как фокус. О «сознательности» судили в тех случаях, когда автор сам заявлял о ней. «Сознательность означает повествовательную программу, открыто заявленную и скрупулезно выполненную»<sup>8</sup>.

Рассказ Маргарет Атвуд «Bluebeard's Egg», как представляется, являет собой такую повествовательную программу. В самом общем виде можно сказать, что его сюжет построен в виде рамочной конструкции, где вложенный текст представляет собой вариант сказки о Синей Бороде в изложении главного персонажа рассказа и составляет примерно двадцатую часть от обрамляющей структуры, а сама обрамляющая структура — рассказ о нескольких часах жизни этого персонажа. Салли, главная героиня рассказа, является редактором информационного бюллетеня в компании. В настоящее время, по вечерам, она посещает курсы, чтобы не только занять себя делом, когда муж Эд, кардиохирург, на работе, но и чтобы они помогли ей разобраться в собственной жизни. «Официальная» причина посещения курсов, предназначенная для мужа, отличается от истинной. «She was intending to belittle the course, just slightly. She always did this with her night courses, so Ed wouldn't get the idea there was anything in her life that was even remotely as important as he» (BE, p. 170).

Один из предметов — «Повествовательные формы в литературе» — является в некотором роде курсом писательского мастерства, в котором особое внимание уделяется познанию через деятельность; поэтому Салли не только читает и слушает чужие произведения, но и пишет свои. Позади эпические формы и баллады, на очереди — устное народное творчество и сказки. На занятии преподаватель знакомит слушателей с одним из ранних вариантов сказки о Синей Бороде и обращает их внимание на то, что, в отличие от более сентиментальной версии Шарля Перро, в которой братья спасают несчастную девушку, в рассказываемой ею версии дела обстоят иначе. Задание состоит в следующем: историю необходимо переписать в реалистическом ключе «set in the present and cast in the realistic mode», «no real magic» (BE, p. 172). Использовать всеведущего повествователя в истории нельзя, так как эта нарративная стратегия уже использовалась при изучении эпических форм; для описания событий надо выбрать определённую точку зрения, кого-либо или чью-либо. Во время прослушивания сказки делать записи не разрешается «since it was the Oral Tradition ... the original hearers of these stories couldn't read; the stories were memorized» (BE, p. 171); предполагается, что студенты запомнят те подробности, которые кажутся им наиболее существенными.

В рассказе «Bluebeard's Egg» сказка о Синей Бороде, рассказанная преподавателем, представляет собой инкорпорированную вторичную репрезентацию текста; автор даёт её в изложении Салли — с учётом значимых для неё моментов в истории. Из рассказа преподавателя ей запомнились следующие мотивы: колдун, насильно похищающий трёх сестер одну за другой; его обещание взять «послушную» девушку в жёны; яйцо, которое героини должны носить с собой по-

всюду: его целостность и незапятнанность служит проверкой их послушания; запретная комната с корытом, наполненным кровью двух старших сестёр, любопытных, но неумных; младшая, сообразительная сестра, для сохранности оставившая яйцо перед входом в запретную комнату и собравшая воедино изрубленные на куски тела сестёр и т. д. Несмотря на отсутствие привычного конца: «There was more, about how the wizard met his come-uppance and was burned to death, but Sally already knew what features stood out for her» (BE, p. 175), изложенный вариант представляет собой résumé, причём усечённое, сказки братьев Grimm «Fitchers Vogel» (AT 311) о Синей Бороде. На это указывают цитаты (FV, S. 207–209): «Preserve this egg for me, and carry it about with you everywhere; for a great misfortune [will] follow from its loss» (BE, p. 174); «‘Since you have gone into the room against my will,’ he said, ‘you shall go back into it against your own’» (BE, p. 174); «‘You have [passed] the test’, he said [to the third sister], ‘You shall be my bride’»; «The wizard no longer had any power over her, and had to do whatever she asked» (BE, p. 175).

Версии сказки о Синей Бороде самой Салли ещё не существует на бумаге, но процесс её обдумывания происходит на глазах у читателя. Написанию сказки предшествует обсуждение того, как её надо писать, в частности, рассуждения Салли о том, с чьей точки зрения она будет излагать историю о Синей Бороде. Следовательно, поскольку под метатекстом, вслед за А. Вежбицкой и Ю. И. Левиным, мы понимаем те фрагменты текста, где обсуждается сам рассказ именно как текст, его построение и т. д., комментарий Салли является квазиметатекстовым, так как он относится не к основному тексту, а к вложенному (а именно — к вторичному тексту).

Версия главной героини имеет потенциального адресата — Мэрилин. Салли

всегда сочиняет «рассказы из жизни» и доверяет их своей разведённой и как будто бы не стремящейся вновь выйти замуж подруге; главным действующим лицом в них является загадочный муж «the puzzle...Ed» (BE, p. 169). «Ed is a surface. One she has trouble to get beneath. <...> In her inner world is Ed, like a doll within a Russian wooden doll, and in Ed is Ed's inner world, which she can't get at» (BE, p. 167). Пытаясь разгадать мужа, она постоянно размышляет о нём (и о себе, разумеется), часто в терминах некоей волшебной сказки. Она видит в нём счастливчика, «a child of luck, a third son who, armed with nothing but a certain feeble-minded amiability, manages to make it through the forest with all its witches and traps and pitfalls and end up with the princess, who is Sally, of course» (BE, p. 146). Но Салли — третья жена Эда, и то обстоятельство, что она не знает, что же было не так в его предыдущих браках, есть повод для беспокойства относительно её собственного: «What if,» she thinks, «he wakes up one day and decides that she isn't the true bride after all, but the false one? Then she will be put in a barrel stuck full of nails and rolled downhill, endlessly, while he is sitting in yet another bridal bed, drinking champagne» (BE, p. 148). Приведённые выше рассуждения героини о false/true bride — это отсылка уже к конкретной сказке, а именно к «Чудоптице» («Fitchers Vogel») братьев Гримм, варианту сказки о Синей Бороде, в котором, как известно, сообразительная героиня изменяет внешность, чтобы спастись. В день свадьбы она сооружает «поддельную» невесту из черепа, украсив его жемчугом и венком из цветов, относит наверх и выставляет в слуховом окне. Сама же, вымазавшись мёдом, обвалявшись в перьях и превратившись в «неведомую птицу», убегает из дома колдуна, и тот не замечает подмены, чем обрекает себя на гибель (FV, S. 210).

Желая написать что-то более оригинальное, чем другие студенты, Салли задумала изложить историю о Синей Бороде с точки зрения яйца. «Other people will do other things: the clever girl, the wizard, the two blundering sisters, who weren't smart enough to lie... But no one will think of the egg. How does it feel, to be the innocent and passive cause of so much misfortune?» (BE, p. 176). Эта мысль приходит ей в голову, когда она представляет своего простодушного мужа, не подозревающего о грозящей ему опасности, в качестве яйца, а себя, такую умную, — в качестве его спасителя: как то самое яйцо, он должен остаться незапятнанным: «If it weren't for her, his blundering too-many thumbs kindness would get him into all sorts of quagmires, all sorts of sink-holes he'd never be able to get himself out of, and then he'd be done for» (BE, p. 147). «These troops of women, which follow him around everywhere, which are invisible to Ed but which she can see as plain as day» (BE, p. 170). «Всевозможные рытвины и ухабы», как она с неудовольствием замечает, — это другие женщины, которые могут запятнать «монументальную и, можно сказать, деятельную глупость» Эда. Салли снисходительно сравнивает его с бесполом, но обаятельным в своей глупости игрушечным мишкой Винни Пухом: «'My darling Edward, she thinks. *Edward Bear, of little brain. How I love you.*' <...> For it must be admitted: Sally is in love with Ed because of his stupidity, his monumental and almost energetic stupidity. <...> Does it make Sally feel smug, or smarter than he is? No <...>. It fills her with wonder that the world can contain such marvels as Ed's colossal and endearing thickness. He is just so *stupid*» (BE, p. 145–146).

Следует отметить, что название рассказа представляет собой область безусловного доминирования речи автора над речью персонажа и, как важное следствие, способом активизации читателя. Ко-

нечно, можно усомниться, что все читатели, приступив к чтению, держат в голове название рассказа; и всё же у аллюзивного названия — «Bluebeard's Egg» — больше шансов запомниться. Имя «Синяя Борода» рисует в воображении каждого из нас схожие образы: необычной наружности человек со страшной тайной, заключённой за дверью запретной комнаты; убитые им жёны; ключ, на котором предательски, как ни три его, проступает кровь. Два важных обстоятельства, а именно то, что игровое название рассказа «по идее» относится только к вложенному тексту, вкупе с тем, что автор в основном, инкорпорирующем тексте, развивающемся «по законам жизни», заставляет свою героиню анализировать семейную жизнь «по законам сказки», настораживают читателя. Они заставляют его искать объяснение тому, как название «Bluebeard's Egg» оправдывает себя в инкорпорирующем повествовании, и находить черты сходства между ним и вложенным текстом.

Так, профессия Эда (кардиолог, занимающийся обследованием и лечением сердечно-сосудистой системы) начинает буквально ассоциироваться с кровью и человеческими органами, а его кардиологический кабинет, оборудованный аппаратурой для мониторинга сердца, с тайной комнатой Синей Бороды, где было что скрывать. Ведь подобно тому, отмечает про себя читатель, как в исходной истории Синяя Борода не позволяет жене открывать запретную комнату, Эд не позволяет жене заходить в свой оберегаемый от чужих глаз кабинет и только после долгих уговоров крайне неохотно пускает её туда. И неспроста: Салли находит кабинет опасным для семейной жизни — пациентами мужа являются одни женщины: «this whole room was sexual in a way she didn't quite understand; it was clearly a dangerous place. It was like a massage parlour,

only for women. Put a batch of women in there with Ed and they would never want to come out. They'd want to stay in there while he ran his probe over wet skins and pointed out to them the defects of their beating hearts» (BE, p. 161). Да и семейный статус Эда — мужчина, женатый в третий раз, о жёнах которого Салли, а вместе с ней и читатель практически мало что знают, начинает вписываться в рамки сюжета о Синей Бороде.

До домашней вечеринки, на которой Салли случайно замечает, как муж нежно поглаживает её лучшую подругу Мэрилин, и вдруг понимает, что эта пара ведёт с ней двойную игру, она считает свою собственную аранжировку семейной жизни умелой и мыслит Эда скорее в качестве преследуемого, нежели преследующего. Салли идентифицирует себя с трикстером, который «дразнит и задевает других»<sup>9</sup>: «Why did she <...> (as she tries to be [precise] with herself) *hunt him [Ed] down...?*» (BE, p. 147). Она поддразнивает мужа насчёт его «кровоавой комнаты», говоря, что женщины «in that little dark room of yours [will] gobble you up...chew you into tiny pieces» (BE, p. 164). Но трикстер — это своего рода «мифологический дурак»<sup>10</sup>, и, как отмечает Пол Радин, исследователь мифов североамериканских индейцев, в наиболее архаичных мифах «трикстер одновременно предстаёт как...обманщик и жертва обмана»<sup>11</sup>. Умной Салли приходится, наконец, признать, что Эд переиграл её и может вообще «списать» за ненужностью. Она, наконец, постигает тайну Эда — он совсем не бесхитроуен и невинен. По инерции Салли думает о муже как о сказочном персонаже, но в нём появляется что-то зловещее: «Sally has been wrong about Ed, for years, forever. <...> Possibly Ed is not stupid. Possibly he's enormously clever» (BE, p. 182). «Ed has gone to bed. Sally <...> slides into bed beside Ed, who is breathing deeply as if asleep. *As if.*

Sally lies in bed with her eyes closed. <...> she's seeing the egg, which is not small and cold and white and inert but larger than a real egg and golden pink, <...> glowing softly as though there's something red and hot inside it. It's almost pulsing; Sally is afraid of it. As she looks it darkens: rose-red, crimson. This is something the story left out, Sally thinks: the egg is alive, and one day it will hatch. But what will come out of it?» (BE, p. 184). Фигура Эда становится зловещей за счёт слияния вложенного текста и обрамляющей структуры в самом конце рассказа и выдвигается на первый план «живого», дееспособного яйца (= Эда). Рассказ «Bluebeard's Egg» заканчивается мрачноватым вопросом, который Салли задаёт себе и который остаётся для неё без ответа: But what will come out of it?

Вопрос, который задаёт читатель по окончании рассказа, иной, риторический: But what will become of Sally herself?

Как отмечает ряд исследователей<sup>12</sup>, в существующих моделях точки зрения чёткого различия между восприятием и передачей событий не делается. Вместе с тем, это разные акты в любом виде повествования. Рассказ «Bluebeard's Egg» строится на разграничении «модуса» («кто видит?») и «голоса» («кто говорит?»), то есть восприятие событий и их передача производятся разными субъектами.

Под видом аутентичной передачи нарратор воспроизводит субъективное восприятие персонажа. Таким образом, рассказ, в котором нарратор смотрит на события глазами персонажа, Салли, представляет собой повествование с внутренней, причём фиксированной фокализацией, поскольку всё изображается именно с её точки зрения, то есть, по Блену, с «ограничением поля» (курсив наш. — А. А.). Роль Салли не как нарратора, повествующего свою собственную (а, стало быть, прошлую) историю, а как фокального персонажа, чья ограниченная

точка зрения, ограниченный *кругозор* (по Левину) направляет нарративную перспективу, является весьма действенной, поскольку представляет собой способ регулирования информации. Как просто и пронизательно замечает Ю. И. Левин<sup>13</sup>, если автор хочет добиться «повышенной включённости» читателя в страшные обстоятельства или события, он должен лишить наиболее понятных читателю персонажей знания об этих событиях. Таких героев исследователь называет «незнающими и узнающими»; их внутренний мир (Салли) открыт читателю в отличие от внутреннего мира главных действующих лиц (актантов) «роковых» событий (Эд), который закрыт для читателя, а вернее, даётся через восприятие «незнающего» и, в этом смысле, «ненадёжного» персонажа (Салли). И в выборе автором рассказа «незнающего», «ограниченного» персонажа в качестве фокального видится ещё одна черта изоморфизма обрамляющей истории с инкорпорированной, а именно со сказкой, сочиняемой этим персонажем: при её написании, как мы помним, студентам не разрешается использовать всеведущего (всезнающего) повествователя.

Из этой особенности повествования в обрамляющей структуре логически следует ещё одна. Традиционно, свою собственную историю персонаж может рассказать после событий, т. е. вспоминая о них в прошедшем времени. Разведение двух инстанций, фокального персонажа и повествователя, позволяет М. Атвуд избрать настоящее время (Present Simple и Present Continuous) для повествования в обрамляющей структуре. В употреблении настоящего времени коннотируется одновременность истории и наррации<sup>14</sup>. С его помощью производится «объективная» фиксация настоящего момента фокализатором; в результате перед мысленным взором читателя разворачивается неоконченная история. Специфика пережи-

вания настоящего состоит в том, что акцентируется не результат, как это происходит в ретроспективном повествовании, а процесс. Такой «миметический», имитирующий сиюминутное развёртывание событий способ организации дискурса позволяет избежать категоричности конца, «бремена эксплицитности» (*Женетт*). Вследствие особенностей повествования в обрамляющем рассказе, а именно: передачи событий «в прямом эфире», прямого доступа к тому, что происходит в голове у протагониста, и отсутствию непосредственного доступа к мыслям антагониста, в конце рассказа (в месте традиционной развязки, то есть знания того, «чем кончилось»), читатель находит Салли в неведении относительно того, чем это всё закончится, но, очевидно, на пороге малоприятных открытий.

Вместе с тем, следует признать, что открытость конца в рассказе является условной, поскольку читатель опережает, а не идёт в ногу с персонажем, и не разделяет с ним его ограниченность и неведение. Со стороны читателя логика развития событий вполне прогнозируема. И если та, что считает себя главным действующим лицом, наконец-то обнаруживает, что она — лишь инструмент в руках у другого действующего начала, то читатель догадывается о большем. В «реальном», обрамляющем повествовании, в пространстве которого автор манипулирует мотивами инкорпорированного повествования, то есть сказки о Синей Бороде, героиня, догадывается читатель, доигрывает конец той самой, более архаичной — до Шарля Перро — версии с плохим концом, в которой героиня была наказана Синей Бородой за своё непреодолимое желание раскрыть тайну запретной комнаты и её владельца. Сама же героиня внешнего сюжета, которая занимается литературной деятельностью, хоть и не профессионально, и которой отведена роль интерпретатора сюжета о

Синей Бороде, находится на грани осознания параллели между сюжетом собственной жизни и литературным. Разница лишь в том, что в реальной жизни волшебства нет, а значит, и счастливого конца для неё: «no real magic», как велел писать преподаватель.

Итак, несмотря на открытость конца в рассказе, судьба героини вполне прочитывается. «Геральдическая конструкция», как и зеркало внутри картинной рамки, есть инструмент знания: инкорпорированный текст восполняет недостающее знание. Такое построение рассказа тематизирует мотив о Синей Бороде и фокусирует внимание читателя на потенциальной интерференции между обрамляющим и вложенным текстами. В результате сопоставления фактов и мотивов двух структур «незаинтересованный», объективный (в отличие от Салли), но «вовлечённый» читатель выявляет дублирование структур и приходит к выводу, что обе они несут сходные сообщения. Причём включённый сегмент выполняет пролептическую (в духе Женетта) функцию, то есть функцию анонса: он задаёт правила чтения основного текста, договаривает недосказанное в нём и позволяет читателю расшифровывать нарративный код всего рассказа в целом.

Но что даёт конструктивный принцип *mise en abyme* как способ порождения текста на базе усвоенного (прецедентного) для понимания вложенного (прецедентного) текста? «Тексты, действующие на основе удвоения, <...> лишь усиливают ощущение самого факта присутствия кода, то есть наличия репрезентации»<sup>15</sup>. Репрезентация уменьшенной модели (сказки о Синей Бороде, инкорпорированной в текст рассказа), по Леви-Стросу, «задаёт некий опыт овладения предметом», то есть кодом сказки. Иначе говоря, воспроизведение сказки подразумевает попытку со стороны автора — через «писательствующую» героиню



рассказа — обрести знание о кодовом языке сказки, но именно изнутри, путём её воспроизведения, понятно, с изменениями, то есть овладеть её морфологией и, в конечном счёте, присвоить сказку, сделать своей. И, как мы видим, обрамляющая история рассказа «Bluebeard's Egg» не только повествует о процессе писательской деятельности Салли; она есть материализовавшийся в жизни продукт этой деятельности.

Автор впускает читателя в «творческую лабораторию» героини, и читатель знакомится с рассуждениями, повторяющимися в упрощённой, разумеется, форме ход мысли многих и многих исследователей этой сказки, пытавшихся ответить на «детский» вопрос: о чём она и каков её основной мотив. Как интерпретатор старинной сказки Салли комментирует её с позиций современности. Перебирая возможные ответы, она тем самым ещё раз подтверждает мысль, что любое переложение сказки «в веках» включает идеологический (моральный, эстетический, политический и т. д.) комментарий, зависящий от эпохи и отражающий её.

Так, в построении обрамляющей структуры и вложенного текста обращает на себя внимание отступление автора от традиционных конвенций сказки. В классических вариантах именно Синяя Борода пытается держать жену под контролем, под страхом смерти устраивая ей тест с помощью запретной комнаты и ключа/яйца/цветка и т. д., а героиня наделяется такими качествами, как активность, хитрость и ум, необходимыми ей для успешного прохождения лиминальной (пороговой, то есть испытанием смертью), в терминологии А. ван Геннепа и В. Тэрнера, стадии инициации. М. Атвуд также наделяет героиню этими качествами, но ограничивает их до уровня «как словить в сети мужа и не выпускать его оттуда», т. е. контролировать его. И подобно тому,

как в зеркальном отражении происходит смена ролей, когда субъект «смотрения» превращается в объект, героиня из действующего / контролирующего лица превращается в объект действия / контроля. Вместе с тем, идею обмена как части универсального обмена (вещами, ценностями, скотом, женщинами, словами, смыслами и т. д.)<sup>16</sup>, уходящую корнями в ритуальное прошлое, автор, безусловно, сохраняет в рассказе.

Мотив инициации как получения знаний, связанных с достижением половой зрелости, возникает в рассказе только в виде метатекстового комментария при обдумывании главной героиней её собственной версии сказки о Синей Бороде. «Maybe in this story it's [the egg] a symbol of virginity, and that is why the wizard requires it unblooded. <...> But it isn't useful either. The concept is so outmoded. Sally doesn't see how she can transpose it into real life without making it ridiculous» (BE, p. 176). Однако мотив инициации как получения жизненно важных знаний вообще, без сексуальных обертонов, находит свою реализацию в обрамляющем тексте («реальной» истории): ища разгадку мужа, жена осознаёт, что является жертвой его манипуляций.

Многочисленные исследователи сказки о Синей Бороде выделяют любопытство как главный мотив сказки и оставляют мотив «серийного убийства» в тени и без комментария (!), а «переписчики» сказки — и без назидательного *moralité*. Как известно, Шарль Перро сопроводил «La Barbe-Blueu» моралью, одна из которых «La curiosité, malgré ses attraits, / Couste souvent bien des regrets». Салли, обдумывая свою версию сказки, также упоминает его в метатекстовом комментарии. «At first she thought that the most important thing in the story was the forbidden room. What would she put in the forbidden room, in her present-day realistic version? Certainly not chopped-up women.

It wasn't that they were too unrealistic, but they were certainly too sick, as well as being too obvious. She wanted to do something clever. She thought it might be a good idea to have the curious women open the door and find nothing there at all, but after mulling it over she set the notion aside. It would leave her with the problem of why the wizard would have a forbidden room in which he kept nothing» (BE, p. 175). Однако именно в «реальной» истории особенно ощутим этот мотив. К концу рассказа у читателя усиливается впечатление, что автор пародирует его, за любопытство наказав свою героиню знанием.

Стоит вспомнить, что волшебная сказка — это «исходная форма повествования с выраженной категорией конца»<sup>17</sup>. Автор лишает обе истории, внутреннюю и внешнюю, такой неотъемлемой конвенции, как конец, не говоря уже о happy ending, что, как представляется, принципиально для авторского понимания жизненных сценариев, заключённых в сказке. «Bluebeard's Egg» — это не столько рассказ с открытым концом, сколько история, множащая себя в бесконечности. Как мы пытались показать, «геральдическая конструкция» в рассказе удваивается, а затем и утраивается. Сюжет о Синей Бороде возникает: 1) в résumé сказки в версии братьев Гримм, рассказанной преподавателем и изложенной главной героиней, 2) в ненаписанном, но отрефлектированном варианте самой главной героини с её метакомментариями и 3) в повествовании о «реальной» жизни главной героини.

Более того, в рассказе М. Атвуд «геральдическая конструкция» приобретает апоретический характер (в духе Дэлленбаха), regressus in infinitum, и, таким образом, оправдывает ещё одно существенное свойство mise en abyme, что в переводе означает «в виде пропасти»<sup>18</sup>. В последних строках рассказа «Bluebeard's Egg», как мы помним, героиня, задумы-

ваясь об оборотной стороне игры, которую она сама затеяла, и, мысленно «дописывая» свою версию сказки, задаётся вопросом: «But now she's seeing the egg <...> the egg is alive, and one day it will hatch. But what will come out of it?» (BE, p. 184). Но рассказ противится завершению. Вопрос, ответа на который рассказ не даёт, можно интерпретировать как указывающий на инкубационный характер новой истории, которая видится как ещё одно отражение всё той же базовой истории о Синей Бороде, способной артикулировать страхи «реальной» героини и, возможно, рассказать о её дальнейшей судьбе. Аргументом, подтверждающим предположение о наличии ещё одной истории, в зародышевом состоянии, является метатекстовый комментарий самой героини к базовой истории о Синей Бороде и её рассуждения по поводу символики яйца, от лица которого она решила рассказать свою версию истории: «From the night course in Comparative Folklore <...> she remembers that the egg can be a fertility symbol. <...> But how can there be a story from the egg's point of view, if the egg is so closed and unaware?» (BE, p. 176). Вспомним, что именно тайный, невидимый рост живого организма, происходящий внутри скорлупы, стимулировал естественное любопытство древних к феноменам жизни (СС, с. 556–557).

В рассказе «Bluebeard's Egg» сюжет о Синей Бороде множит себя в повторных отражениях, как некий модуль. Подчёркнутая его репрезентация, «этот указующий перст» (*Ямпольский*), создает отчётливое ощущение дидактичности: «история» (story) повторяется, или «Fairy tales are lived out daily» (RL, p. 21). И поэтому можно лишь частично согласиться с мнением, что литература всё решительнее порывает с жизненной реальностью, теряет свою «миметическую референциальность» и углубляется в самопознание<sup>19</sup>.

Если текст, а именно сказка, становится референтным пространством другого текста, то этот вторичный текст углубляется в познание сказки. А сказка — в конвенциональной, социально приемлемой форме — отражает не что иное, как сценарные схемы жизни, или, по Лотману, «сюжетный аспект реальности».

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Ямпольский М. Б. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. М., 1993.
- <sup>2</sup> Дюбуа Ж., Пир Ф., Тринон А. и др. Общая риторика / Пер. с фр. М., 1986.
- <sup>3</sup> Вейль Г. Симметрия. М., 1968.
- <sup>4</sup> Meiss M. Light as Symbol in Some Fifteenth Century Paintings // Art Bulletin, 1945. XXVII. P. 175–181; Gombrich E. N. The Image and the Eye. Further studies in the psychology of pictorial representation. N. Y., 1982.
- <sup>5</sup> Леви-Строс К. Неприрученная мысль // Леви-Строс К. Первобытное мышление. М., 1999. С. 11–336.
- <sup>6</sup> Hutcheon L. Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox. N. Y., 1984; Bal M. On Story Telling: Essays on Narratology / Ed. by D. Jobling. Sonoma: Polebridge Press, 1991.
- <sup>7</sup> Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Т. 1. Таллинн, 1992. С. 156.
- <sup>8</sup> Урнов Д. М. Литературное произведение в оценке англо-американской «новой критики». М., 1982.
- <sup>9</sup> Костюхин Е. А. Типы и формы животного эпоса. М., 1987. С. 31.
- <sup>10</sup> Там же.
- <sup>11</sup> Радин П. Трикстер. Исследование мифов североамериканских индейцев с комментариями К. Г. Юнга и К. К. Кереньи. СПб., 1999. С. 7.
- <sup>12</sup> Женетт Ж. Повествовательный дискурс // Женетт Ж. Фигуры: В 2 т. М., 1988. Т. 2. С. 60–280; Шмид В. Нарратология. М., 2003; Тюпа В. И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса («Архиерей» А. П. Чехова). Тверь, 2001.
- <sup>13</sup> Левин Ю. И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М., 1998. С. 559–577.
- <sup>14</sup> Женетт Ж. Указ. изд. С. 227.
- <sup>15</sup> Ямпольский М. Б. Указ. изд. С. 72.
- <sup>16</sup> Топоров В. Н. О двух уровнях понимания русской сказки о репке (семантика и этимология) // Сокровенные смыслы: Слово. Текст. Культура: Сб. статей в честь Н. Д. Арутюновой / Отв. ред. Ю. Д. Апресян. М., 2004. С. 513–530.
- <sup>17</sup> Лотман Ю. М. Указ. изд. С. 231.
- <sup>18</sup> Заметим, что эффект, достигаемый от отражения, неоднократно завораживал литературных героев. У Набокова читаем: «...в темноте памяти, как в двух зеркалах, отражающих свечу, была только суживающаяся ... перспектива: Лужин за шахматной доской, и опять Лужин за шахматной доской, только поменьше, и потом еще меньше, и так далее, бесконечное число раз» (ЗЛ. С. 161). И в «Вещих зеркалах» у Борхеса: «В детстве я знал этот ужас перед удвоением или умножением вещей; причиной его были зеркала» (ВЗ. С. 510).
- <sup>19</sup> Фатеева Н. А. Контрапункт интертекстуальности, или интертекст в мире текстов. М., 2000. С. 4.

#### ИСТОЧНИКИ И ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

- AT — Aarne A., Thompson S. The Types of the folktale // Folklore Fellows Communications. № 184. Helsinki, 1973.
- BE — Atwood M. Bluebeard's Egg // Bluebeard's Egg and Other Stories. N. Y., 1990.
- FV — Fitchers Vogel // Die Märchen der Brüder Grimm. Vollständige Ausgabe. Berlin: Verlag Neues Leben, 1984. S. 207–210.
- RL — Weldon F. The Rules of Life. N. Y., 1987.
- ВЗ — Борхес Х. Л. Вещие зеркала // Борхес Х. Л. Собрание сочинений. Т. 2. С. 510–511.
- ЗЛ — Набоков В. В. Защита Лужина. СПб., 2002.
- СС — Керлот Х. Э. Словарь символов. М., 1994.