

УДК 821.161.1  
ББК 83.3(2Рос=Рус)5

«МЕЖДУ СМЕРТЬЮ И ЖИЗНЬЮ»  
А.Н. АПУХТИНА: РЕИНКАРНАЦИОННЫЙ  
СЮЖЕТ КАК ПРОБЛЕМА НАРРАТИВА

© 2018 г. М.Р. Хамитов

НИУ «Высшая школа экономики»,  
Москва, Россия

Дата поступления статьи: 21 февраля 2018 г.

Дата публикации: 25 июня 2018 г.

DOI: 10.22455/2500-4247-2018-3-2-102-121

**Аннотация:** Написанный незадолго до смерти рассказ А.Н. Апухтина «Между смертью и жизнью», крайне редко попадающий в поле зрения современных литературоведов, прежде всего интересен необычным на русской почве реинкарнационным сюжетом, который требовал от автора нетривиальных нарративных решений, позволяющих передать в повествовании от *первого лица* посмертное сознание человека и его последующее перерождение. В статье подробно анализируется (на основе предложенного В. Шмидом нарратологического инструментария) конструирование такого «реинкарнационного» нарратива, отражающего магистральный сюжет рассказа. Так, если в первых главах физический мир вытесняет сознание рассказчика, перевода Я-повествование в объективный рассказ, то в последующих главах мнемонические усилия позволяют герою достичь «откровения» и выйти к новой жизни, что сопровождается все углубляющейся субъективацией повествования. Эксперименты Апухтина рассматриваются в контексте русской «фантастической» прозы XIX в. — в первую очередь рассказа В.Ф. Одоевского «Живой мертвец», по своей структуре более близкого к апухтинскому рассказу, чем повесть Л.Н. Толстого «Смерть Ивана Ильича», с которой его принято сопоставлять. Однако предложенные Апухтиным нарративные решения, предвосхищающие литературные эксперименты XX в., отличаются от разработанных в русской фантастической традиции моделей и отвечают тому «экзотическому» сюжету, который писатель избрал для своего последнего рассказа.

**Ключевые слова:** проза А.Н. Апухтина, фантастический сюжет, нарративные эксперименты.

**Информация об авторе:** Марсель Рустэмович Хамитов — студент школы филологии НИУ «Высшая школа экономики», ул. Старая Басманная, д. 21/4, 105066 г. Москва, Россия.

**E-mail:** mr\_khamitov@mail.ru

**Для цитирования:** Хамитов М.Р. «Между смертью и жизнью» А.Н. Апухтина: реинкарнационный сюжет как проблема нарратива // Studia Litterarum. 2018. Т. 3, № 2. С. 102–121. DOI: 10.22455/2500-4247-2018-3-2-102-121



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

## “BETWEEN DEATH AND LIFE” BY A.N. APUKHTIN: REINCARNATION PLOT AS THE NARRATIVE PROBLEM

© 2018. M.R. Khamitov

*National Research University  
“The Higher School of Economics”,  
Moscow, Russia*

*Received: February 21, 2018*

*Date of publication: June 25, 2018*

**Abstract:** A. N. Apukhtin’s story “Between Death and Life” (written shortly before the author’s death) was not published during his lifetime and has been largely overlooked by Russian scholars. However, it is interesting for its unusual “reincarnation” plot requiring the use of nontrivial narrative techniques that allow reproducing posthumous consciousness and the character’s subsequent rebirth within the *Ich-Erzählung*. This article examines how such “reincarnation” narrative is constructed and how it reflects the main plot of the story – emancipation of the narrator’s consciousness from the material world, his “sortie” into atemporal space, and final rebirth. Methodologically, the article bears on W. Schmid’s narrative classification. Whereas in the first chapters the physical space expels the narrator’s consciousness transforming the *Ich-Erzählung* into an objective narrative, in the following chapters, the narrator’s mnemonic efforts allow him reach “revelation” and start a new life; such efforts are accompanied by the increasing subjectivation of the narrative. The article examines Apukhtin’s experiments against the background of the Russian 19-th century fantastic fiction, above all V.F. Odoevsky’s story “The Living Dead” that is claimed to be structurally closer to “Between Death and Life” than Leo Tolstoy’s story “The Death of Ivan Ilyich” often considered as Apukhtin’s main source. Yet Apukhtin’s narrative techniques anticipating 20-th century literary experiments differ from the models elaborated within the Russian fantastic tradition as they correspond to that “exotic” plot which Apukhtin chose for his last story.

**Keywords:** A.N. Apukhtin’s fiction, fantastic plot, narrative experiments.

**Information about the author:** Marsel R. Khamitov, student, National Research University “The Higher School of Economics”, Staraya Basmannaya str., 21/4, 105066 Moscow, Russia.

**E-mail:** mr\_khamitov@mail.ru

**For citation:** Khamitov M.R. “Between death and life” by A.N. Apukhtin: reincarnation plot as the narrative problem. *Studia Litterarum*, 2018, vol. 3, no 2, pp. 102–121. (In Russ.)

DOI: 10.22455/2500-4247-2018-3-2-102-121

Рассказ А.Н. Апухтина «Между смертью и жизнью» (1892) мог бы претендовать на статус «лебединой песни» не только хронологически (по иронии судьбы он написан перед самой смертью писателя): онтологическая проблематика, нехарактерно для Апухтина занимающая здесь центральное место, задает повествованию пафос «откровения». Однако рассказ — с экзотическим на русской почве «реинкарнационным» сюжетом — оставался, как и вся апухтинская проза (не опубликованная при жизни автора), почти неизвестен читателю вплоть до второй половины XX в. Чрезвычайно высокое мнение М.А. Булгакова о недооцененном авторе «Между смертью и жизнью» как об одном из лучших русских прозаиков [1, с. 227–228; 7, с. 245] скорее исключительно и может удивить уже самим фактом близкого знакомства с прозой Апухтина, сохранившего известность едва ли не только в качестве автора текстов популярных романсов<sup>1</sup>. Неудивительно, что не существует даже канонического варианта заглавия третьестепенного рассказа: хотя еще в первой публикации (посмертное собрание сочинений 1896 г.) он был озаглавлен «Между смертью и жизнью» и так же печатался во многих последующих изданиях, в отзывах и исследовательской литературе рассказ преимущественно называется «Между жизнью и смертью» (и так же упоминается и в «Русских писателях» [8, с. 99]). Однако первоначальное название, в отличие от стертого фразеологизма, задает необычный тематический регистр текста, который и должен в первую очередь привлечь историка литературы (сама мировоззренческая концепция Апухтина вряд ли потенциально могла оказаться влиятельной). Это заглавие обещает опи-

<sup>1</sup> Так, в словаре «Русские писатели» прозе Апухтина закономерно посвящена лишь малая доля обширной статьи о нем [8, с. 98–100].

сание состояния *после* смерти — и новая нарративная техника, которой неизбежно требует такая установка, представляет собой нетривиальную литературную (и литературоведческую) проблему. Нетривиальность ее уже хотя бы в формальной задаче — описать в рамках Я-повествования (*Ich-Erzählung*) сознание умершего человека, способное воспринимать и передавать читателю элементы «реальности», с которой оно сложно связано.

Хотя такая литературная проблема генетически и восходит к фантастическим опытам русской и европейской литературы первой половины XIX в., она не могла быть решена с помощью тех инструментов, что представляли устоявшиеся к концу столетия нарративные модели. Сложность этой конструкции была обусловлена не новизной «фантастического» элемента — различные «посмертные видения» известны еще с античности и тем более из средневековых опытов (включая «Божественную комедию» Данте), — а сочетанием фантастики с «реальным» миром (и его «объективным» описанием), в который включено сознание апухтинского героя. Установка на «условность» сюжета очевидна уже в заглавии и подкрепляется двумя жанровыми указаниями — прямо заявленным подзаголовком «*фантастический рассказ*» и взятым из рассказа Э. Золя «Смерть Оливье Бекайя» (1884)<sup>2</sup> эпиграфом. В последнем при переводе оригинальной конструкции («*C'est un samedi, à six heures du matin que je suis mort*») на русский язык оксюморонное «скончался я» было вынесено в начало предложения так, чтобы парадоксально-вывернутый смысл был наиболее отчетлив: «Скончался я в субботу, в 6 часов утра» [3, с. 484]. Читателю сразу заданы маркеры фантастической повести, тем более что к исходу столетия этот жанр в русской литературе уже имел богатую традицию, восходящую к А. Погорельскому и вдохновленной им гофманиане 1820-х гг.

Последовательно проведенная фантастическая линия посмертного сознания внутри рассказа от первого лица, казалось бы, подразумевает продолжение опытов малой прозы Достоевского («Кроткая», «Бобок», «Сон смешного человека»), максимальную степень субъективизации нарратива и предвосхищение опытов «потоков сознания»<sup>3</sup>. Однако апухтинский текст

2 Сопоставительный анализ «Между смертью и жизнью» с этим рассказом, несомненно являющимся важным источником для Апухтина, выходит за пределы нашего в большей степени имманентного анализа и заслуживает отдельного исследования.

3 Так, с точки зрения М.А. Шинкова (по нашему мнению, недостаточно обоснованной), рассказ Апухтина предвосхищает не только литературные опыты начала XX в., но даже

организован принципиально иначе, и напряжение между перволичным повествованием и объективизацией описываемого мира (т. е. между «повествующей» и «повествуемой» функциями нарратора) и формирует, по нашему мнению, магистральный сюжет рассказа. То, как происходит как будто оксюморонное совмещение этих двух полюсов в рамках единого нарратива, — т. е., «как сделана» рефлексия сознания мертвеца, находящегося «между смертью и жизнью», и как ее можно описать с помощью инструментария современной нарратологии, — и будет интересовать нас в этой статье.

Уже по синопсису апухтинского рассказа очевидна необычность его повествовательной структуры. Нарратор, только что скончавшийся князь Трубчевский, подробно описывает суматоху вокруг своего мертвого тела, затем начинает вспоминать свою прежнюю жизнь и моменты «дежа вю», когда он вспоминал эпизоды своих предыдущих воплощений (причем эти воспоминания прерываются возвращением сознания Трубчевского к его покоящемуся телу и оставленным домочадцам). Наконец, его памяти оказываются доступны эпизоды доисторических битв зверей и людей — и вскоре нарратор рождается заново в том же самом доме (у горничной своей «бывшей» жены). Паранормальная ситуация — сохранение наблюдательной и «повествующей» функций нарратора после его физической смерти и затем, в финале рассказа, его *перерождение* в другого человека в рамках *Ich-Erzählung* — требовала таких же «паранормальных» нарративных сдвигов. Иными словами, в терминологии В. Шмида — на чей классический классификационный труд [14], учитывающий опыт основных нарратологических подходов и школ последних десятилетий, мы будем опираться, — Апухтину необходимо было задать такие законы художественного мира, в котором «диегетическому» (т. е. активному участнику рассказываемой истории [14, с. 83]) нарратору сообщались бы признаки «недиегетического».

Отмеченная Шмидом «тенденция диегетического рассказа к перерастанию в рассказ недиегетический» [14, с. 95], т. е. предоставление нарратору больших возможностей, чем это предполагается условной ситуацией, здесь становится конструктивным нарративным принципом. Мы постараемся проследить, как внутри такого «протеистического» повествования

«столь популярный в середине 20 века в европейской философской мысли экзистенциализм» [13, с. 27].

создается особый тип рассказчика — находящегося не только «между смертью и жизнью», но и между нарратором всеведущим и нарратором субъективным, — необходимый Апухтину для реализации его реинкарнационной модели. Тогда, по нашему мнению, можно выявить и нарративный «сюжет» рассказа: от «объективного» повествования в первой главке, где «Я» рассказчика вытесняется псевдо-безличными зарисовками, — к «отталкиванию» от физического мира, постепенной субъективации авторефлексивного нарратива в центральных главках и, наконец, к финальному откровению Трубчевского (в момент наибольшего отдаления от предметного мира) и его последующему возвращению в реальный мир в реинкарнационном акте. Рассмотрим каждый из этих этапов подробнее.

Смещение перволичной интонации, несмотря на сохранение «Я», происходит уже в начальных абзацах — сразу после того, как это парадоксальное «Я» умершего человека заявлено читателю:

Был восьмой час вечера, когда доктор приложил ухо к моему сердцу  
<...> и, обратясь к моей жене, сказал торжественно и тихо:

— Все кончено.

По этим словам я догадался, что я умер [3, с. 484].

Уже по приведенному отрывку очевидна главная особенность апухтинского «фантастического рассказа». Я-повествование совмещается здесь с претендующими на объективность описаниями, и хотя вместо реальной фигуры рассказчика представлено лишь его рефлектирующее сознание, оно не только сохраняет все функции «повествуемого Я» (т. е. активного нарратора), но и оказывается более точным и чутким «передатчиком» реальности, чем обычный («живой») нарратор. Сама возможность существования этого посмертного сознания (не говоря уже о его фиксации в письменной речи) обуславливается изначальной установкой на фантастичность, позволяющей автору в первом же предложении заявлять о смерти протагониста, от лица которого будет вестись повествование. Дальнейший сюжет тем самым ставится под знак нереальности и до известной степени освобождается от «миметического» императива и подчинения разработанному за полвека категориальному аппарату, оперирующему понятиями «правдоподобия», «убедительности», «верности типов».

Однако последующие описания, исключая саму нарративную ситуацию, намеренно не содержат ни единого маркера фантастического — читателю подробно рассказывается «бытовая» суматоха возле мертвого тела героя. Внешние события происходят по прежним законам: тело героя пассивно и, будучи объектом действий, само в них никак не участвует («вокруг меня началась невообразимая суматоха», «меня перенесли», «упала мне на грудь» [3, с. 484]). Приняв предложенные подзаголовком и закрепленные традицией «фантастические» конвенции, читатель *внутри* этого мира встречается с привычными логическими связями. Иначе говоря, имманентные законы домашнего мирка остаются прежними, но меняется воспринимающее их иррациональное сознание, которое из этих законов оказывается выключено. В терминах Ж. Женнета, в этой первой главке происходит сдвиг (но не полный переход) от «внутренней фокализации» к «нулевой», т. е. к передаче информации безличным всеведущим нарратором (см.: [14, с. 113]). На этом и построено в I, II и IV главках, где описывается «актуальное» бытие мертвого героя в его доме, остранение привычных бытовых зарисовок. Действия других персонажей, хотя и по понятным причинам не могут быть названы повседневными и обычными, прямо обусловлены ситуацией и логикой характеров — тем более что эти характеры основательно и педантично описываются рассказчиком, еще не успевшим отрефлексировать свою собственную смерть.

В этом коренное отличие «Между смертью и жизнью» от главных образцов такой «посмертной рефлексии» — выделенного самим Апухтиным рассказа «Смерть Оливье Бекайя» и более близкого (не только «национально», но и по нарративной организации) «Живого мертвеца» В.Ф. Одоевского. Сюжет рассказа Золя, пересказываемый самим героем Апухтина («Года два тому назад я прочитал какую-то французскую повесть, в которой подробно описывались впечатления заживо погребенного человека» [3, с. 487]), несмотря на парадоксальное начало, взятое эпитафией, не предполагал фантастической подсветки. Оливье Бекай был ошибочно принят и домашними, и врачом за умершего и потому был погребен, но смог спастись, что и обуславливает существование «мертвеца-нарратора». Апухтинский герой действительно мертв, и хотя все немногочисленные работы, упоминающие «Между смертью и жизнью», называют (более чем обоснованно) вдохновляющим его источником «Смерть Ивана Ильича» Л.Н. Толстого

[9, с. 15; II, с. 496] — тем более что общеизвестно восхищенное отношение Апухтина к последнему<sup>4</sup>, — на это с большим правом может претендовать рассказ Одоевского.

«Живой мертвец» предвосхищает апухтинский текст на уровне как фабулы и композиции, так и своей нарративной структуры. С первого же предложения следует поток сознания героя (Василия Кузьмича), не могущего поверить в свою смерть; удостоверившись в ней, Василий Кузьмич незримо для своих близких навещает их и описывает реакцию семьи, любовниц и коллег на свою гибель, убеждаясь в фальшивости их чувств. Даже отдельные комические зарисовки как будто подготавливают фельетонные пассажи у Апухтина (например, посещение Василием Кузьмичом своих бывших коллег — и разговор членов Английского клуба о «выбывшем» князе Трубчевском). Однако если у Одоевского сатирическая тональность оказывается ведущей и в финале фантастический регистр переводится в фарсовый (Василий Кузьмич просыпается и, забыв все свои «прозрения», решает, к кому из любовниц ему пойти), то апухтинские фельетонные зарисовки лишь обрамляют магистральную линию, которая подается читателю с подчеркнутой серьезностью. Серьезность эта ощущается тем сильнее, что личный «голос» нарратора почти не ощущается вплоть до конца I главки — князь Трубчевский *не задумывается* о новом характере своего «бытия», предпочитая ему детализированную фиксацию «быта». Василий Кузьмич у Одоевского, хотя и пребывает во сне, с первых же слов страшно поражается своему состоянию и прежде всего пытается объяснить его и уже затем определить характер своих новых отношений с окружающим миром, который описывается так же подробно — но уже из «отрефлексирующей» позиции. Апухтинский герой, напротив, сначала сообщает читателю детали окружающего мира — и только затем начинает подробно анализировать свое новое бытие, как того требует композиция повести. Потому так характерен жанровый сдвиг — от перевернутых «разговоров в царстве мертвых» у Одоевского (мертвец подслушивает разговоры живых, оформленные по всем правилам «диалогов») к перевернутой «бытовой повести» у Апухтина.

Окружающий мир и «перенаселен», и предельно детализирован. Вслед за сообщением о смерти и о том, что ей предшествовало почти полто-

4 Впрочем, если верить М.И. Чайковскому, другу и биографу Апухтина, это восторженное отношение длилось ровно до выхода «Смерти Ивана Ильича» в 1886 г. [12, с. 22].



ра месяца («более тысячи часов» [3, с. 484]), в рассказ немедленно вводится большое количество персонажей — жена Зоя и брат Андрей, дети Соня и Коля, ключница Прасковья Юдишна, камердинер Савелий, буфетчик Семен с беременной женой Настасьей, гувернантка и гробовщик. Почти о каждом из них сообщается информация (и прежде всего — имена), не требуемая по логике не только сюжета, но и самого нарратора и его «специфических» интересов. Эта информация касается не только их реакции на смерть героя («заголосила не своим голосом», «упала на грудь», «смерть моя не столько его огорчила, сколько ожесточила» [3, с. 484]), но и их характерных черт. Так, о Савелии Трубчевский говорит, что тот по старости жил «почти без занятий» и пил каждый день «березовку» [3, с. 484], о брате — что он всегда «надменен и сосредоточен» [3, с. 485], о буфетчике Семене — что он был молодым и расторопным и т. д. Более того, в эту *избыточную* систему персонажей вводятся и их отношения друг с другом — совершенно не касающиеся самого нарратора, в рамках субъективного восприятия которого, казалось бы, находится читатель: Савелий «ссорился с остальной прислугой» [3, с. 484], жена терпеть не может брата Трубчевского, подробно описан конфликт с ключницей. Парадоксальным образом читатель даже имя главного героя узнает из этих «объективных» — существующих вне зависимости от сознания героя — диалогов: Андрей вслух читает написанный им некролог брату и, между прочим, сообщает его полное имя — «князь Дмитрий Александрович Трубчевский» [3, с. 485].

Точно так же, из чужих разговоров, в рассказ вводится «большой мир» — подчеркнуто реалистичный и повседневный, с упоминанием популярных петербургских газет («Journal de St.-Pétersbourg» и «Новое время»). Из этих обрывков диалогов, аккуратно фиксируемых нарратором, читатель может восстановить как примерные хронологические координаты (действие происходит как минимум после 1876 г., когда «Новое время» перешло в руки А.С. Суворина и приобрело статус ведущей газеты), так и социальный статус протагониста. Его семья, по всей видимости, занимает весьма высокое положение — подтвердить это могут если не княжеский титул и некролог в названных газетах, то гордость брата Андрея своей родословной (как и именование дяди «графом Шамбором» [3, с. 489]) и состав гостей на похоронах.

Создается ощущение, что вплоть до конца I главки князь Трубчевский остается только фиксирующим *свидетелем* действий вокруг его тела —

при этом само «стенографирующее сознание» нивелировано, и читатель включается в «правдоподобное» повествование, близкое к «недидеетической» наррации (где, по Шмиду, «Я» лишь задает повествуемый мир, но не участвует в нем [14, с. 83]). Нарративная организация тем самым едва ли не тождественна повествованию «всеведущего» рассказчика — с тем отличием, что «всеведение» это специально оговаривается: «Глаза мои были закрыты, но я все видел и слышал, что происходило вокруг меня» [3, с. 485] (впрочем, как видно по этой конструкции, доступная Трубчевскому область знания поначалу ограничена окружающим его тело пространством). Даже несоответствующий трагическому событию иронический стиль описания внешней суеты — столь сильный в «Живом мертвце» и вообще характерный для русской гофманианы<sup>5</sup>, как и для прозы самого Гофмана — почти никак не маркирован, в отличие от рассказа Одоевского, *личной* интонацией героя. Так, если посещение Василием Кузьмичом друзей, семьи и обеих любовниц открывает их равнодушие к нему и вызывает комическое негодование «призрака», то описание Трубчевским мелочных ссор прислуги, четырех гробовщиков, «толкающихся» с самого утра у подъезда, или «стилистических» поправок жены к написанному братом некрологу не несет на себе следа личной обиды рассказывающего.

Апогей такой «бесчувственной», почти хроникальной передачи объективного действия происходит, когда в описываемое пространство вторгается предметный мир. Герой, исключенный из реальности, не может вступить с ней ни в какие отношения, кроме зрительной фиксации, и никаких прямых связей между предметом и героем нет: «Принесли большой таз с водой, меня раздели и начали тереть мокрой губкой, но я не почувствовал ее прикосновения» [3, с. 487]. Здесь еще заметнее, как фантастическая ситуация — выключение персонажа из системы его непосредственных взаимоотношений с описываемым им миром, но сохранение функций «наблюдателя» — едва ли не переводит субъективное перволичное повествование в отстраненное *Er-Erzählung* (ведь повествователь в рассказе от третьего лица и выступает таким «над-событийным» свидетелем, не участвующим в действиях). Замыкает такую обманную смену нарративного регистра

<sup>5</sup> См., например, труды А.Б. Ботниковой о русской гофманиане (показателен случай с «Гробовщиком» Пушкина [5, с. 95–97]) и М.А. Турьян о русском фантастическом реализме [на примере раннего Погорельского: 10, с. 329–331].

расширение знаний героя о других персонажах практически до авторского уровня. Князю Трубчевскому не только открыты все «микрособытия», что недоступны даже участвующим в них людям (так, в отличие от своей жены, теряющей сознание от испуга, он видит, как к ней со спины приближаются брат и гробовщик), но даже мысли и переживания других героев: «Она вспоминала нашу общую жизнь, в которой немало было всяких тревожных и бурь. Теперь она во всем винила себя и думала о том, как ей следовало поступать тогда» [3, с. 485]. Иными словами, в терминах Шмида, «диегетическому» рассказчику, лично «участвующему» в повествуемом мире, вдруг сообщается если не всеведение (обретение *знания* происходит в процессе повествования), то, во всяком случае, функции «внутринаходимого» нарратора, имеющего доступ в сознание других героев [14, с. 78].

Очевидным образом такая повествовательная техника, разрушающая *Ich-Erzählung*, не могла сохраняться на протяжении всего текста. В самом конце I главки нарративная конструкция начинает претерпевать существенные для структуры рассказа изменения. Посмертное сознание Трубчевского постепенно начинает проявлять личные эмоции в этих «объективных описаниях» — сначала в воспоминании о предсмертных событиях (как на смертном одре он заговорил о беременной Настасье) и затем в первой рефлексии над собственным состоянием, *ни разу* не проявлявшейся до этого: «Это меня страшно удивило. “Неужели я в летаргии?” — подумал я с ужасом» [3, с. 487]. Происходит резкая смена повествовательного регистра — тексту возвращается та субъективная точка зрения, которая была задана рассказом от первого лица, но растворялась в «повествуемом мире». «Пробуждение» сознания Трубчевского спровоцировано уже упомянутым эпизодом с мокрой губкой, прикосновение которой он не чувствует, — как только было обозначено максимальное «отчуждение» героя от объективного мира, его сознание обращается к собственному бытийному статусу: «“Ну, значит, это не летаргия, — соображал я, пока меня облакали в чистое белье, — но что же это такое?”» [3, с. 487].

Здесь, как кажется, коренное отличие апухтинского рассказа от «Живого мертвеца». Герой Одоевского обречен на бесконечное фиксирование чужих реакций и действий, несовпадение которых с его ожиданиями обуславливает иронический тон рассказа, подчеркнутый «реалистическим» финалом — пробуждением героя и его возвращением к старой жизни.

У Апухтина, напротив, объективный мир, со всеми населяющими его персонажами, становится лишь отправной точкой для витка размышлений Трубчевского, который от хроникального фиксирования переходит к саморефлексии. Магистральный для апухтинского сюжета вопрос «*что же это такое?*» индуцирует огромный когнитивный виток — вплоть до финала рассказа читатель будет следовать за мыслью Трубчевского, силящегося понять свое посмертное бытие и, наконец, в акте откровения выходящего к своему перерождению.

Отменив научно-реалистическое объяснение фантастической ситуации (как это было у Одоевского [10, с. 8] и Золя), Апухтин подробно разрабатывает топос посмертного существования — в отличие от «Смерти Ивана Ильича», художественный фокус здесь не на предсмертном, а на посмертном<sup>6</sup> (и если Иван Ильич приходит к *отрицанию* смерти, то Трубчевский принимает свою смерть как свершившийся факт — но продолжает «действовать» и в посмертном пространстве). Переход в эту трансцендентную область на нарративном уровне совершается именно внутри «сдвига» в конце I главки — до этого повествование «по инерции» оставалось в рамках посюстороннего мира, теперь границы «повествуемого мира» (т. е. то пространство, что задается повествовательным актом нарратора [14, с. 33]) резко расширяются. Выход сознания в иное пространство (подобное астральному в оккультных учениях) выделяет героя из прежнего мира и задает новые онтологические принципы и «правила». Если Василий Кузьмич у Одоевского и после мнимой смерти оставался полностью связан со старой системой отношений, то князь Трубчевский, преодолев физический план и обратившись к самому себе, должен совершить ряд рефлексивных усилий, чтобы осознать телеологический закон жизни.

Акт *вспоминания* и оказывается тем главным инструментом сознания в промежуточном положении между смертью и новой жизнью, что позволяет в таком «астральном» пространстве достичь высшего знания и тем самым выйти к новому откровению. Ассоциации с кругом сансары в индийской философии очевидны, и указание М.А. Шинкова на общий интерес русской культуры к восточным учениям и оккультным практикам в последние десятилетия XIX в. как на идеологический базис рассказа [13, с. 24–27]

6 С этой точки зрения изначальное заглавие лучше отражает композицию и сюжет рассказа — от смерти к жизни, а не наоборот.

вполне обоснованно. Однако Апухтин явным образом не преследует цели последовательно воплотить индийские религиозные представления в своем тексте — хотя бы потому, что нет никакого негативного ореола этого реинкарнационного круга (как нет и ожидания выхода из него, нирваны).

Углубление «мнемонической воронки» — и соответствующие ему нарративные изменения — происходят в несколько этапов, поскольку это пространство *воспоминаний*, в котором Трубчевский-повествователь парадоксально может «действовать», несколько раз перебивается «объективным» миром («актором» которого нарратор уже не является). Так, первый акт воспоминания («И тут в первый раз в окружавших меня потемках блеснул какой-то маленький, слабый огонек, — не то ощущение, не то воспоминание» [3, с. 487]) прерывается текстовым разрывом между двумя главками, после которого сознание героя возвращается в предметный мир, воспринимаемый «земными» пятью чувствами («Я лежал в большой зале на столе, обитом черным сукном» [3, с. 487]). В таком чередовании мнемонических «провалов» и насильственных возвращений в физический мир будут разворачиваться последующие главки, вплоть до финальной, — подготавливая ключевое перевоплощение нарратора. С каждой главкой авторефлексия все больше вытесняет тот объективированный мир, что поглощал личное сознание в начале рассказа. В акте воспоминания оно перестает быть «наблюдателем» земного мира и начинает преодолевать пространственно-временные границы (здесь можно вспомнить тургеневскую разработку фантастического в «таинственных повестях» — и прежде всего в «Призраках», 1862). Неслучайно ключевая метафора такого освобождения появляется уже в одном из первых описаний смерти: «цепи ослабевали и распадались <...> меня держала какая-то узенькая тесемка; теперь она оборвалась, и я почувствовал такую легкость, какой никогда не испытывал в жизни» [3, с. 484]. Последнее уточнение существенно — жизнь не дает возможность для таких мнемонических «путешествий», которые оказываются возможны только для сознания, колеблющегося «между смертью и жизнью».

Трубчевский не просто вспоминает реальные эпизоды своей жизни — хронологическая линия разворачивается в бесконечную спираль событий, по которой скользит мысль героя. Первые воспоминания еще напрямую связаны с актуальным предметным миром и, можно сказать, спровоцированы им. В начале II главки Трубчевскому, чье тело оставили

в большой темной зале, приходит на ум, что именно в этой зале два месяца назад состоялся тот бал, на котором он впервые почувствовал «утомление жизнью» и вскоре после которого начал ощущать, как его «клонит к смерти» [3, с. 488]. Пространственного сдвига здесь почти нет (та же самая зала), временной — минимальный, и само воспоминание легко нарушается первым же вторжением предметного мира («воспоминания мои были прерваны легким шумом справа» [3, с. 488]); но мнемонический ряд тем самым уже начат. На этом этапе Трубчевский делает неправильный вывод, предполагая, что видит «одну прямую линию, которая начиналась со дня <...> рождения и кончалась нынешним вечером» и «дальше <...> идти не могла» [3, с. 488]. В существовании его нет и не может быть «трагизма», о котором проговаривается он сам и который слишком буквально воспринимается исследователями<sup>7</sup>, — трансформация видимой им «линии» (связанной скорее с христианской эсхатологической моделью) в реинкарнационный круг отменяет и эту мнимую «трагедийность».

Сам герой в ходе рефлексии над своей смертью и ее провиденциальной заданностью (вплоть до дня и часа) случайным образом нащупывает метафору актерства («Как добросовестный актер, я доиграл свою роль» [3, с. 489]), которая, наконец, разворачивается в модель всей человеческой жизни. Это «более чем избитое сравнение» [3, с. 489], для Апухтина чрезвычайно важное (достаточно вспомнить его программное стихотворение «Актеры»), подводит Трубчевского к ключевому принципу «Между смертью и жизнью»: «вероятно, я играл и другие роли <...> вероятно, я никогда не умирал и жил столько же времени, сколько существует мир» [3, с. 489]. Однако такого «нащупывания» недостаточно — и авторефлексия посмертного сознания должна привести его к истокам, чтобы из этой точки выйти в будущую жизнь.

Это движение вглубь истории начинается с уже осознанного мнемонического усилия («Я начал искать в моей протекшей жизни какого-нибудь ключа <...> Я стал припоминать <...> сны <...> вспоминал разные встречи» [3, с. 489]), которое венчается в финале II главки внезапным — несмотря на намеренность действий — откровением: «И вдруг я вспомнил про замок

<sup>7</sup> Ср. с мнением Н.Н. Акимовой: «цепь рождений отменяет обретенный опыт <...> герой Апухтина переживает не трагедию сурового смысла бытия, а трагедию его бессмысленности!» [2, с. 68].

Ларош-Моден» [3, с. 489]. Такой зачин вполне мог бы открывать готический сюжет — и, действительно, вся III глава, рассказывающая о поместье графа Ларош-Моден, эксплуатирует готическую топику: старинный замок, таинственное «странное и неприятное ощущение» рассказчика, «мгновенно» сменившее веселый разговор [3, с. 490], родовая связь (хотя и не проклятие), мистические события, не поддающиеся рациональному обоснованию, и т. д. Мнемонический скачок, таким образом, маркирован и сменой жанрового регистра. Однако едва ли не важнее другая особенность «ларош-моденовского» сюжета, отражающая все большее погружение сознания Трубчевского в личную историю, — здесь акт вспоминания совершается *внутри* другого воспоминания (так, пытаюсь вспомнить для графа доказательства того, что он уже был в Ларош-Модене в давние времена, он «делает *неимоверные усилия памяти*» [3, с. 491; курсив здесь и далее мой — М.Х.]). Потенциально такая система «дежа вю» бесконечна, поскольку одно воспоминание провоцирует другое. В конце этой воронки памяти, которая «раздвигалась все шире и шире» [3, с. 500], — уже мифологическое время страшной доисторической борьбы всего сущего: «Преодо мной проходили далекие, давно забытые и, как мне казалось, никогда не виданные страны, дикие леса, какие-то гигантские бои, в которых к людям примешивались и звери» [3, с. 500–501].

Вплоть до этой точки максимального раскрытия мнемонических границ предметный мир не выходит из повествования — логика сюжета («проваливание» в воспоминание и «выныривание» из него из-за физического вмешательства<sup>8</sup>) провоцирует совмещение двух типов описаний (так, IV глава по своим нарративным принципам совпадает с разобранный нами I главкой). Однако магистральный сюжет «Между смертью и жизнью» — высвобождение сознания героя и преодоление «старого» материального мира — влечет за собой и нарративные сдвиги. В центральной V главке происходит главное откровение — «смерти нет, есть одна жизнь бесконечная» [3, с. 497], — и немедленно исчезают любые маркеры физического мира, а следовательно, отпадает и необходимость в его описании и сменах повествовательных регистров. Сознание героя переходит в область абстракт-

8 Вот характерный пример такой смены: «Иногда эти воспоминания делались несколько определеннее <...> дружное храпение Савелия и псаломщика развлекало меня, нить обрывалась, и мысль не могла сосредоточиться снова» [3, с. 492].

ных категорий и метафизических рассуждений («какая цель этих последовательных существований? По какому закону они происходят?» [3, с. 497] и т. д.), и появляющиеся затем «объективные» картины (кладбище графов Ларош-Моденов, «большое русское село» [3, с. 498]) необходимы лишь как импульс к новому витку мысли Трубчевского и отражают его путь погружения внутрь себя.

Если в I главке сознание мертвеца было подчинено окружающему быту, то теперь новые «мирки» и их предметные элементы (например, в картине разоренного села) не только *создаются* его мыслью, но и обретают смысловое значение лишь постольку, поскольку они связаны с эмоциональным восприятием героя: «И, несмотря на эту безотрадную картину, чем-то родным и хорошим повеяло на меня» [3, с. 499]. Наконец, в мифологической битве людей и зверей скачки памяти уже становятся «туманными очертаниями», в которых не было «никакого определенного образа» [3, с. 501] — мир повести последовательно лишается любых предметов, отражая все большее удаление сознания героя от того мира, в котором осталось его тело. К VIII главке «эмансипация» субъективного сознания достигает своего апогея, мысль Трубчевского последовательно избавляется от всех наслоений и рассуждений (о природе искусства, о релятивизме добра и зла и т. д.), уступающих одному императиву, который рефреном организует риторическую структуру всей части: «О, только бы жить!» [3, с. 501–503].

VIII главка завершается на таком все усиливающем напряжении заклинании — чтобы в пространстве между двумя частями произошел новый бытийный «сдвиг»: в начале IX главки предельно изолированное от действительности сознание возвращается в физический мир (вновь посредством того же «вдруг», что перенесло его в готическое пространство Ларош-Модена). Герой рождается заново в том же старом локусе, и угасающее «Я» вновь растворяется в «объективных» описаниях, предметных рядах, которые уже входят в мир повести самостоятельно, вне какого-либо функционального их значения: «Юдишна оканчивала свой туалет перед *комодом*, на котором стояло *старое кривое зеркало в медной оправе*» [3, с. 503]. Реинкарнационный цикл замыкается, отражаясь в финальном объективировании Я-повествования, в рамках которого динамичность сюжета переселения душ оказывается особенно заметной. Апухтин идет дальше хресто-



матийного лермонтовского перехода от первого лица к третьему в «Сне» («В полдневный жар в долине Дагестана...»), и нарративная игра — что особенно ощутимо в прозаическом тексте — подчеркивается сменой (в любом другом тексте абсурдной) того «Я», от лица которого ведется повествование: «Я находился в комнате Настасьи. Софья Францевна держала меня на руках» [3, с. 503].

Магистральный сюжет «Между смертью и жизнью» замыкается в кольцо — но начальная и финальная точка не тождественны, и для завершения цикла реинкарнации должен был пройти напряженный «мнемонический» путь сознания героя, риторическим зеркалом которого стали описанные нами нарративные сдвиги. Толстовское решение проблемы смерти (или «смерти как проблемы сюжета», по названию статьи Ю.М. Лотмана) в таком реинкарнационном рассказе невозможно — у князя Трубчевского нет и не может быть никакого противления смерти, поэтому отменяется и само «испытание умиранием», которое проходит Иван Ильич. Повествуемый (диегетический) мир в «Между смертью и жизнью» управляем провиденциальными законами, и кажущееся «слабоволие» героя — самая верная стратегия жизни (поэтому смерть, к которой героя *клонит, как в сон*, воспринимается естественно и даже ожидается); показательно наблюдение Н.А. Бересневой, что реинкарнация не выделяет лишь «достойных», а ожидает каждого героя рассказа и потому черты единственного «положительного» толстовского персонажа — Герасима — разбросаны между различными апухтинскими героями [4, с. 44–46]. «Бесконфликтность» морального сюжета — вызванная уходом от христианского резкого противопоставления земной и посмертной жизни — требовала особого сюжетного и нарративного эксперимента, отражающего непривычную для европейского читателя модель мира. Таким экспериментом и стало, как мы постарались показать, совмещение двух повествовательных моделей — «диегетической» и «недиегетической» — и их трансформации в ходе разворачивания сюжета. Тем самым апухтинский опыт на исходе XIX в. — в том же году, когда Д.С. Мережковский читает знаменитую лекцию «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» (1892), констатировавшую «недееспособность» устаревших литературных форм, — предлагает не только необычный сюжет, но и соответствующий ему «экзотический» нарратив. То, как эта намечен-

ная в «Между смертью и жизнью» повествовательная техника получила развитие — уже независимо от оставшейся в тени апухтинской прозы — в фантастических (и прежде всего экзистенциальных) сюжетах русской и европейской литературы XX в., уже выходит за пределы нашей статьи и требует дальнейших исследований.

### Список литературы

- 1 «Когда я вскоре буду умирать...»: Переписка М.А. Булгакова с П.С. Поповым (1928–1940) / сост. В. Гудкова. М.: Эксмо, 2003. 272 с.
- 2 *Акимова Н.Н.* От романа к новелле: о прозе А.Н. Апухтина // Пушкинские чтения–2007: материалы XII международной научной конференции «Пушкинские чтения» (6–7 июня 2007 г.). СПб., 2007. С. 61–69.
- 3 *Апухтин А.Н.* Между смертью и жизнью. Фантастический рассказ // *Апухтин А.Н.* Сочинения: Стихотворения; Проза. М.: Худож. лит., 1985. С. 484–504.
- 4 *Береснева Н.А.* Рецепция Л.Н. Толстого в творчестве А.Н. Апухтина на примере сопоставительного анализа повести «Смерть Ивана Ильича» и фантастического рассказа «Между смертью и жизнью» // XIX открытая конференция студентов-филологов, 18–22 апреля 2016 г. Материалы конференции. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2017. С. 43–47.
- 5 *Ботникова А.Б.* Э.Т.А. Гофман и русская литература (первая половина XIX века). К проблеме русско-немецких литературных связей. Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1977. 208 с.
- 6 *Бушуева М.* Почти незнакомый прозаик Апухтин // Камертон. 2015. № 73. URL: <http://webkamerton.ru/2015/11/pochti-neznakomuj-prozaik-apuxtin> (дата обращения: 03.01.2018).
- 7 Встречи с книгой / под ред. Е. Осетрова. М.: Книга, 1979. 397, [1] с.
- 8 *Масловский В.И.* Апухтин А.Н. // Русские писатели 1800–1917. Биографический словарь / под ред. П.А. Николаева. М., 1989. Т. 1. С. 98–100.
- 9 *Отрадин М.В.* А.Н. Апухтин (1840–1893) // *Апухтин А.Н.* Сочинения: Стихотворения; Проза. М.: Худож. лит., 1985. С. 5–18.
- 10 *Турьян М.А.* Русский «фантастический реализм». СПб.: Росток, 2013. 448 с.
- 11 *Хмелевская Е.М.* Апухтин // История русской литературы: в 10 т. Т. IX. Литература 70–80-х годов. Ч. 1. М.; Л., 1956. С. 487–496.
- 12 *Чайковский М.И.* Алексей Николаевич Апухтин. Биографический очерк // *Апухтин А.Н.* Собрание сочинений: в 2 т. СПб.: Тип. М.М. Стасюлевича, 1895. Т. 1. С. 1–32.
- 13 *Шинков М.А.* Философские мотивы в фантастической повести А.Н. Апухтина «Между жизнью и смертью» // Творчество писателей-орловцев в истории миро-

вой литературы: материалы международной научной конференции. 21–25 сентября 2004 года. Орёл: Орловский гос. ун-т, 2005. С. 24–27.

14 Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. 312 с.

## References

- 1 “Kogda ia vskore budu umirat’...”: Perepiska M.A. Bulgakova s P.S. Popovym (1928–1940) [“When soon I will be dying...”: The correspondence of M.A. Bulgakov and P.S. Popov (1928–1940)], ed. V. Gudkova. Moscow, Eksmo Publ., 2003. 272 p. (In Russ.)
- 2 Akimova N.N. Ot romana k novelle: o proze A.N. Apukhtina [From the novel to the short story: about A.N. Apukhtin’s prose]. *Pushkinskie chteniia–2007: materialy XII mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii “Pushkinskie chteniia” (6–7 iyunia 2007 g.)* [Pushkin Readings–2007: The proceedings of the XII International Academic Conference “Pushkin Readings” (6–7 June 2007)]. St. Petersburg, 2007, pp. 61–69. (In Russ.)
- 3 Apukhtin A.N. Mezhu smert’iu i zhizn’iu. Fantasticheskii rasskaz [Between death and life. A fantastic story]. *Apukhtin A.N. Sochineniia: Stikhotvoreniia; Proza* [Apukhtin A.N. Writings: Poems; Prose]. Moscow, Khudozh. lit. Publ., 1985, pp. 484–504. (In Russ.)
- 4 Beresneva N.A. Retseptsiia L.N. Tolstogo v tvorchestve A.N. Apukhtina na primere sopostavitel’nogo analiza povesti “Smert’ Ivana Il’icha” i fantasticheskogo rasskaza “Mezhu smert’iu i zhizn’iu” [The reception of L. N. Tolstoy in A. N. Apukhtin’s works on the example of the comparative analysis of the novella *The Death of Ivan Ilyich* and the fantastic story “Between Death and Life”]. *XIX otkrytaia konferentsiia studentov-filologov. 18–22 aprelia 2016 g. Materialy konferentsii [XIX Open Student conference in Philology, 18–22 April 2016. The proceedings of the conference]*. St. Petersburg, SPbGU Publ., 2017, pp. 43–47. (In Russ.)
- 5 Botnikova A.B. E.T.A. Gofman i russkaia literatura (pervaia polovina XIX veka). K probleme rusko-nemetskikh literaturnykh sviazei [E.T.A. Hoffmann and Russian literature (the first half of the 19<sup>th</sup> century). On the problem of Russian-German literary relations]. Voronezh, Izd-vo Voronezhskogo universiteta Publ., 1977. 208 p. (In Russ.)
- 6 Bushueva M. Pochti neznakomyi prozaik Apukhtin [An almost unknown fiction writer Apukhtin]. *Kamerton*, 2015, no 73. Available at: <http://webkamerton.ru/2015/11/pochti-neznakomyj-prozaik-apuxtin> (Accessed 03 January 2018). (In Russ.)
- 7 *Vstrechi s knigoi* [Encounters with the book], ed. E. Osetrov. Moscow, Kniga Pub., 1979. 397, [1] p. (In Russ.)
- 8 Maslovskij N.O. A.N. Apuhtin [A.N. Apukhtin]. *Russkie pisateli 1800–1917. Biograficheskii slovar’* [Russian Writers 1800–1917. Biographical Dictionary], ed. P.A. Nikolaev. Moscow, 1989, vol. 1, pp. 98–100. (In Russ.)
- 9 Otradin M.V. A.N. Apuhtin (1840–1893) [A.N. Apukhtin (1840–1893)]. *Apuhtin A.N. Sochineniia: Stikhotvoreniia; Proza* [Apukhtin A.N. Writings: Poems; Prose]. Moscow, Khudozh. lit. Publ., 1985, pp. 5–18. (In Russ.)

- 10 Tur'ian M.A. *Russkii "fantasticheskii realism"* [Russian "fantastic realism"]. St. Petersburg, Rostok Publ., 2013. 448 p. (In Russ.)
- 11 Hmelevskaja E.M. Apuhtin [Apukhtin]. *Istoriia russkoi literatury: v 10 t.* [The History of Russian Literature: in 10 vols.] T. IX. Literatura 70–80-kh godov. Ch. 1. [Vol. 9. The Literature of the 1870s-80s. Part 1]. Moscow, Leningrad, 1956, pp. 487–496. (In Russ.)
- 12 Chajkovskij M.I. Aleksei Nikolaevich Apukhtin. Biograficheskii ocherk [Aleksej Nikolaevich Apukhtin. A biographic essay]. *Apuhtin A.N. Sobranie sochinenii: v 2 t.* [Apukhtin A.N. Collected Writings: in 2 vols.]. St. Petersburg, Tipografiia M.M. Stasiulevicha Publ., 1895, vol. 1, pp. 1–32. (In Russ.)
- 13 Shinkov M.A. Filosofskie motivy v fantasticheskoi povesti A.N. Apukhtina "Mezhdru zhizn'iu i smert'iu" [Philosophical motifs in A.N. Apukhtin's fantastic story "Between Life and Death"]. *Tvorchestvo pisatelei-orlovtsev v istorii mirovoi literatury: materialy mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii. 21–25 sentiabria 2004 goda* [The works of Oryol writers in the history of the world literature: The proceedings of the international academic conference. 21–25 September 2004]. Orel, Orlovskii gosudarstvennyi universitet Publ., 2005, pp. 24–27. (In Russ.)
- 14 Shmid V. *Narratologiia* [Narratology]. Moscow, Iazyki slavianskoi kul'tury Publ., 2003. 312 p. (In Russ.)