

Воронежский государственный университет  
Филологический факультет  
Кафедра русской литературы XX века  
Кафедра зарубежной литературы

## **ПАМЯТЬ РАЗУМА И ПАМЯТЬ СЕРДЦА:**

*Материалы Всероссийской научной конференции  
(Воронеж, 22-23 апреля 2011 г.)*

*к юбилею проф. С.Н. Филюшкиной*

Воронеж  
2011

ББК 83.3 (0)

П15

**Память разума и память сердца:** Материалы Всероссийской научной конференции (Воронеж, 22-23 апреля 2011 г.) / Под. ред. А.А. Житенева. – Воронеж: Изд-во «НАУКА-ЮНИПРЕСС», 2011. – 298 с.

Сборник посвящен историко- и теоретико-литературному осмыслению проблемы культурной памяти в ее взаимодействии с личной памятью. Предметом анализа выступают такие проблемы, как соотношение кода и текста, актуализации и деактуализации смыслов, вариативности и идентичности художественных форм, соотношения памяти и творчества, взаимодействие эмоционального и чувственного, чувственного и категориального.

Для филологов, культурологов, искусствоведов.

В оформлении книги использована эмблема из книги J. Mannich «*Sacra Emblemata LXXVI in quibus summa uniuscuiusque evangelii...*» Nuernberg: Sartorius, 1624 (Надпись: Пс. 38:4; Девиз: «Да возрастут искры, Иегова»).

## ВВЕДЕНИЕ

В «неклассической» парадигме наук о духе обращение к проблеме памяти обусловлено пониманием утопичности «общего, непрерывно единого и устойчивого мира» культурного опыта. Субъективность, переставшая быть «прозрачной» для самой себя даже в наборе рефлексивных процедур, одновременно со своей феноменологической очевидностью утратила и право на то, чтобы программировать поле опыта с одной-единственной точки отсчета<sup>1</sup>.

«История» и «память» оказались противопоставлены друг другу, поскольку идентичность – как личностная, так и культурная – стала предметом дискуссий. Это обстоятельство обусловило подлинную «мемориальную манию» в гуманитарных науках последних лет<sup>2</sup>, сделав одной из самых актуальных исследовательских задач выявление логики социальной памяти, взаимное увязывание конфликтно сопряженных представлений о прошлом.

В исторической науке, первой зафиксировавшей разрывы в трансляции культурного опыта, возникла задача «создать новый подход к историческому опыту, способный синтезировать единство человечества и темпоральное развитие, с одной стороны, и разнообразие и множественность культур, – с другой»<sup>3</sup>. Существенное значение в работах этого рода приобрели исследования кризисов исторической памяти, возникающих при невозможности соотнести новый опыт с моделями коллективной культурной идентичности<sup>4</sup>.

Акцентированность «кризисного» в истории радикально изменила представление о принципах исследовательского

---

<sup>1</sup> Мамардашвили М.К. Классическая и современная буржуазная философия // Мамардашвили М.К. Необходимость себя. – М. : Лабиринт, 1996. – С. 379-380.

<sup>2</sup> Мегилл А. Историческая эпистемология. – М. : Канон +, 2007. – С. 138.

<sup>3</sup> Репина Л.П. Память о прошлом и история // Диалоги со временем. Память о прошлом в контексте истории. – М. : Круг, 2008. – С. 12.

<sup>4</sup> Рюзен Й. Утрачивая последовательности истории // Диалог со временем. Вып. 7. – М., 2001. – С. 8-26.

обращения с прошлым: «Восприятие прошлого, основанное на прерывности времени, делает прерывным и само прошлое, главным качеством которого становится “неизвестность”, прежде присущая <...> одному будущему»<sup>5</sup>. Эта «неизвестность», как было отмечено П. Нора, возвещает такой взгляд на память, при котором она предстает «абсолютно частным делом», вынося на первый план «вместо исторического – психологическое, вместо социального – индивидуальное, вместо всеобщего – субъективное, вместо повторения – ремеморацию», а тем самым заставляя понять, что «прошлое дано нам как радикально иное»<sup>6</sup>.

Стремление к историзации знания, соотнесению его с автометаописанием культурных сообществ, ставшее общим принципом «неклассических» humanities, в «memory studies» приобрело наиболее отчетливую форму, позволив объединить воедино разрозненные сферы гуманитарного знания. Именно эта двоякая потенция нового направления междисциплинарных исследований – универсальность методологических предпосылок и стремление к интеграции разнокачественного материала в новую целостность – позволила говорить о нем как о новой исследовательской парадигме. Во всяком случае, именно такой статус исследования памяти обретают на страницах итоговой работы П. Рикера, в интерпретации которого проблема памяти – это «узловой» аспект герменевтики, позволяющий связать анализ путей трансляции опыта с выявлением способов его артикуляции<sup>7</sup>.

Новое поле исследований соотносится с несколькими концептуальными предпосылками: «Это, во-первых, трактовка коллективной памяти как процесса постоянного развертывания, трансформаций и видоизменений; во-вторых, восприятие коллективной памяти как явления непредсказуемого, которое

---

<sup>5</sup> Хапаева Д. Прошлое как вызов истории // Нора П. [и др.]. Франция-память. – СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 1999. – С. 316.

<sup>6</sup> Нора П. Между памятью и историей. Проблематика мест памяти // Нора П. [и др.]. Франция-память. – СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 1999. – С. 34, 36.

<sup>7</sup> Рикер П. Память, история, забвение. – М.: Изд-во гуманит. лит., 2004. – 725 с.

далеко не всегда носит линейный ... логический характер; в-третьих, коллективная память рассматривается с точки зрения вырабатываемых ею стратегий обращения со временем в интересах тех или иных социальных групп; в-четвертых, память берется в связи с пространством, “местами” и ландшафтами памяти <...>; в-пятых, коллективная память понимается как избирательная, социально распределенная, потенциально конфликтная; в-шестых, коллективная память видится ... в “инструменталистской” перспективе, с точки зрения использования ее социальными группами для достижения определенных целей»<sup>8</sup>.

При всей дискуссионности важнейших категорий, перечень проблем, очерченный «memory studies», обнаруживает довольно очевидную логику, в какой-то мере намеченную уже пионерскими работами М. Хальбвакса и А. Варбурга.

В интерпретации М. Хальбвакса коллективная память – предмет сознательного конструирования, определяемого стремлением утвердить представление о своей идентичности. «Социальные рамки памяти» оказываются формами соотнесения личного опыта с опытом социальным, ориентирующими на поддержание чувства солидарности, единства ценностных установок коллектива. Память – инструмент социализации, утверждающей взаимосвязь «коммеморативных» практик и круга представлений о том, что является значимым и ценным<sup>9</sup>.

В концепции А. Варбурга акцент поставлен на «культурно-исторической науке об образах», призванной открыть взаимосвязи между трансляцией образов искусства и сменой коллективных психотипов. Образ искусства интерпретируется исследователем как «ментальный феномен, зависимый от механизма памяти», эмоциональной по преимуществу, как своеобразная «формула пафоса». В этом смысле «иконологическая» интерпретация искусства предполагает не только каталогизацию мотивов и

---

<sup>8</sup> Васильев А.Г. Современные memory studies и трансформация классического наследия // Диалоги со временем. Память о прошлом в контексте истории. – М. : Круг, 2008. – С. 20-21.

<sup>9</sup> Хальбвакс М. Социальные рамки памяти. – М. : Новое изд-во, 2007.

иконографических схем, но и анализ психологии их устойчивого воспроизводства<sup>10</sup>.

Дальнейшее развитие «мемориальной» проблематики в гуманитарных науках привело к складыванию нескольких направлений анализа социальной памяти. В рамках «конструктивистского подхода» (Э. Хобсбаум, Т. Рейнжер и др.) акцент ставится на «изобретении» воспоминаний, ритуалов и традиций как средств социального контроля, легитимации власти и поддержания идентичностей»; «инструменталистский» подход рассматривает память «как инструмент борьбы за господство», в котором «версии прошлого» – «контер-память», «неофициальная память», «оппозиционная память» – рассматриваются в «их взаимоотношении с господствующим нарративом» (М. Фуко, Р. Джонсон, Д. Макленнан и др.); «динамическое направление» исследований социальной памяти сосредоточено на интерпретации памяти как развернутого во времени «коммуникативного процесса смыслообразования», связанного с созданием нарратива, в котором прошлое предстает в неостановимом процессе трансформации (Б. Шварц, М. Шаттон и др.)<sup>11</sup>.

В филологии обращение к концептуальному осмыслению памяти связано прежде всего с семиотической традицией. В интерпретации Ю. Лотмана память – это «надындивидуальный механизм хранения и передачи текстов», что позволяет определить культуру как «пространство некоторой общей памяти». Память конститутивна для культуры и определяет спектр ее возможностей, очерчивает горизонты ее развития<sup>12</sup>. В работе И. Смирнова через феномен памяти определяется категория «литературности». Художественный текст рассматривается ученым как «память о

---

<sup>10</sup> Варбург А. Великое переселение образов : исследование по истории и психологии возрождения античности. – СПб. : Азбука-классика, 2008 .— 381 с.

<sup>11</sup> Васильев А.Г. «Парадигма памяти» в пространстве современного социально-гуманитарного знания: программа модульного курса. – Москва : МГПУ, 2008. – С. 17-19.

<sup>12</sup> Лотман Ю.М. Память в культурологическом освещении // Wiener Slawistischer Almanach. – 1985. – Bd. – S. 5-9.

памяти»: «текст удерживает смыслы» и «рефлексирует» по их поводу, опредмечивая семантические элементы воспоминания<sup>13</sup>. Взгляд Е. Фарыно на память позволяет усмотреть в ней феномен, обеспечивающий континуальность сознания и целеполагания. Память – «механизм упорядочивания стихийного мира», позволяющий «моделировать» реальность, создавать ее эстетически релевантную «копию»<sup>14</sup>.

Исследование культуры XX века поставило в центр исследовательского интереса проблематичную самоидентификацию художника: «Модернистская работа воспоминания разыгрывает приостановку письма <...> посредством стратегии негативного представления»<sup>15</sup>; текст в ней «возникает из забвения, из состояния стертости всех предшествующих знаков, из своего рода “белизны” памяти и бумаги»<sup>16</sup>.

Закономерным образом в материалах двух первых воронежских конференций<sup>17</sup>, посвященных осмыслению феномена памяти в литературе, речь шла прежде всего об анализе «лиминальных» литературных ситуаций, в которых актуализация памяти мотивирована разного рода смысловыми разрывами.

Предметом осмысления в указанных сборниках оказался целый комплекс проблем: определение факторов культурной идентичности художника, анализ критериев воспоминания и

---

<sup>13</sup> Смирнов И.П. О специфике художественной (литературной) памяти // Wiener Slawistischer Almanach. – 1985. – Bd. – S. 10-27.

<sup>14</sup> Faryno J. «Я помню (чуждое мгновенье)...» и «Я (слово) позабыл» // Wiener Slawistischer Almanach. – 1985. – Bd. – S.30-38.

<sup>15</sup> Павлов Е. Шок памяти: автобиографическая поэтика Вальтера Беньямина и Осипа Мандельштама. – М. : Новое литературное обозрение, 2005. – С. 12.

<sup>16</sup> Ямпольский Б. Беспмятство как исток (читая Хармса). – М. : Новое литературное обозрение, 1998. – С. 74.

<sup>17</sup> Память литературы и память культуры: механизмы, функции, репрезентации: Материалы Всерос. науч. конф. (Воронеж, 16-17 апреля 2009 г.) – Воронеж: Изд-во ВГУ, 2009. – 184 с.; Постмодернизм и культурная память: проблема ценностных ориентиров. Материалы Всерос. конф. – Воронеж : ИИТОУР-Полиграф, 2010. – 144 с.

забывания, соотношение памяти и креативности и др. Логика материала определила основные направления размышлений, в которых все разнообразие тем оказалось сведено к топике и жанру как формам трансляции памяти, механизмам и кодам культурной памяти, исследованию темы памяти, а также интертекстуальному анализу текста.

Как было выявлено в ходе исследований, всякое расширение архива культуры сопровождается его системной перестройкой. Появление нового феномена качественно реорганизует все пространство памяти. Его переструктуризация – факт, в равной мере касающийся и личной памяти, и памяти культурного сообщества в целом. Между событием vs. антисобытием и его репрезентацией есть нередуцируемая разница. Память оказывается сродни языку: состоя из знаков, она последовательно замещает ими референты, что делает пространство памяти тотально фикциональным. «История» в памяти культуры значима не как объективное знание, а как набор событийных фикций, включенных в процессы мифологизации и демифологизации и связанных с логикой воображаемого.

Выводы такого рода естественным образом поместили в центр исследовательского интереса условия создания «фикционального» в культурном опыте и формах его трансляции. Вторая конференция о культурной памяти в Воронежском университете (22-23 апреля 2011 г.) оказалась в этой связи посвящена осмыслению «феноменологического» измерения мемориального опыта, исследованию сенситивной «грамматики» памяти.

Как известно, одной из важнейших проблем «memory studies», напрямую связанной с поливариантностью версий прошлого, является соотнесение личностно-феноменального и понятийно-универсального. В современных исследованиях оно связано с четким разграничением «коммуникативной» и «культурной» памяти. Первая, как отмечает Ян Ассман, связана с пространством непосредственного личного опыта и связанных с ним смыслов; вторая – с тем полем опыта, которое находится вне



любых личных воспоминаний<sup>18</sup>. Точкой их пересечения оказывается ситуация воспроизводства традиции, связанная, с одной стороны, с разного рода мнемотехниками, «ars memorativa», определяющими принципы и порядок закрепления знаний<sup>19</sup>, а с другой стороны, – с феноменами, в которых овеществлен общекультурный опыт – с «местами памяти», будь то «пространство, жест, образ или объект»<sup>20</sup>. В поле литературы связь между этими моментами, как представляется, реализуется прежде всего в диалектике эмоции, образа и понятия, связывающей переживание, концептуализацию опыта и его автометаописание.

Пространство литературоведческого осмысления «феноменологического» аспекта памяти тем самым представляется возможным расширить за счет отсылки к опыту двух смежных направлений современной гуманитарной мысли: «культурной истории эмоций»<sup>21</sup>, во-первых, и «метафор и истории понятий»<sup>22</sup>, во-вторых. В предлагаемой читателю книге эта программа исследований реализована в нескольких блоках материалов. Первый посвящен традиционному взгляду на память как проблемно-тематический аспект художественного текста, второй – анализу метатекстуальных рефлексий над механизмами памяти в литературе, третий – исследованию субъективности, форм репрезентации эмоций и категоризации переживаний в литературе.

*А.А. Житенев*

---

<sup>18</sup> Ассман Ян. Культурная память: письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. – М. : Языки русской культуры, 2004. – 363 с.

<sup>19</sup> Йейтс Ф. Искусство памяти. – СПб. : Фонд поддержки науки и образования «Университетская книга», 1997. – 480 с.

<sup>20</sup> Нора П. Между памятью и историей. Проблематика мест памяти // Нора П. [и др.]. Франция-память. – СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 1999. – С. 20.

<sup>21</sup> Российская империя чувств: Подходы к культурной истории эмоций. Сб. статей. – М. : Новое литературное обозрение, 2010. – 512 с.

<sup>22</sup> История понятий, история дискурса, история менталитета. Сб. статей. – М. : Новое литературное обозрение, 2010. – 328 с.

## **«MEMORIA RERUM»: ПАМЯТЬ КАК ТЕМА, ПРОБЛЕМА И СЮЖЕТ**

**Мишина Л.А.**  
(Москва)

### **Рождение американского образа мира (из истории американской литературы XVII в.)**

Американская словесность XVII века создавалась людьми, которые в Англии были гонимы за свои религиозные взгляды и в стремлении свободно исповедовать протестантскую веру решили переселиться в Новый Свет. Глубоко верующие люди, или, как их называли, «святые», составляли большую часть английских переселенцев на новый континент. Именно они и их дети создавали здесь основы литературы, религии, философии и богословия будущих Соединенных Штатов Америки. Линию экономического развития заложили и продолжили люди, именуемые «чужаками», устремившиеся на новые земли в целях получения материальной выгоды. О двух категориях переселенцев пишет, в частности, один из крупнейших авторов XVII в. Уильям Брэдфорд в своем сочинении «История поселения в Плимуте».

Этот текст содержит неоценимую информацию из первых рук об истории английского пуританства и его становлении в Америке. «Английская» и «американская» части книги Брэдфорда оказываются органически связанными, ибо есть основание говорить об английском периоде американского пуританизма, или, как выражается В.Л. Паррингтон, об «английском прошлом» [2: 43]. Закономерно, что в первых же фразах произведения под названием «История поселения в Плимуте» встречается слово «Англия». Национальное самосознание автора, к началу работы над книгой прожившего на американском континенте всего десять лет, неустойчиво: он чувствует себя то изгнанником-англичанином, то свободным человеком на новых землях.

На первых страницах книги превалирует самосознание Брэдфорда-англичанина. Он с гордостью называет Англию первой

страной, «которую просветил господь после кромешной тьмы папизма, окутавшей христианский мир» [1: 25], имея в виду решение парламента от 1534 г. о независимости английской церкви от Рима. Он прямо называет английский народ своим, рассуждая о злодействах древнего змия (дьявола) и называя способы устранения инакомыслящих при королеве Марии – здесь находит отражение один из трагических моментов религиозной борьбы в Англии, когда королева, ярая католичка, жестоко преследовала протестантов всех разновидностей. Брэдфорд прослеживает и другие важнейшие этапы истории английского пуританства: эмиграцию около 800 протестантов за границу и создание там общин, возвращение при королеве Елизавете многих из них домой и получение ими почестей, усиление преследования пуритан при короле Якове I и их переселение в Голландию.

Характеризуя церковные общины, созданные в период царствования Якова I, Брэдфорд вводит в повествование важнейшую информацию – одна из этих общин, руководимая м-ром Ричардом Клифтоном и м-ром Джоном Робинсоном, и явилась первым ростком пуританства, ибо члены ее через полтора десятка лет отправились на новые земли и создали поселение Новый Плимут. Так в английском пуританстве возникает ветвь, которой было уготовано историческое предназначение. Страницы книги Брэдфорда, посвященные сборам и переезду членов общины из Голландии в Америку, с полным правом принадлежат американской истории. Первое упоминание в анализируемом произведении об Америке имеет глубочайший смысл. Оно знаменует начавшуюся в сознании Брэдфорда переоценку ценностей, связанную с отрывом от родной, английской, почвы и ориентацией на жительство в другой стране. В Брэдфорде зарождается американец.

Называя причины, побудившие английских пуритан принять решение о переезде на новый континент – тяжесть жизни в Голландии и невозможность из-за этого сохранить общину в дальнейшем, а также пагубное воздействие тамошних условий на физическое и духовное здоровье молодого поколения, – Брэдфорд излагает и еще одно соображение, кардинально отличающееся от перечисленных своей новой, американской, сущностью: «надежда

и стремление заложить основу или хоть первые сделать к тому шагу для распространения Евангелия и проповеди царства Христова в далеких странах; пусть даже суждено нам стать лишь ступеньками, по которым другие пойдут на великое это дело» [1: 40].

В первой части произведения, говоря о выборе нового места поселения пилигримов, Брэдфорд дает следующую характеристику Америке: «Местность, какую имели мы в виду, была которая-либо из обширных и безлюдных просторов Америки, плодородных и пригодных для жилья, но населенных лишь дикими людьми, которые рыщут там наподобие лесных зверей» [1: 40]. Брэдфорд рисует картину, соответствующую действительности, – европейцы к этому времени уже имели некоторую информацию о новом континенте. Представление пилигримов об Америке как о диком крае полностью подтвердилось в тот момент, когда они вступили на американскую землю. «Тут должен я остановиться и ужаснуться положению бедных этих людей, – читаем у Брэдфорда. – Что увидели мы, кроме наводящей ужас мрачной пустыни, полной диких зверей и диких людей?» [1: 80]

Брэдфорд повествует об общих бедствиях колонистов. Запечатленная им на протяжении почти тридцати лет история Плимутского поселения есть история различного рода бедствий: это и борьба с голодом, холодом и болезнями, и столкновения с аборигенами, и внутренние раздоры, и посягательства авантюристов.

«...За два-три месяца умерла у нас половина» [1: 88] – широко известны эти горькие слова из книги Брэдфорда. Иного результата не приходилось и ждать, ибо колонисты оказались в холодное время года на незнакомой земле без крова и с малым запасом продуктов. Но уповая в этой экстремальной ситуации на Господа, поселенцы и сами были активны – они прилагали все силы для того, чтобы выжить. По справедливому замечанию американского исследователя Л. Зиффа, «Плимутское поселение» У. Брэдфорда есть первое величайшее литературное воплощение темы, которая будет характерна для американской литературы, – человек раскрывает свои потенциальные возможности в прямом столкновении с самим собой, с аборигенами, с дикой природой» [3:

55]. Брэдфорд не раз пишет о выстоявшем поселении как о чудесном явлении. Он видит в этом не только промысел божий, но и результат стойкости человека. И хотя Брэдфорд склонен считать и это качество рожденным по воле Всевышнего, он, тем не менее, возлагает на самого человека большие надежды: об этом свидетельствуют многочисленные подробные описания сева, сбора и хранения урожая, строительства зданий, укрепления поселения, пушного и рыболовного промыслов. Вот одно из них: «Посеяли также семена, привезенные из Англии, а именно пшеницу и горох, которые, однако, взошли плохо; то ли плохи были семена, то ли сеяли поздно, то ли по обеим эти причинам или еще по чему-либо» [1: 94]. Поселенцы радуются самым простым вещам: семенам, теплу, улову, построенному дому, доставленной им провизии и материи. Брэдфорд ведет подробные записи из сферы экономической жизни поселения. «Из счетов я вижу, что на первую партию поселенцев пошло грубошерстной ткани 125 ярдов, полотна 127 локтей, да башмаков 66 пар...» [1: 196] – подобные описания характерны для анализируемой книги. Именно в такой форме зарождалась знаменитая американская деловитость. В XVIII в. она найдет полное воплощение в «Автобиографии» Бенджамина Франклина, которая в описании практической стороны жизни ее создателя обнаруживает прямые совпадения с отчетами Брэдфорда. Однако мировоззрение и мироощущение первых поселенцев являются источником возникновения не только американского прагматизма, но и диаметрально противоположного явления – американского трансцендентализма. «Внутренний свет», глубокое личное осознание идеи Бога во многом тождественны трансцендентным ценностям. Близки к идеалу трансценденталистов жить в гармонии с природой и условия существования колонистов. В «Уолдене» Генри Торо находит выражение не только близость человека к природе – принцип, ставший в силу обстоятельств едва ли не основным в жизни поселенцев, – но и стремление первых американцев к обживанию природы. Построенная Торо в лесу хижина и разведенный в ней очаг могут быть рассмотрены как символическое обобщение тяжелого реального опыта поселян по одомашниванию дикой местности.

Американская литература завоевывает мировое признание в XIX столетии. Предыдущая история ее существования известна Европе гораздо меньше. Просветителей Б. Франклина, Т. Джефферсона и Т. Пейна считают представителями ранней литературы США, забывая о том, что американская словесность имеет более глубокий пласт, лежащий в XVII веке. Именно в XVII веке сформировалась та великая американская литература, которая в XX столетии стала одной из ведущих литератур мира. Именно в XVII в. родился американский образ мира.

### Литература

1. Брэдфорд У. История поселения в Плимуте. Пер. З. Александровой / У. Брэдфорд. – М., 1987.
2. Паррингтон В.Л. Основные течения американской мысли. В 3 т. Т.1 / В.Л. Паррингтон. – М., 1962.
3. Ziff L. Literary culture in colonial America / L. Ziff // American literature to 1900. – Lnd., 1973.

**Панкова Е. А.**  
(Воронеж)

### **Средневековая крепость как форма структуриации культурной памяти**

Средневековая крепость, древний город и готический собор становятся излюбленными мотивами романтического поворота к средневековью. Интерес к средневековому городу был связан с романтической тоской по легко обозримому и ясно структурированному социальному космосу. Восхищение средневековыми готическими соборами также было обусловлено историческими процессами: в результате Просвещения произошла секуляризация церковных земель. Руины готических церквей стали знаком ностальгии по старому миру религиозной веры. Полуразрушенные церкви являются, к примеру, постоянно

повторяющимся мотивом на картинах К. Д. Фридриха, где они играют сюжетобразующую роль.

Средневековые крепости также относятся у романтиков к семиотике утраты и меланхолической реакции на эту утрату. Рыцарские средневековые крепости являлись наглядным материальным воплощением исключительного элитарного положения старого дворянства. После Великой Французской революции и возвышения буржуазии это положение пошатнулось. Последовавшие за революцией наполеоновские войны также способствовали упадку старого рейха. Всеобщий упадок, разрушение государственных структур и угроза потери национальной идентичности привели к тому, что люди все чаще стали обращаться к великому прошлому. Эта культурная память (обращение к средневековью со всеми его институтами) имела компенсационную функцию в тогдашних исторических условиях. Современность воспринималась как деградация и унижение, культурная память оживляла патриотические чувства. В этом историческом контексте средневековые крепости стали восприниматься как памятники великого прошлого (о понятии «национальные памятники» в Германии XIX в., распространяющемся на готические церкви и древние крепости, см.: 4; 5). Одновременно они попадали в комплексный романтический «горизонт ожидания», с его эстетическими категориями.

Эстетический интерес к древним крепостям восходил к эпохе сентиментализма, когда формировался культ «чувствительности». Именно в то время под влиянием идей руссоизма и английской парковой культуры в литературе и искусстве развилось новое «чувствительное» восприятие природы и новый код переживания ландшафта. Наряду с этим восприятием, нашедшим воплощение в немецкой литературе в Гетевском Вертере, существовала также повлиявшая на романтизм героическая эстетика «возвышенного». Ее истоки восходят к трактату Псевдо-Лонгина «О возвышенном» (I в. н.э.), получившему широкую известность только в XVIII в. В дальнейшем эстетика возвышенного становится очень популярной. Ее основные идеи содержатся в работе англичанина Э. Бурке *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and*

*Beautiful* (1757), в Кантовской «Критике способности суждения» и, наконец, в сочинении Шиллера «О возвышенном». Еще античные авторы относили к понятию «возвышенного» не ласкающие глаз идиллические пейзажи, а потрясающие феномены дикой и суровой природы: бури и ураганы, мощные низвергающиеся в пропасть потоки воды, дикие горные ландшафты.

Молодой Гете подчеркивал значение этой эстетики в противовес «приглаженной красивости». Особенно это выразилось, к примеру, в его теоретическом сочинении «О немецком зодчестве» а также в стихотворении «Ночная песнь странника в бурю» (*Wandrer's Sturmlied*), название которого уже репрезентирует идеи бури и натиска. Впечатление возвышенного от природы особенно усиливается, когда природное начало соединяется с феноменами истории, и все это вместе стилизуется в героически-возвышенное. Героически-возвышенным смыслом наделялись обычно великие исторические лица, они воспринимались как «гении» или «герои». Но также и великим архитектурным сооружениям прошлого сообщалась аура возвышенного. Особенно в тех случаях, когда они находились в живописных «диких» природных ландшафтах, соответствовавших эстетике возвышенного.

Все эти элементы идеальным образом соединились в известнейшем европейском ландшафте по берегам Рейна между Кобленцем и Бингеном, где сосредоточены многочисленные старинные крепости. Старые немецкие крепости, а также связанная с ними рыцарская культура и быт стали предпочитаемыми свидетельствами романтизированного средневековья [2]. Эта романтизация гармонировала с преображением великой реки [8] в «романтически переживаемый» ландшафт, который воспринимался как таковой уже в последние десятилетия XVIII в.

К этому времени от большинства древних крепостей сохранились только величественные руины, и популярная уже в XVIII веке сентиментально-меланхолическая инсценировка руин трансформировалась в романтическую ностальгию по средневековью. Многозначно кодированное романтическое восприятие привело к специфической «романтике крепостей» («*Burgenromantik*») [6]. Она соединялась с рейнской романтикой



(«Rheinromantik»), которая нашла выражение в романтических путешествиях по Рейну [1; 3; 9; 10], а также в путевых заметках и позднее во многих литературных художественных текстах. Начиная с конца XVIII в. в Европе были очень популярны путешествия по Рейну, и с 1800 г., на пороге эпохи романтизма, они стали обязательной частью интенсивного эстетического переживания. *Природный ландшафт, средневековые крепости и отечественная история соединились здесь в комплексное семиотическое единство, которое в дальнейшем было стилизовано под произведение искусства.* Так, Ф. Шлегель пишет в 1802 г. заметки о своем путешествии по Рейну. Этот текст был впоследствии широко известен и сыграл большую роль в становлении эстетической мысли романтизма:

«От приветливого Бонна начинается собственно прекрасная Прирейнская область; богато украшенный широкий коридор, который подобно большому ущелью тянется между холмами и горами на протяжении целого дня путешествия до впадения Мозеля под Кобленцем; отсюда до Сент-Гоара и Бингена долина становится все уже, скалы круче, местность более дикой и суровой; и здесь Рейн самый красивый. Потому что для меня красивы только те области, которые обычно называют суровыми и дикими; только они возвышены, только возвышенные области могут быть красивыми, только они пробуждают мысль природы. <...> Но ничто не в состоянии так украсить и усилить впечатление как следы человеческой доблести в руинах природы. Гордые крепости на диких скалах, памятники героической эпохи человечества, соединяются со свидетельствами героических эпох природы. Источник вдохновения как будто наглядно изливается перед нашими глазами, и древняя отечественная река представляется нам мощным потоком явленного природой поэтического искусства» [7: 185].

Далее Шлегель пишет, что Рейн кажется ему больше похожим на «завершенную в себе картину и обдуманное произведение искусства образованного духа», чем на «результат случайности».

Этот текст, опубликованный в форме писем в 1805 г., имел огромное значение для развития рейнской романтики. В нем Ф.

Шлегель непосредственно прямо соединяет природу со свидетельствами средневековой истории: с «гордыми крепостями» на «диких скалах» по берегам Рейна. Ф. Шлегель развивает эстетику возвышенного, подчеркнуто обозначая «возвышенным» то, что «обычно называют грубым и диким». Он героизирует романтически преображенную средневековую историю: «гордые крепости» («kühnen Burgen») являются для него «памятниками героической эпохи человечества» («Denkmale der menschlichen Heldenzeit»).

Патриотический мотив, который на многие десятилетия соединялся с Рейном как с «немецкой» рекой, проявляется в речи об «отечественной реке» («vaterländischen Strom»). В заключение Шлегель интенсивно выражает романтическую эстетизацию Рейнского ландшафта, сравнивая мощный поток с естественным природным поэтическим искусством («Dichtkunst») и воспринимая его как законченное живописное полотно, как превосходное произведение искусства («geschlossenes [d.h. in sich vollendetes] Gemälde und überlegtes Kunstwerk»).

Симптоматичным для поэтического восприятия средневековых крепостей, а также легенд и сказок как фактов древнемецкой истории является известное путешествие по Рейну Ахима фон Арнима и Клеменса Brentano, предпринятое в июне 1802 г. с целью сбора и записи песен, романсов, легенд и сказок.

К этому контексту исторически и патриотически окрашенного восприятия Рейнского ландшафта относится романтизация средневековых крепостей и рыцарства. Именно в рамках рейнской романтики сформировалось романтизированное восприятие крепости. В дальнейшем средневековая крепость также стала постоянным элементом литературного поворота к средневековью как к великому «древнемецкому» времени. В многочисленных романах и рассказах XIX века средневековые крепости преображались в свидетельства великого прошлого; они становились начальным пунктом рыцарских историй и легенд, топографическим объектом для исторических рефлексий.

Средневековая крепость служила романтизации прошлого, и это романтическое обаяние приводило, в конце концов, к регрессивному погружению в историю, древняя крепость стала

побудительным фактором для размышлений об отношении людей к истории. Полем таких рефлексий была преимущественно литература. Другие сферы искусства, к примеру, живопись или архитектура не давали таких широких возможностей для рефлексии. В архитектуре и в живописи было преимущество чувственной презентации памяти. Это относилось, прежде всего, к архитектуре, которая в единстве с удивительными красотами ландшафта предлагала образцовую топографию для литературных сюжетов.

Изображения средневековых крепостей в живописи и в литературе были определены романтизирующей тенденцией, которая поднимала их высоко над чисто реалистическим восприятием и изображением. Романтические художники и поэты создавали сюжеты, где ландшафт и древние крепости образовывали единое эстетическое и семиотическое целое. В этих сюжетах отразилось романтическое стремление к размыканию пространства и разрушению границ. Ландшафт не служил уже больше, как на старых картинах, лишь аксессуаром, фоном для изображения крепости. Сама крепость стала живописной составляющей частью романтического ландшафта. Это было вполне естественным для того времени, когда средневековые крепости сохранились лишь в виде руин. Они представлялись не только окруженными деревьями, лесами и скалами, но естественно переходящими в дикую природу, сливающимися с самим ландшафтом, вросшими в суровые скалы. При этом возникала возможность наглядно вывести на сцену романтическое стремление к разрушению всевозможных границ.

Руина древней крепости не только побуждала к тому, чтобы растворить сделанное человеком в стремящейся к бесконечности *природе*; она несла в себе также представление о гибели, крушении всего конечного человеческого творения в бесконечном *времени*. Это двойное растворение конечного в бесконечном соответствовало романтической метафизической тоске по бесконечному. Она соединялась с меланхолическим ощущением мимолетности, переходности, невечности, которое как раз и распространилось в поэзии и живописи руин (Ruinenpoesie und Ruinenmalerei) XVIII века. Разумеется, формы романтизации проходили различные фазы от раннего до позднего романтизма.

Ранний романтизм еще был наполнен поэтическим спекулятивным подъемом, воодушевлением и идеалистическими представлениями; поздний романтизм все более переходит к реставрационным историческим идеям, что также касается романтики крепостей (Burgen-Romantik).

### Литература

1. Bulwer-Lytton E. The Pilgrims of the Rhine. – Edinburgh, 1980.
2. Der Geist der Romantik in der Architektur. Gebaute Träume am Mittelrhein / Herausgegeben vom Landesmuseum Koblenz. – Regensburg, 2002.
3. Mythos Rhein. Katalog der Ausstellung in Ludwigshafen / Bearb. von R. W. Gassen und B. Holeczek. – Ludwigshafen, 1992.
4. Nipperdey T. Der Kölner Dom als Nationaldenkmal / T. Nipperdey // Historische Zeitschrift. – 1981. – № 233. – S. 595-613.
5. Nipperdey T. Nationalidee und Nationaldenkmal in Deutschland im 19. Jahrhundert / T. Nipperdey // Historische Zeitschrift. – 1968. – № 206. – S. 529-585.
6. Rathke U. Preußische Burgenromantik am Rhein. Studien zum Wiederaufbau von Rheinstein, Stolzenfels und Sooneck 1823-1860 (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, 42) / U. Rathke. – München, 1979.
7. Schlegel F. Briefe auf einer Reise durch die Niederlande, Rheingegenden und einen Teil von Frankreich / F. Schlegel // Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe. – München, 1959. – Bd. 4.
8. Schneider H. Der Rhein. Seine poetische Geschichte in Texten und Bildern / H. Schneider. – Frankfurt a. M., 1983.
9. Tümmers H. Rheinromantik. Romantik und Reisen am Rhein / H. Tümmers. – Köln, 1968.
10. Weihrauch F.-J. Geschichte der Rheinreise 1770-1860. Politik, Kultur, Ästhetik und Wahrnehmung im historischen Prozeß / F.-J. Weihrauch. – Darmstadt, 1989.

**Исаев С. Г.**  
(Великий Новгород)

### Память о том, чего не было

Отлаженные веками механизмы памяти немало способствовали появлению в человеческом сознании чувства истории, а вместе с ним и восприятия устойчивого вектора темпорального движения: от прошлого к будущему, позволяя сжать понимание памяти в афористичную формулу: «Все живое вообще, растение или животное, *есть* свое прошлое...» [5: 244] Вместе с тем, с древнейших времен в арсенале человеческой культуры накапливался и другой материал: *пред*-видение могло не опираться на имеющийся опыт. Для получения сведений о будущем обращались к богам, прорицателям, гадалкам. Опровергая причинно-следственные отношения, *пред*-видение увлекает человечество «как *непостижимая предопределенность* событий, высший закон и порядок, неминуемые последствия для каждого» [8: 544].

*Пред*-уведомительный познавательный парадокс или *знание о том, чего еще не было*, с поразительной регулярностью выдвигается на авансцену художественной литературы как явление, которое определяет законы художественного формирования. Так в софокловской трагедии «Царь Эдип» главный герой не только знает предсказанное ему богами, но и *помнит* о своих усилиях, потраченных для предотвращения катастрофы. Предсказатель Тересий также *знает* судьбу Эдипа, но у него *нет информации* о том, что могло бы оправдать героя. Разрыв между *пред*-знанием и памятью оборачивается особыми эстетическими последствиями: облик Тересия лишен привлекательности, его речи резки и недружелюбны; Эдип же – подан Софоклом как мученик и без вины виноватый, автор, в конце концов, приведет его к ясновидению, сделает провидцем и любимцем богов. Открытие Софоклом поэтологии предсказания окажется пророческим.

3. Фрейд, обращаясь к проблеме судьбы, не сомневался, что апелляция Софокла к стечению обстоятельств – простая уловка, позволяющая привлечь внимание к глубинам человеческой психики. «Если <...> царь “Эдип” потрясает современного человека не менее, чем античного грека, то причина этого значения греческой трагедии не в изображении противоречия между роком и человеческой волей, а в особенностях самой темы <...> Как Эдип, мы живем, не сознавая противоморальных желаний, навязанных нам природой...» [7: 219-220]. Однако софокловский текст, занимаясь будущим, привлекает внимание и к формам зарождения и кристаллизации самосознания. «Характернейшим признаком софокловских героев, – полагает В. Н. Ярхо, – является их твердая уверенность в правильности однажды избранного пути» [10: 361]. Покидая приемных родителей, Эдип мысленно соблюдал установленные запреты. Оценивая возможное в воображении, он корректировал свои действия на будущее. А совесть «есть способность раскаиваться в собственном воображаемом поступке и делать его впредь запретным» [3: 224].

Вместе с тем, изображение Софоклом стремительных переходов человека от здравомыслия во взгляде на будущее – к мистической вере в предсказанную судьбу сопровождается изображением и других оттенков памяти. Иокаста, наблюдая за переживаниями Эдипа, с волнением замечает, как *воспоминания* постепенно меняют его внешний облик и душевное состояние: «Он в скорбных думах и, теряя разум, *По прошлому не судит о грядущем*, Лишь тем он внемлет, кто пророчит ужас. Бессильна я его разубедить (выделено нами – И.С.)». [6: 41] Здравомыслие героини обнажает характерный для древней Греции и, шире – для всей античности – счастливый жизненный принцип наслаждения настоящим: «Чего бояться смертным? Мы во власти У случая, предвиденья мы чужды. Жить следует беспечно – кто как может...» [6: 43-44].

В словах бывшего властителя Фив, обращенных к дочерям – «Вам желаю Жить, *как судьба позволит...*» (выделено нами – И. С.) [6: 64], очевидно скептическое отношение к прямолинейности здравого смысла. В нем также просматривается теперь уже

лишенное поверхностной самоуверенности понимание свободы человека и его возможностей.

С точки зрения поэтологии памяти, «Шагреновая кожа» О. Бальзака явилась многозначным текстом не только для своей эпохи. Этапной моделью архивирующей деятельности человеческого сознания в повести предстает образ антикварной лавки, в описании которой за внешне «благодушной» оценкой *причудливых* сочетаний «начала мира» со «вчерашними событиями» [2: 17] прозрачно проступает авторская ирония, вызванная «неистребимой пылью» [2: 18], набросившей «свой легкий покров» на все предметы человеческого творчества. В рамки очерченной модели Бальзак, опережая движение научной мысли своего времени, помещает другую – пусть еще «слепой», то есть без фигуративного изображения, но, тем не менее, откликающийся на разнообразие информации о будущем экран – шагреновую кожу. Для XIX века художественно значимо изображение овладения будущим. Истерзанный социальной средой молодой человек, «задыхаясь под обломками пятидесяти исчезнувших веков», совершает сделку с совестью. Он хватается за кожу-экран и, подобно *вору*, выбегает с доставшимся ему предметом в пространство реального настоящего.

Как альтернативу этой поэтологической конструкции можно рассматривать сцену прощания Рафаэля Валантэна с Полиной Годэн и ее матерью, в которой главный герой узнает о результатах проведенного женщинами *гадания на тексте Евангелия* (!). Примечательно, что это иррациональное по своей сути «дознание» о будущем привязывается Бальзаком к народным поверьям и приметам, то есть, согласно авторской версии, более тяготеет к дешифровке тонких человеческих предчувствий, длительных наблюдений человека за природой или явлениями человеческого сна: «Сегодня вечером, – сообщила молодому человек мать Полины Годэн, – я читала евангелие от Иоанна, а Полина в это время привязала к библии ключ и держала его на весу. И вот ключ повернулся. Это верная примета, что Годэн здоров и благополучен. Полина погадала еще для вас и для молодого человека из седьмого номера, но ключ повернулся только для вас. Мы все разбогатеем. Годэн вернется миллионером: я видела его во сне на корабле,

полном змей; к счастью, вода была мутной, что означает золото и заморские драгоценные камни» [2: 114]. Интерпретация *примет*, объяснение *снов* как мини-моделей будущего восходят в повести к традиционно-народным способам получения пред-знания. Однако Рафаэль воспринимает рассказ о гадании как «дружеские пустые слова, похожие на те невнятные песни, какими мать убаюкивает больного ребенка» [2: 114].

Для восприятия философско-психологических и художественных аспектов памяти существенна «вытесненность» рассмотренного эпизода на периферию фабулы. Прием «упрятывания» главного, замалчиваемого или приглушенного разговора о нем, использованный Бальзаком, лишает приоритетов и историческую, и демоническую плоскости прочтения повести, выдвигая на ее передний план модель вероятностную. Это выводит рассматриваемую нами концепцию памяти к принципиально новым смысловым границам.

Новые аспекты в последующем подходе к *пред-знанию* и нравственным ориентирам человечества *в их разрыве* обозначены в конце XIX века. Самобытное исследование проблемы предпринимается в повести О. Уайльда «Преступление лорда Артура Сэвила» (1887), герой которой устраивает свою судьбу, убивая предсказателя. Уже у Софокла, как мы видели, прорицатель не удостоен авторских симпатий. О снижении демонического образа позаботился и Бальзак. Антиквар, соблазнивший Рафаэля Валантэна, одним из первых попадает под воздействие кожи, превращаясь в старого волокиту, вынужденного следовать по пятам за молодой красавицей веселого нрава. *Ирония Уайльда также направлена на обладателя опережающего знания*, которое не предостерегло хироманта мистера Поджерса от его собственной катастрофы. Поджерс знал *фабулу будущего* Артура Сэвила, но сведений о жизнестроительных принципах, которым был награжден от природы лорд, в памяти предсказателя не оказалось.

Нравственный пафос рассказа Уайльда сложен. Мистер Поджерс для писателя – условная фигура, отождествляющая превратности судьбы, которые человек может (и должен) одолеть. Глубоко безнравственный решительный поступок лорда в прозе Уайльда семантизируется, вступая в сложное взаимодействие с



игровым потенциалом рассказа. Благодаря вариированию неудач, которые отодвигают героя от выполнения поставленного предсказателем условия, сам образ Поджерса постепенно освобождается от подробностей, привязывающих персонажа к реальности. И, с другой стороны, с каждой попыткой Артура Сэвила утвердить свое счастье в настоящем, образ той, ради которой совершается преступление, становится все более и более привлекательным с эстетической точки зрения. В перекрестном движении выразительных средств и определяется нравственный потенциал уайльдовского текста. Тем не менее, характерно, что все события, которые обеспечили лорду счастливое венчание и семейное благополучие, ему пришлось от возлюбленной тщательно скрывать. Противоречие между пред-знанием и памятью развернулось в неожиданный сюжет о счастье, построенном на безжалостном убийстве. *Эстетическое утверждается Уайльдом через забвение, то есть благодаря решительному сокращению архива памяти о будущем.*

Интерес к пифизму и метафизике опережающего знания вместе с мировой литературой разделили и русские писатели начала XX столетия. Среди многочисленных произведений эпохи, безоглядно увлекавшей проблемой надсознательных явлений, мы выделим как характерные два рассказа З. Н. Гиппиус 1906 года – «Вне времени» и «Вымысел». Оба произведения вводят проблему памяти в актуальный для русской литературы начала XX столетия контекст: усталости культуры и поиска новых путей религиозно-нравственного обновления. Оба рассказа, хотя и в разной степени, аллюзивно связаны с «Шагреновой кожей» Бальзака, а также с «Преступлением лорда Артура Сэвила» и «Портретом Дориана Грея» О. Уайльда.

В рассказе «Вне времени» в удаленной от столиц русской усадьбе – две пожилые женщины, ее хозяйки, *сознательно* игнорируя будущее, хранят подробности ушедшей в прошлое культурной жизни. Эта позиция, перестроив формы человеческих воспоминаний, образовала «анахронные структуры» (М. Эрдхайн), с помощью которых, по мнению Яна Ассмана, «поддерживается *несовременность*» [1: 23]. «Анахронность» памяти материализуется. Ее особое состояние проникает в вещи, одежду,

утварь, вызывая обостренные иронические реакции приехавшего к родственницам племянника. Молодого современного художника, явившегося из столицы, удивляет представший его взорам «архив» культуры – старая, давно вышедшая из моды «штофная» мебель, потрескавшиеся и потускневшие от времени картины, библиотека с книгами начала XIX века и отечественными журналами середины XIX столетия, а также наряды из «бабушкиного сундука», отдававшие «столетним запахом» [4: 275].

Как показывает Гиппиус, механизм переключения сознания с актуальных на архивирующие пласты обладает определенными секретами. Не попадая поначалу в тон разговора и в ритм установленных в доме взаимоотношений, «м-сье Жорж» вскоре будет очарован и тем, и другим. *Поэтичность* природной идиллии и связанных с нею текстов сыграет решающую роль в перемене аксиологических знаков. Однако неожиданность авторского разрешения заключается в том, что в идиллически сложившееся бытие, властно стирающее в памяти границы между вечностью и настоящим, вторгается внезапно проснувшаяся страсть. Одна из престарелых тетушек страстно влюбляется, не замечая своего возраста. «М-сье Жорж» вынужден спешно покинуть село. «Реплика» Гиппиус получает завершение благодаря другой детали: покидая усадьбу, племянник прощается не с живою женщиной, ожидающей его у пруда, а с прекрасным портретом тетушки в юности, который в рассказе, как и в уайльдовском тексте, символизировал мир вечной молодости и блаженства. Уайльдовский подтекст рассказа у Гиппиус сопрягается с бальзаковским благодаря аллюзивному имени – престарелую тетушку, как и юную героиню «Шагреновой кожи», звали Полиной.

В рассказе «Вымысел» акцент с «анахронной структуры» перенесен на *предзнание*, само основание которого будет преобразовано. У Гиппиус, поместившей свой сюжет в контекст французской культурной жизни середины XIX века, то есть практически в рамки бальзаковской эпохи, демонический персонаж, то есть предсказатель, с одной стороны, как у О. Уайльда, обытовлен до «обыкновенного старичка в сером халате, маленького, немного лысого, с небольшой седой бородкой» [4:

231]. Он, как и мистер Поджерс, «чужд всякого новейшего шарлатанства, гипнотизерства и фокусничества», «прост, как древний провидец», который умеет, как и Поджерс, гадать по руке, но, в отличие от последнего, богат и не берет за свои труды денег [4: 231]. Однако наряду с традиционными и слегка модифицированными переменами Гиппиус вводит в образ предсказателя принципиальное изменение, которое позволит ее героине, молодой французской художнице Ивонне де Сюзор, получить у «волшебника» непосредственно-живую и исчерпывающую информацию о том, что в ее жизни еще только должно было произойти. Иными словами, в тексте начала XX столетия речь идет не просто о *пред-сказании*, но о чем-то большем. Гиппиус дает своей героине *пережить будущее*, считая возможным *увидеть* и *перечувствовать* его во всех подробностях, вплоть до расцветки обоев и цвета глаз собеседников.

Предпринимаемый эксперимент («Мне было сказано, что один раз – только один раз – придет ко мне женщина и будет требовать того, чего требуете вы...» – [4: 233]), с точки зрения памяти, привел к непредсказуемым последствиям – утрате героиней *первой*, непосредственной реакции на происходящее. «Все знают свое прошлое. Я знаю свое будущее совершенно так же, как все знают прошлое. Я – *помню* свое будущее» [4: 237]. Добровольно «переступив благодный закон неведения», героиня Гиппиус теперь не может встроиться в настоящее, переживая трагедию *«отрыва»* «от всего человеческого», поскольку именно *всеведение* лишает людей страха и надежды.

Изменение природы знания о будущем чревато не столько этическими, как в произведениях Бальзака и Уайльда, последствиями, а эстетическим перерождением внешних материальных форм. Лицо героини, находящейся одновременно в настоящем и будущем, *протекает* и *слоится*. Исследуя эти процессы, писательница обращается к поэтике масок: «Какие ошеломляющие, неприятные глаза! Бледные-бледные, большие, может быть, синеватые, может быть, сероватые – не знаю, только очень бледные, сквозные, точно из цветного хрусталя. И старые. Мертвые. И все-таки это были молодые и живые глаза» [4: 223].

«Молодая, свежая... дряхлость», на которую в воспринимающем сознании одновременно отзывается и восторг, и ужас – таково феноменологическое инобытие *неосторожного сознания*, без понимания рванувшегося в будущее.

Неоднозначность и внутренняя противоречивость рассмотренной нами структуры памяти, ее изменяющиеся продуцирующие и текстообразующие возможности – залог неослабевающего к ней научного интереса.

### Литература

1. Ассман Я. Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. – М., 2004.
2. Бальзак О. Собрание соч. : в 15 т. – М., 1955. – Т. 13.
3. Бородай Ю. М. От фантазии к реальности (Происхождение нравственности). – М., 1995.
4. Гиппиус З. Н. Собрание соч. – М., 2001. – Т. 3.
5. Плеснер Х. Ступени органического и человек : Введение в философскую антропологию. – М., 2004.
6. Софокл. Трагедии. – М., 1979.
7. Фрейд З. Толкование сновидений. – М., 2000.
8. Эпштейн Михаил. Знак пробела: О будущем гуманитарных наук. – М., 2004.
9. Ярхо В. Н. Софокл // История всемирной литературы : в 9 т. – М., 1983. – Т. 1.

**Мялкина М. А.**  
(Воронеж)

### **Библиотека как форма культурной памяти в романе Ж.-К. Гюисманса «Наоборот»**

Творчество французского писателя рубежа веков Жориса-Карла Гюисманса (1848-1907) представляет собой специфический художественный феномен, во многом предвосхитивший

формирование основных направлений развития литературы XX века. Уникальный творческий опыт писателя вмещает в себя и натуралистические традиции, и декадентское мироощущение, и мистические мотивы.

Все творчество Гюисманса принято делить на две части: «натуралистический период» и «мистический период». Исследуемый нами роман «Наоборот» (1884) является переходным произведением в эстетике писателя. Думается, именно поэтому в данном тексте такое повышенное внимание придается культурному и литературному подведению итогов, предполагающему как тщательную каталогизацию опыта прошлого, так и скрупулезное выстраивание новой традиции.

Главный герой романа – герцог Жан дез Эссент, потомок аристократической семьи, раздраженный современностью и пресытившийся разнообразными удовольствиями жизни, сознательно ищет одиночества. Он приобретает и особым образом отделяет домик в парижском пригороде Фонтене-о-Роз. Дез Эссент продумывает все до мельчайших деталей: цвет драпировок, форму комнат, стиль мебели и предметов искусства. Его библиотека и коллекция живописных полотен – результат тщательнейшего отбора. Другими словами, он создает собственный искусственный мир, особую художественную реальность на пересечении различных культурных традиций. В результате получается, что читатель попадает в мир, где предмет не является собственно предметом, но становится своеобразной формой интерпретации впечатлений, эмоций или переживаний героя. Этот мир является для дез Эссента и более ценным, и более реальным, чем окружающая действительность. Однако эксперимент существования под знаком наоборот оканчивается крахом. Через некоторое время, под влиянием ухудшения здоровья, герой вынужден вернуться в Париж.

Роман «Наоборот» не рассказывает о жизни и тем более не претендует на ее объективное толкование и знание. Он представляет собой свободный монолог, построенный на ассоциациях, аналогиях и воспоминаниях, носящих в основном искусствоведческий и литературный характер, что дает право

говорить о романе как о квинтэссенции проявлений различных видов культурной памяти [1: 78].

Практически отказавшись от внешней событийности, Гюисманс концентрирует свое писательское внимание на духовных исканиях героя, которые чаще всего подаются в виде многочисленных описаний. Однако, что необходимо отметить, эти описания носят не только прямой характер, но и опосредованный. Зачастую подобное описание интерьера или тех или иных вещей позволяет больше понять в дез Эссенте, его состоянии и мыслях, нежели немногочисленные попытки использования писателем внутреннего монолога. Ведь внешнее пространство выстраивается дез Эссентом в соответствии с его же фантазиями, которые, правда, имеют порой вполне ясное и четкое культурное происхождение. Именно за счет этого роман постепенно превращается в своеобразный каталог культурных моделей и традиций.

Ситуация побега от реальности, уединения в своем собственном искусственном мире предполагает единственный выход – это работа памяти, актуализация воспоминаний. Этим, в сущности, и занимается дез Эссент. Парадоксально то, что он делает это специально, сознательно манипулируя: умело манипулируя механизмами памяти, герой возвращается, точнее даже погружается, в определенный период развития культуры. «Он выбрал амбру, острый тонкинский мускус и пачули, не знавшие себе равных по едкости затхлого и ржавого запаха в необработанном виде. В комнате ощутилось назойливое присутствие 18-го века. Перед глазами дез Эссента стояли платья с оборками и фижмами. На стенах проступили силуэты «Венер» Буше, пухлых и бесформенных, словно набитых розовой ватой» [2: 68].

Но, пожалуй, наиболее представительным образом, собирающим все обозначенные темы и мотивы романа Гюисманса, является образ библиотеки. Действительно, именно библиотека представляет собой особое семантическое пространство, позволяющее оказаться то в античности, чуждой современной реальности, то перенестись в мир абстрактных рассуждений, то погрузиться в изыски воображения современных авторов. В итоге,

главный персонаж легко может выпасть как из социального пространства, так и из исторического времени вообще.

Здесь чрезвычайно любопытен сам подбор литературы. Библиотека дез Эссента хронологически начинается с произведений латинской литературы – они уносят его из современности. Необходимо добавить, что Петроний и его «Сатирикон» позволяют болезненному герою погрузиться в античность с ее здоровыми проявлениями любви, ненависти, лжи, порока. «Несмотря на крайнюю грубость слов и непристойность отдельных сцен, древний латинский роман производит незабываемое впечатление природной грации и странной свежести» [6: 134]. Именно свежести впечатлений всегда недостает дез Эссенту, что и заставляет его постоянно менять культурную «прописку». В свою очередь католическая литература погружает его в мир абстрактных размышлений, в котором болезненное сознание может долго упражняться в доказательстве и опровержении истин.

Из современной литературы на книжных полках дез Эссента преобладают произведения «заставляющие его глубже проникать в сокровенные тайники темперамента мастеров, которые более искренно раскрывали самые загадочные порывы своей души, и уносили его в недоступные другим высоты» [2: 112]. Дез Эссент преклоняется перед Бодлером. Поэзия великого французского поэта пленила его своей тонкостью и недосказанностью. Неуравновешенное психологическое состояние героя просто не могло не откликнуться на бодлеровские описания мутации страстей. В поэзии Бодлера дез Эссент нашел самого себя, так как именно в ней он почувствовал настоящую жизнь, ту, которая приемлема для него самого – это искусство. Именно в таком культурном пространстве ему удобно находиться, здесь он ощущает себя предельно комфортно.

Творчество же такого «ученика» Бодлера как Малларме ценится за совершенно иные качества, здесь главного персонажа привлекает «бесценная вязь мысли, скрепленная клейким, непроницаемым языком, полным недомолвок» [2: 128]. Повышенный интеллектуализм подобного рода поэзии интересно корреспондирует и с еще одной фигурой – Эдгаром По, который

«отвечает» у дез Эссента за исследование человеческой воли в экстремальных условиях. Ведь американский писатель помещает своих персонажей в мир игры подсознания, где черты реального и привидевшегося очень размыты. Именно такой эфемерный мир интересен герою Гюисманса, который с наслаждением ощущает нарастающий страх вместе с действующими лицами новелл.

Очевидно, что в большинстве случаев дез Эссент требует от литературы, во-первых, искусственности, роскоши, способности забыться в чувственных и интеллектуальных ощущениях, максимально уводящих от реальности. Во-вторых, складывается впечатление, что герой также высоко ценит книги, в которых находит своеобразную компенсацию. Другими словами, он ищет в них то, чего ему самому не хватает.

Такая двойственная установка очень интересно отражается в жизни героя. С одной стороны, рассказывая о литературных вкусах героя, Гюисманс включил в свою антологию всех писателей, которых мы сегодня считаем уже классиками: Флобер, Бодлер, Малларме, Верлен, По и др. Кажется, что со своими любимыми авторами он находится в акте сотворчества, так как лишен возможности самостоятельно что-либо творить. Поэтому и получается, что эстетические принципы его любимых творцов распространяются на его же собственную жизнь. Дез Эссент становится, по сути, литературным персонажем, метод жизни которого соответствует стилистике его кумиров. « В распорядок дня он ввел неуравновешенный синтаксис Верлена и Малларме: одно действие логически не вытекало из другого, обрываясь на междометии; он наслаждался цветами, покупая их, и ничуть не жалел, когда они чахли...В некоторых его поступках слышались интонации Эдгара По: например, он подвесил сверчка в серебряной клетке как бы из ненависти к своему детству...Интерьер он оформил по принципу аналогии, как бы иллюстрируя стихотворение Малларме «Демон аналогии»; отдельные переживания напоминают развернутые метафоры Бодлера...» [4: 9].

С другой стороны, важно и то, что в рамках собственного библиотечного пространства герой все-таки выступает как творец. Например, он создает книги для себя, в единственном экземпляре.



Например, Бодлер был издан «на очень легкой, бархатистой японской бумаге, пористой, мягкой, как сердцевина бузины» [2: 24]. Таким образом, книга для дез Эссента из разряда обычных текстов переходит в разряд «артефактов» [3: 50], он сам наделяет ее единичностью. Эта книга для героя – его собственное культурное творение. Любопытно, что еще Г. Флобер писал о такой разновидности собирательской страсти – коллекционировании текстов, превращаемых в единичные «артефакты». «Такая извращенная страсть свойственна культурному сознанию, которое уже не удовлетворяется нормальным собиранием предметов» [Цит. по: 3: 53]. Получается, что единичная книга, в частности поэзия Бодлера, для дез Эссента превращается из абстрактного и общедоступного текста, в уникальный предмет, имеющий осязаемую материальную весомость.

Будучи одновременно и «реальным» творцом и «ирреальным» персонажем своей библиотеки, дез Эссент, безусловно, всеми силами старается сохранить эту двойственность собственного существования «наоборот». Этот эффект прекрасно усиливается за счет особенностей интерьера: стены затянуты сафьяном – очень похожи на переплет, тускло-золотистые шторы – напоминают тиснение. Такой образ библиотеки символизирует пребывание героя в мире собственной фантазии, за пределами реальности, на пересечении различных культурных традиций. А неизменный набор литературных произведений в библиотеке дез Эссента, их неуловимые переклички на содержательном и стилистическом уровнях превращают коллекцию книг в одну единую «книгу» – в жизненное пространство героя. Можно сказать, что библиотека в романе Гюисманса не только форма памяти, но и форма рефлексии главного персонажа. Ведь именно она предоставляет дез Эссенту различные культурные модели, в соответствии с которыми он постоянно осмысляет самого себя, преобразуется в зависимости от автора или эпохи. Библиотека у Гюисманса становится некоторым центром всего повествования, так как именно ее структура и конкретное содержание определяет основные особенности как главного персонажа, так и общего построения романа.

## Литература

1. Ассман Я. Культурная память. Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / Я. Ассман // Культурная память. Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. – М. : Языки славянской культуры, 2004.
2. Гюисманс Ж.-К. Наоборот / Ж.-К. Гюисманс // Три символистских романа / Сост. и послесл. В. М. Толмачева. – М. : Республика, 1995.
3. Зенкин С. Н. Французский романтизм и идея культуры / С. Н. Зенкин // Французский романтизм и идея культуры. – М. : изд-во РГГУ, 2001.
4. Карабутенко И. Встреча Гюисманса с Монтерланом и читателя с ними / И. Карабутенко // Гюисманс Ж. К. Монтерлан А. де. Наоборот. Девушки. – М., 1995. – С. 5-14.
5. Комарова Е. А. Роман «Наоборот» в контексте художественного творчества Ж.-К. Гюисманса. Автореф. дис. ... канд. филол. наук; МПГУ / Е. А. Комарова. – М., 2003.
6. Муратов П. П. Ночные мысли. Эссе, очерки, статьи 1923-1934 / П. П. Муратов // Ночные мысли. Эссе, очерки, статьи 1923-1934. – М. : Прогресс, 2000.

**Семенова К.А.**  
(Самара)

### **Проблема обосновывающего воспоминания у Гайто Газданова (на материале рассказа «Воспоминание»)**

Рассмотрение поэтики памяти у Гайто Газданова хочется начать с одного небольшого рассказа под названием «Воспоминание», в котором чрезвычайно компактно и характерно обозначена проблема, присущая практически любому газдановскому тексту.

Рассказ повествует о смерти русского эмигранта Василия Николаевича, в размеренную и благоустроенную жизнь которого внезапно вторгаются необъяснимые «воспоминания об удаленных на столетия временах» [3: 470]. Событием, которое открывает рассказ и задает тон дальнейшему повествованию, становится брак героя «с девушкой, в которую он был очень влюблен и которая в свою очередь тоже считала Василия Николаевича самым замечательным человеком на свете и самым лучшим мужем, о каком только можно было мечтать» [3: 453]. Ключевую роль в описании счастья супругов играет забвение. Семейное счастье героя приравнивается к «одурению» [3: 453], и его иллюзорность постоянно подвергается иронии повествователя:

«Всем *казалось* (здесь и далее курсив мой. – К.С.), – и Василию Николаевичу так же, как другим, – что он, наконец, достиг самого полного счастья, о котором может мечтать человек. Жизнь его была полна; он покупал жене цветы, которые она любила, и ему *казалось*, что эта черта в ней тоже удивительна и замечательна и отличает ее от других, хотя опыт должен был бы напомнить, что решительно все женщины любят цветы, и это известно уже *несколько тысяч лет*, но *опыт для него перестал существовать*» [3: 454].

«Затем поднимался неразрешимый вопрос, как, с одной стороны – Василий Николаевич, а с другой стороны – Надежда могли столько лет жить, даже не зная о существовании друг друга, и это *казалось* совершенно нелепым и диким, – настолько было очевидно, что они созданы для неразрывного, совместного счастья: – Ну, прямо, Вася, до смешного. – И Василий Николаевич *даже не вспоминал, что разговор о том, кто для кого создан*, происходил в его жизни уже несколько раз и что из этого, стало быть, следовало сделать вывод, что либо он был создан неоднократно, либо что он был создан для нескольких различных женщин. Но и в этом случае *память и рассудок отказывались служить Василию Николаевичу, как для этих воспоминаний, так и для этих выводов*» [3: 463].

Повествователь постоянно акцентирует внимание на формульности семейного уклада главного героя, «этой удивительной жизни, состоящей из обедов, объятий и сна и вообще всего этого *рубенсовского великолепия*, не заключавшего в себе,

однако, ни одной отвлеченной мысли» [З: 456], на том, что только лишь следование стереотипам заставляет героев чувствовать себя счастливыми: «...его жена, Надежда, не была обременена никаким душевным прошлым, если не считать естественной жажды замужества» [З: 457].

Забвение распространяется не только на сферу любовных отношений. Описание этой бездумной плотской жизни неизменно связано с широким культурным контекстом – ссылкой на тысячелетнюю историю, полотнами Рубенса или вопросами псевдофилософского характера («разговор о том, кто для кого создан»). Явления культуры присутствуют в жизни героев, но лишь формально: они лишены какого бы то ни было смысла. Редукция культурных контекстов создает иронический эффект, нужный для того, чтобы повествование приобрело отстраненный характер.

В этом отношении показательна среда, в которую Василий Николаевич погружается все глубже и глубже, – уклад жизни его жены: «приехав, он был поражен тем, что ницкий дом полностью походил на парижскую квартиру его тещи. Даже книги были те самые, тот же Салиас, Шелер-Михайлов, Мамин-Сибиряк, Гусев-Оренбургский, о которых старик говорил с одобрением... У тещи, однако, были более передовые вкусы: в ее комнате висел портрет Брюсова... с некоторым налетом модернизма, а среди книг попадались такие названия, как “Раскрепощенная женщина”... вообще заглавия, состоявшие, главным образом, из двух существительных, первое в именительном, второе в родительном падеже: “Ключи счастья”, “Жена министра”, “Конец дневника”...» [З: 473].

Символично, что попугай, купленный отцом Наденьки еще до женитьбы на ее матери, свидетель всей их семейной жизни, сохранил в памяти только «нехорошие слова, которым был научен однажды под пьяную руку, лет тридцать тому назад, и неумолимая его птичья память бережно сохранила их» [З: 473]. Воспоминания самой Наденьки немногим более содержательны: «Она рассказывала о лошадях, о собаках, о ежах, которые так смешно и тяжело ходят по комнатам, о щенятах, о горничной Анюте, о кучерах, пастухах и охотниках, и из ее рассказов можно было

судить о том, как жили в прежнее время ее родители, – праздно, шумно и бесполезно» [3: 462].

Василий Николаевич с удовольствием включается в эту жизнь. Он растворяется в традиции, которую предлагает ему жена, и читатель не сразу замечает, что герой не имеет собственного прошлого. Собственно говоря, мы не знаем о Василии Николаевиче ничего – ни его возраста, ни происхождения, ни обстоятельств эмиграции. Тот факт, что герой является владельцем «небольшой фабрики» и дела его «вновь стали значительно лучше, благодаря неожиданным заказам» [3: 454], ничего не проясняет, скорее даже увеличивает неопределенность: слишком уж такое положение расходится с традиционным представлением об эмигрантской жизни, чтобы удовлетворить читателя без каких бы то ни было дополнительных подробностей.

Будучи лишен прошлого, не имея никаких корней, герой лишается также будущего: «И даже обычная мысль, неизменная во всех обстоятельствах прежней жизни Василия Николаевича, – а что будет дальше? – теперь совершенно потеряла свой тревожный характер и вообще почти исчезла, заменившись созерцанием очень светлых, хотя, в сущности, бессодержательных перспектив» [3: 455]. Как мы видели, настоящее тоже исключается из зоны рефлексии.

С утратой способности к воспоминанию и сопоставлению герой выпадает из культурного контекста, довольствуясь лишь внешними стереотипными проявлениями культуры. Он также лишен собственного прошлого, настоящего и будущего, которые давали бы ему основание для самоидентификации. Вокруг него образуется вакуум, который нечем заполнить – кроме стереотипного и иллюзорного счастья: «...Если бы Василий Николаевич в этот период своей жизни обрел возможность думать, сопоставлять, сравнивать и рассуждать, он был бы глубоко несчастен, и бессознательное понимание этого удерживало его от размышлений; так было нужно и так происходило» [3: 463].

В отличие от романов Газданова, таких как «Вечер у Клэр», «Призрак Александра Вольфа» или «Возвращение Будды», в этом рассказе нет личного повествования. Всеведущий повествователь предельно отстраненно излагает события, происходящие с героем.

Но парадоксальным образом именно такая авторская позиция позволяет воплотить в структуре рассказа сознание героя. Отбор фактов, составляющих фабулу, обусловлен исключительно состоянием забвения, в котором пребывает Василий Николаевич, однако, благодаря ироническому отношению, возникает возможность сделать это неререфлектируемое героем состояние очевидным для читателя и осмыслить на уровне сюжета. Объектом художественного осмысления в результате становится не только потеря Василием Николаевичем укорененности в прошлом и настоящем, но и его неспособность заметить тот факт, что жизнь превратилась в реализацию пошлого стереотипа.

Именно на этом фоне и разворачиваются дальнейшие события, которые, собственно, и обеспечивают движение сюжета. Василию Николаевичу начинают сниться сны, действие которых происходит в иных эпохах. Герой классифицирует их как «личные воспоминания». Одно из них – воспоминание о собственной гибели в средневековой Венеции – преследует героя постоянно. Обращение к психиатру ничего не проясняет, и Василий Николаевич, после безуспешных попыток возобновить прежнюю жизнь, уступая желанию, как и во сне, слышать шум моря, отправляется на юг и в одну из ночей исчезает из супружеской спальни, окна которой выходят к «глубокому обрыву над морем» [3: 474]. Через три дня рыбаки находят труп героя. На его груди Наденька видит «широкую рану, сделанную, по-видимому, багром, которым рыбак вытаскивал из воды тело...» [3: 476], но наличие которой в равной мере может объясняться и как экспансия воспоминания в настоящее: «нож успел уже просвистеть в воздухе, и, тяжело перевалившись за балюстраду, Василий Николаевич упал вниз» [3: 476].

Движение сюжета основано на пересечении героем границы между двумя мирами: дневным, в котором Василий Николаевич – счастливый муж Наденьки, и миром снов о давно минувшем прошлом. Воспоминание входит в жизнь Василия Николаевича постепенно. Начало этого процесса может быть охарактеризовано как болезненное ощущение близости границы неведомого.

«Это началось с того, что однажды утром Василий Николаевич проснулся с сильными болями во всем теле – болели

мускулы плеч, рук, ног и спины. Он помнил, что видел сон, но восстановить его не мог, как ни старался. <...> Смутный сон Василия Николаевича, однако, не исчез. Ему никак не удалось его вспомнить, но то, что был сон, он знал твердо, и даже знал, что каким-то странным образом сон был связан с этой непонятной и быстро прекратившейся болезнью <...> первый сон свой *он никак не мог ни вспомнить, ни забыть*» [3: 458].

Несмотря на явный контраст между пошлостью обыденной жизни Василия Николаевича и напряженностью того психического процесса, вовлеченным в который герой оказывается, толчком для осознания воспоминания становится снижено-бытовой эпизод: запах приготовленной женой фасоли. Идиллическая сцена семейного обеда перерастает в мистическое переживание: «Но когда она приподняла крышку блюда, на котором была фасоль, приготовленная по рецепту ее матери, и горячий ее запах распространился в столовой... он вдруг явственно увидел весь свой сон, которого не мог вспомнить. Он увидел очень синее небо, горячее солнце, темные тела вокруг себя, почувствовал запах вареных бобов и запах пота и увидел себя самого: почти обнаженный, с ободранной кожей на плечах, темный, как все остальные, он сидел на теплом красноватом песке и пальцами ел бобы» [3: 458–459]. Такую же роль, как запах фасоли, играют и другие незначительные события, напоминающие Василию Николаевичу о его снах: глубокий бас пожилого певца, напоминающий о песне, которую во сне поет брат героя; шум воды под окном; загорелое лицо жены, которое «он знал тоже давно, не в первый, конечно, раз» [3: 475].

В приведенном примере связь между запахом фасоли, который послужил пусковым механизмом для работы памяти героя, и его семейной жизнью случайна. Однако и глубинной причиной состояния Василия Николаевича является именно его семейная жизнь.

Как известно, человеческое сознание обладает «моделирующей функцией», а сам человек обитает не столько в реальном мире, сколько в мире культуры, который связан «с исходной природной реальностью жизни человека весьма опосредованно» [1: 45–46]. По мнению М.М. Мамардашвили,

«формообразующей машиной» культуры является память. «Забыть – естественно (так же, как животные забывают свои прошлые состояния), а помнить – искусственно» [4: 16, 15]. Кроме того, память играет роль в создании коннективной структуры общества: «прошлое возникает, потому что к нему обращаются» [2: 30], и это обращение является основанием для самоидентификации группы, обосновывает ее настоящее. Забвение же, наоборот, лишает человека оснований существования.

Несмотря на полное отсутствие сведений о герое, в рассказе есть все же фраза, которая позволяет сделать вывод о том, что прошлое у Василия Николаевича все же было, но от него пришлось отказаться ради интеграции в семейный уклад супруги: «Но если у Василия Николаевича *было все-таки чему исчезать*, то его жена, Надежда, не была обременена никаким душевным прошлым» [3: 455]. Забвение, в которое погружается герой, его оторванность от собственных истоков – и в биографическом, и в культурном смысле, неизбежно должно привести к выпадению из нормального хода жизни. Освободившись от воспоминаний о прошлом, которые, вероятно, травмировали его, герой все-таки нуждается в основаниях, которые обосновывали бы его бытие, и тем самым освобождает место для новой самоидентификации на другом уровне памяти. Выпадая из коннективной структуры русской эмиграции или еще какой бы то ни было социальной группы и не получив адекватной замены, герой переходит на иной уровень: он бессознательно стремится включить историю человечества свой личный опыт.

Некоторое время Василию Николаевичу удается балансировать на границе между привычной дневной жизнью и новой для него реальностью памяти. Семейное счастье героя переключается на «переменный ток» [3: 458], но он все же ощущает, что «днем никакая опасность ему не угрожает», тогда как ночью он видит себя в разных образах и разных эпохах. Но ключевым воспоминанием является воспоминание об убийстве: «Василий Николаевич ощущал холод железной балюстрады окна на спине, правая рука его, державшая шпагу, была вытянута вперед. Он уже почти сделал движение, чтобы, несмотря ни на что, направиться к двери, но в это мгновение человек с упругой



походкой поднял руку, и брошенный им короткий нож с силой вонзился в обнаженную грудь Василия Николаевича над сердцем. Что-то хрустнуло, потемнело в глазах, и, медленно перевалившись через балюстраду, Василий Николаевич тяжело упал в холодную воду канала» [3: 466].

Уже в этом отрывке очевидно неразличение прошлого и настоящего, отразившееся в употреблении имени *Василий Николаевич* для называния ипостаси героя, обитавшей в Венеции, что указывает на пограничное положение героя между двумя этими реальностями. В кульминационной сцене рассказа происходит полная контаминация яви и сна: сон о нападении повторяется, но Василий Николаевич стремится изменить исход событий при помощи предмета, который относится к реальному миру: «Он проснулся с осознанием, что было слишком поздно... Василий Николаевич вдруг вспомнил о револьвере. Когда толпа людей отступила к двери и в тишине снова раздалась знакомая походка человека в белом, он стоял у окна, и едва человек в белом показался на пороге, он поднял руку и выстрелил. Но было слишком поздно...» [3: 476]. Звук этого выстрела слышит его жена. Находясь в реальном мире (первоначальное указание на то, что герой проснулся) и сохраняя возможность оперировать реальными предметами (револьвер), Василий Николаевич все же находится во власти воспоминания. Практически, он окончательно пересекает границу, на которой балансировал на протяжении всего рассказа, и погибает.

По мере того, как Василий Николаевич осваивается в ночной реальности памяти, он все больше отдаляется от близких. Повествователь постоянно акцентирует внимание на чужести героя: «из страшной стеклянной глубины на него глядят чьи-то чужие, пристальные глаза на темном и знакомом, и незнакомом лице» [3: 458]; «Он побледнел, лицо его изменилось до неузнаваемости, чужой его взгляд был неподвижно устремлен прямо перед собой» [3: 459]; «она бросилась туда, сдернула простыню, едва узнала лицо, заплакала и сквозь слезы увидела на почти незнакомой уже груди широкую рану, сделанную, по-видимому, багром, которым рыбак вытаскивал из воды тело этого, в сущности, неизвестного человека» [3: 476].

Во всех трех случаях оценка Василия Николаевича как человека чужого, незнакомого принадлежит самому герою или героине. Но напомним, что герой в той же мере незнаком и читателю – мы не только не знаем, что это за человек, мы так до конца и не понимаем сущности произошедшей с ним метаморфозы, статус происходящих событий остается неясным.

Возможны две трактовки, одна из которых – сумасшествие героя и удивительное совпадение посещавших его видений и раны, нанесенной багром рыбака уже после смерти. В этом случае объясним выбор декораций трагедии, в которой участвует герой – Венеции «в эпоху братоубийственных распрей» [3: 469]. Происходящее в этом случае может быть воспринято как метафора гражданской войны в России и эмиграции как духовной гибели героя, оформленная воспаленным сознанием как воспоминание о прошлой жизни. Но возможна и другая трактовка – принятие достоверности мистического опыта персонажа. Интересно, что эпиграф из стихотворения А. Блока «Венеция» допускает правомерность обеих трактовок: слова «другая отчизна» однозначно связываются с Францией, но «сумрачная страна» может отсылать как к Венеции, так и к России.

Так или иначе, герой не в состоянии справиться с тем опытом, который выпадает на его долю, и это приводит к трагедии. Собственно, именно о переживании мистического опыта памяти и повествует рассказ, и именно эта проблема в более сложных формах неизменно присутствует в романах Гайто Газданова. В «Возвращении Будды» герой тоже страдает от непонятного психического недуга – он подвержен видениям, в которых отождествляет себя с людьми разных эпох. В одном из таких видений герой переживает собственную смерть, и именно преодоление этого недуга создает сюжет романа, его авантурную фабулу. Героиня «Истории одного путешествия» помнит расположение всех комнат в замке, в котором она никогда не бывала. Один из персонажей «Ночных дорог», подобно Василию Николаевичу, погибает вследствие невозможности справиться с грузом экзистенциальных проблем, внезапно открывшихся ему вскоре после счастливой женитьбы. Героиня романа «Пробуждение» проходит через забвение и беспамятство, чтобы

вернуть утраченную самоидентичность, а в романах «Элеонора и ее друзья» и «Полет» написание мемуаров на заказ меняет как истинного, так и номинального авторов.

Решительно все герои Газданова в той или иной степени ощущают выпадение из нормального движения жизни, которое связано с недостаточной, или, напротив, чрезмерной ролью памяти в их жизни. Таким образом, анализ диалектики забвения и обосновывающего воспоминания в рассказе «Воспоминание», где она является единственным сюжетообразующим элементом и представлена в чистом виде, дает ключ к анализу всего творчества Газданова, в котором указанная схема варьируется и принимает причудливые формы.

#### Литература

1. Агранович С.З., Березин С.В. Homo amphibolos: человек двусмысленный. Самара: БАХРАХ-М, 2005.
2. Ассман Я. Культурная память: письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. М.: Языки славянской культуры, 2004.
3. Газданов Г.Г. Воспоминание // Г.Г. Газданов. Собр. соч.: в 5 т. М.: Эллис Лак, 2009. Т. 2.
4. Мамардашвили М.М. Лекции по античной философии / под. ред. Ю.П. Сенокосова. М.: Аграф, 1997.

**Тер-Оганова Е.Г.**  
(Воронеж)

#### **Прошлое в стихотворении «Старики, дольмены моего детства» Джона Монтегью**

Стихотворение известного ирландского поэта Джона Монтегью (род. 1929) «Старики, дольмены моего детства» («Like Dolmens Round My Childhood, The Old People») (1961) отражает его отношение к прошлому Ирландии. Текст состоит из семи строф, которые посвящены описанию стариков, живших по соседству с

лирическим героем, когда тот был ребенком. Стихотворение имеет автобиографическую основу. Детство Джона Монтегью действительно прошло в маленькой деревне в графстве Тирон. Она называется Гарвагей, что в переводе с ирландского означает «Каменистое поле». Это название Монтегью использовал в качестве заголовка одного из своих произведений («The Rough Field»).

О такой же деревне и ее жителях идет речь в рассматриваемом тексте. У каждого из изображаемых автором людей выделяется одна, наиболее характерная черта, которая вспоминается в первую очередь. Джейми МакКристал «вечно мурлыкал / Какой-то чудной, непонятный мотив» [1: 107] «sang to himself, / A broken song without tune, without words» [2]. Мэгги Оуэнз «была окружена животными, / Безродной сукой и дрожащими щенками, / Даже в ее спальне кричала коза» (здесь и далее пер. мой – Е.Т.) «...was surrounded by animals, / A mongrel bitch and shivering pups, / Even in her bedroom a she-goat cried» [2]. Найаллзы слепы, герою вспоминается «змеиное движение мертвых глаз, когда кто-то входил» «Dead eyes serpent-flicked as one entered». Мэри Мур носила «фартук, сделанный из мешка, и ботинки» «bag apron and boots» [2]. Билли Иглсон вспоминается в момент, когда герой и его друзья «уворачивались от взмахов его хворостины» «dodged from the arc of his flailing blackthorn» [2]. В судьбе Билли Иглсона отражены религиозно-политические разногласия в Ирландии. Будучи протестантом, он женился на католичке. Из-за этого от него отвернулась его семья, которую лирический герой называет «верноподданной»: поддержкой правительства в Ольстере пользовались протестанты. Но политические и семейные раздоры вызывали у Билли мало беспокойства, «пока летом не начинали бить оранжистские барабаны / И агрессивное сияние не касалось шляп и поясов» «Until the Orange drums banged past in the summer / And bowler and sash aggressively shone» [2]. На лето приходится сезон протестантских празднеств. Главными событиями являются оранжистские парады в честь победы на Бойне и в честь подмастерьев из Дерри, которые в 1689 г. помогли отстоять город во время осады его королем-католиком Яковом II. Оранжистскими

они называются потому, что противником Якова II был Вильгельм Оранский, чей титул дал название его последователям – оранжистам.

В памяти героя встают новые подробности. Джейми МакКристал дарил ему пенни с каждой пенсии и зимой кормил птиц. Рассказывается и об ограблении дома Джейми: «Когда он умер, его дом обокрали, / Разрезали матрас, разбили копилку, все обыскали, / Только труп не тронули» «When he died his cottage was robbed, / Mattress and money box torn and searched. / Only the corpse they didn't disturb» [2]. Мэгги Оуэнс была сплетницей, «клыкастым хроникером целой округи» «fanged chronicler of a whole countryside». Герой вспоминает и стрекот сверчка у Найаллзов, их приемник и то, что у них можно было спрятаться от дождя, вспоминает о пристрастии Мэри Мур к любовным романам, о действии оранжистских барабанов на Билли Иглсона. Строфа, посвященная всем старикам вместе, отражает воспоминание героя о том, как одиноко и далеко они жили: «Священник и доктор с трудом добирались к ним, / Через снег по колено, через летний зной, / С большой дороги на улочку, с улочки – на разбитую тропинку, / Задыхаясь» «Curate and doctor trudged to attend them, Through knee-deep snow, through summer heat, / From main road to lane to broken path, / Gulping the mountain air with painful breath» [2].

Доброта Джейми МакКристалла, жалостливость и злоречие Мэгги Оуэнс, отрезанность от мира Найаллзов, пристрастие Мэри Мур к любовным романам, положение между двух огней Билли Иглсона – это индивидуальные черты изображаемых автором людей. Но есть и черта, которая их объединяет.

Из приведенных примеров мы видим, что старики запечатлены в определенном неизменном качестве, и развития этих образов не происходит. Они остались в памяти героя именно такими, и эта неизменность, подобная неизменности дольменов, вынесена в заглавие и в первую и последнюю строчку стихотворения: «Старики, как дольмены, окружившие мое детство» «Like Dolmens Round My Childhood, The Old People» «темная неизменность древних форм» «that dark permanence of ancient forms». Дольмены, как известно, – мегалитические памятники Древней Ирландии. В седьмой строфе Монтегью перечисляет

явления, относящиеся к тому же культурному периоду, что и дольмены, с которыми он сравнивает стариков: «И впрямь Древняя Ирландия! Я воспитывался при ней, / Руны и ворожба, дурной глаз и отведенный взгляд, / Фоморская свирепость семейной и местной вражды» «Ancient Ireland, indeed! I was reared by her bedside, / The rune and the chant, evil eye and averted head, / Fomorian fierceness of family and local feud». Руны и ворожба – часть магических обрядов древности; дурной глаз и отведенный взгляд – часть верований; фоморы – мифические существа, согласно легенде, живущие к северу от Ирландии, постоянные противники жителей острова.

Но носителями всех этих древних традиций являются старики. Все перечисленные явления оказываются растворенными в повествовании о них: странная песня Джейми, репутация ведьмы Мэгги, семейный раздор Билли, каким бы маленьким ни казалось их значение, являются звеньями цепи традиции. Вместе со стариками явления, связанные с Древней Ирландией, входят в жизнь лирического героя. Старики являются посредниками между историей и современностью. В их повседневных отношениях, в быту заметны черты и особенности, отличающие культуру Древней Ирландии. Так к древней культуре приобщается и сам герой.

Старики, как и дольмены, являются носителями ирландской истории. Как и дольмены, как сама ирландская история, они остаются неизменными, навсегда рядом с лирическим героем и с теми людьми, которые будут жить после него. Являясь хранителями прошлого, они, несмотря на свое кажущееся безучастие, определяют настоящее и будущее и героя, и страны.

Таким образом, с одной стороны, уподобление стариков-соседей дольменам делает их частью ирландской истории. Но с другой стороны, это же сравнение приближает ирландскую историю к лирическому герою. История перестает быть «просто страницей из книги», а становится частью жизни лирического героя в образе его соседей. Такой угол зрения особенно важен в контексте творчества Джона Монтегью, для которого проблема истории и прошлого всегда оставалась актуальной. В течение первых 25 лет своей литературной карьеры он поддерживал идею о том, что страна должна идти вперед и смотреть в будущее, а не в

прошлое. Но со временем Монтегью начинает придавать прошлому большее значение.

Стихотворение Джона Монтегью «Старики, дольмены моего детства» раскрывает отношение автора к затронутой им проблеме – проблеме прошлого. История, прошлое постоянно присутствуют в жизни человека в виде повседневных привычек и особенностей быта, тех мелочей, которые остаются неизменными на протяжении веков.

### Литература

1. Из современной ирландской поэзии. – М., 1983.
2. Montague J. Like dolmens round my childhood, the old people.  
–  
(<http://anglisztika.ektf.hu/new/content/letoltesek/angnyir/segedanyagok/an612/montague.pdf>).

**Мостепанов А. А.**  
(Воронеж)

### **Чудак, иностранец, ребенок: культурная память в сказочных историях М. Бонда о медвежонке Паддингтоне**

С 1958 по 2008 год вышли 12 сборников сказочных историй о медвежонке Паддингтоне. Телеоператор ВВС Майкл Бонд купил игрушечного медведя в шляпе, пальто и с чемоданчиком накануне Рождества 1956 года в подарок своей жене. Бонды жили неподалеку от вокзала Паддингтон, и так медвежонок получил свое имя. Спустя несколько дней были готовы восемь историй, впоследствии составивших первый сборник, «A Bear Called Paddington» («Медвежонок по имени Паддингтон»). Написанные в порыве вдохновения, изначально не предназначавшиеся к публикации, эти сказки определили дальнейшую судьбу М. Бонда и его намерение стать писателем.

Сам автор так вспоминал об этом: *«The source of my inspiration was a toy bear sitting on the mantelpiece of our one-room flat near London's Portobello market. I had bought it in desperation the previous Christmas Eve as a stocking-filler for my wife, and we called him Paddington because I had always liked the sound of it and names are important, particularly if you are a bear and don't have very much else in the world»* («Источником моего вдохновения был игрушечный медведь, сидевший на камине нашей однокомнатной квартиры неподалеку от рынка Портобелло в Лондоне. Я купил его в отчаянии перед наступающим кануном Рождества, как что-то, что сможет наполнить чулок для моей жены, и мы назвали его Паддингтон, потому что я всегда любил звучание этого слова, а имена очень важны, особенно если ты медведь и кроме имени у тебя почти ничего нет в мире») [3: 155 (здесь и далее перевод мой – А.М.)]

Книги о Паддингтоне переведены на более чем 30 языков, их тиражи превысили цифру в 25 миллионов, медвежонок из Дремучего Перу наряду с Винни Пухом считается самым любимым литературным медведем Великобритании. При этом, несмотря на популярность у читателей, как западные, так и отечественные ученые практически не уделяют внимания историям о Паддингтоне. В лучшем случае М. Бонд и его произведения (перу писателя принадлежит также другой сказочный персонаж, морская свинка Олга да Полга) упоминаются в крупных антологиях по детской литературе.

С одной стороны, подобное положение вещей можно объяснить кажущейся незамысловатостью самих историй о Паддингтоне: автор выстраивает их сюжеты по нескольким достаточно простым и похожим друг на друга схемам. С другой стороны, детская литература второй половины XX века вообще остается явлением, которое только начинает изучаться. И хотя, например, книги о Гарри Поттере оказались под более пристальным вниманием исследователей, период с конца 40-х и до конца 90-х годов прошлого столетия в английской детской литературе все еще во многом представляет собой пласт вопросов и проблем, пока только ждущих своего решения. Наконец, собственно в России невнимание к Паддингтону можно объяснить



и тем фактом, что более-менее полно книги о нем начали издаваться у нас лишь в 2000-е гг.

В данном исследовании мы хотели бы обратиться лишь к одной из проблем, которые можно рассматривать в связи со сказочными историями о медвежонке Паддингтоне, а именно проблеме отражения в текстах М. Бонда культурной памяти и ее областей: миметической, предметной, коммуникативной памяти [1: 17-21].

Характерно, что практически все сюжеты сказочных историй о Паддингтоне, так или иначе, оказываются связанными с данной проблематикой. В целом можно выделить три типа подобных ситуаций: «сбой», когда при контакте двух персонажей (чаще всего медвежонка и еще кого-то) по-разному воспринимаются одни и те же события, слова, предметы; «уроки», когда Паддингтон узнает нечто новое об английских традициях, нормах поведения и взглядах на окружающий мир; «этапы», которые отмечают формирование у медвежонка новых личной и групповой идентичностей («я-идентичность» и «мы-идентичность» по Я. Ассману).

Разумеется, понятие «новые» в этом отношении в некотором роде условно. Мы знаем, что Паддингтон приехал из Дремучего Перу. Следовательно, до встречи с Браунами (т.е. к моменту первой истории) он уже обладает некими сформировавшимися идентичностями времен своей перуанской жизни. Однако для читателей знакомство с медвежонком начинается именно с появления его в Великобритании и, таким образом, «английские» идентичности Паддингтона, которые мы видим в процессе их формирования, выступают для нас зачастую единственными, существующими у медвежонка. «Перуанские» же идентичности сохраняются в отдельных эпизодах, отсылках к прошлому Паддингтона и т.п.

Итак, герой Бонда в первую очередь иностранец, более того: незаконный эмигрант: *«Тетя Люси всегда хотела, чтобы я эмигрировал, когда вырасту большой. Поэтому она и научила меня английскому языку»* [2: 7]. Таким образом, по перуанским меркам (естественно, сказочно-условным) Паддингтон – медведь уже взрослый и самостоятельный. Можно предположить, что у себя на

родине он воспринимался находящимся примерно на жизненном этапе юности. Однако в Великобритании медвежонок оказывается на уровне ребенка, причем принявшие его в дом Брауны сами задают ему социальное положение наравне с Джонатаном и Джуди (обращение на «ты» по имени, выделение карманных денег, приучение к умыванию по утрам и мытью рук (лап) перед едой и т.п.). Самого Паддингтона вполне устраивает такое положение, более того, он и ведет себя соответственно возрасту. Троица младших Браунов вместе играет, придумывает шалости, соревнуется друг с другом и «прикрывает» друг друга в случае каких-то проказ. «Детские» поведение и восприятие окружающего мира неоднократно проявляются на протяжении всего цикла. Так, медвежонок меряет карманные деньги на булочки, которые очень любит (*«Хватило бы на тридцать шесть булочек! – сказал он горько, думая о потраченных деньгах»* [2: 160]). Мечтает победить в пляжном конкурсе песочных замков (*«Но ни Джонатан, ни Джуди, ни Паддингтон не услышали ее слов. Их мысли были заняты песком и крепостями. Надо было видеть, как целеустремленно сжимал Паддингтон в лапах свои ведерко и совок!»*) [2: 101]). Как и другие английские дети, медвежонок ходит с чучелом Гая Фокса, выпрашивая монетку – «пенни для Гая Фокса» – накануне праздника, и т.д.

Вместе с тем Паддингтон сохраняет и свою «взрослую», «перуанскую» составляющую личности. Прежде всего, разумеется, это его *«a hard stare»* – «суровый взгляд», который используется в самых критических ситуациях и неизменно срабатывает, вызывая робость оппонентов. Кроме того, сюда же можно отнести и манеру общения медвежонка с некоторыми людьми. Так, по отношению к своему другу антиквару мистеру Круберу он *«мистер Браун»*, с которым диалог идет практически на равных. То же самое мы встречаем в историях, посвященных поездке Паддингтона во Францию, где мистер Крубер временно заменяется месье Дюпоном.

На наш взгляд, Крубер-Дюпон – своего рода ипостась персонажа-наставника, вроде Гэндальфа для Бильбо в «Хоббите» Дж.Р.Р. Толкина или крестной-феи, доброго волшебника в фольклорных сказках. Они всегда готовы прийти на помощь медвежонку: информацией, советом, а то и действием. При этом

они вдобавок и лучше других понимают его положение иностранца среди англичан. В историях упоминается, что мистер Крубер в детстве побывал в Южной Америке, и имеет в каком-то смысле наглядное представление о жизни там, а значит, лучше понимает и самого Паддингтона. С мсье Дюпоном ситуация несколько иная: он видит англичан на отдыхе во Франции, знает их достоинства и недостатки, и потому может судить о них отстраненно – а значит, опять же, лучше понимает Паддингтона, который порой демонстрирует логику мышления и совершает поступки, которые идут вразрез с традиционными английскими правилами поведения.

То, что медвежонок является иностранцем, в свою очередь становится источником некоторых историй и отдельных ситуаций. Например, Паддингтон, хотя и свободно говорит на английском языке, не очень хорошо владеет письменной речью: он подписывается «*PADINGTUN BROWN*» [4: 143] («*Паддингтон Браун*») и при этом отстаивает свое право подписываться именно так, как хочет. Периодически у Бонда появляются целые эпизоды, выстроенные вокруг демонстрации «сбоев» коммуникативной памяти. Например, комическая ситуация в истории «*Большая стирка*», связанная с недостатком словарного запаса Паддингтона:

*«Но я ведь только приоткрыл дверцу, чтобы посмотреть, куда девалось белье! – объяснял он.*

*Он сидел на стойке, завернутый в одеяло, а вокруг полным ходом шла уборка.*

*– Да никуда оно не девалось, – толковывала ему толстая тетенька. – Тебе только так показалось, потому что оно стало крутиться очень-очень быстро... – Она попыталась найти подходящее слово. – Ну... это такой феномен, понимаешь?*

*– Фе-но-мен? – протянул Паддингтон. – Но в инструкции ничего не говорится ни про какой феномен.*

*Тетенька тяжело вздохнула. Ей еще никогда не приходилось объяснять медведю принцип действия такой сложной штуки, как стиральная машина» [2: 307-308].*

Зачастую «сбои» в коммуникативной памяти вызывает дословное или неверное понимание Паддингтоном устойчивых фразеологизмов, пословиц и т.п. Например, в «*Знаменитом сыщике*» медвежонок разыскивает пропавшую тыкву мистера

Брауна (важно отметить, что в оригинале истории у Бонда речь идет о кабачке). Заглядывая на соседнюю стройку к знакомым строителям через окно, наряженный в накладную бороду, очки, шляпу и плащ из набора юного сыщика, Паддингтон пугает бригадира мистера Бриггса так, что тот восклицает: «*Fair chilled me to the marrow it did!*» [4: 55 (перевод мой, т.к. в русском переводе в истории введена тыква и в результате смысл ситуации, хотя и остался схожим, но все же отличается от английского оригинала – А.М.)] («*Точно морозом пробрало до мозга костей!*»). Медвежонок же воспринимает «*marrow*» – «*костный мозг*» как «*marrow squash*» (в разговорной речи также просто «*marrow*») – «*кабачок*», и делает вывод, что это мистер Бриггс похитил кабачок мистера Брауна, истолковав фразу бригадира как нечто вроде: «*Подморозило меня, как тот кабачок!*»

Наконец, даже в семье Браунов Паддингтон порой воспринимается не как один из младших, но скорее как особый член семьи. В таких ситуациях, как правило, медвежонок является источником некоего жизненного урока для домочадцев. Например, это могут быть новые знания: о медведях, Перу и т.д. (Бонд неоднократно подчеркивает, что Паддингтон совершил впечатляющее путешествие, и поэтому ему есть о чем рассказать – т.е. наделяет его собственной культурной памятью, которая открывается окружающим и, соответственно, читателям постепенно, в отдельных фактах, и не полностью). Жизненным уроком для Браунов может быть и иной взгляд медвежонка на вполне привычные вещи – и здесь мы уже вступаем в область предметной памяти, являющуюся для Бонда неисчерпаемым источником сюжетов.

Такая характерная черта английской литературной сказки, как бытовая деталь, в сказочных историях о Паддингтоне переосмысливается и преобразуется автором в многочисленные эпизоды, демонстрирующие различные аспекты предметной памяти. Собственно деталь в сказке в качестве значимого элемента перестает существовать, теперь это скорее собрание деталей, каждая из которых «добраивает» облик персонажа, привносит в него некую конкретику, делает его более живым, реалистичным. В качестве примера можно привести шляпу, пальто и чемоданчик

Паддингтона. Все три предмета, так или иначе, оказываются вовлеченными в многочисленные приключения медвежонка, и без них уже сложно представить себе Паддингтона. Более того, шляпа для героя М. Бонда – это также атрибут коммуникативной памяти и коммуникаций вообще, позволяющий продемонстрировать воспитание и хорошие манеры.

Кроме того, с точки зрения подробностей жизни и быта, истории Бонда можно рассматривать как своего рода зеркало английской реальности периода 30-50-х гг. XX века. Мы встречаем здесь немало характерных черт и деталей, составлявших в то время повседневный обиход британцев. Так, например, можно вспомнить покупку Браунами первого в их доме телевизора («Паддингтон и телевизор»). Учитывая – опять же условное, только по отдельным намекам в книге – отнесение Браунов к среднему британскому классу, и памятуя об этапах развития телевидения на островах Туманного Альбиона, можно предположить, что действие происходит в эпоху послевоенного экономического подъема. Именно тогда телевизоры, стиральные машины, личные автомобили, автоматизированные прачечные самообслуживания, отдых на Континенте, пассажирские авиаперевозки стали широко доступны для британцев.

Интересно, что в 50-е же наступают последние дни прислуги в домах среднего класса: бытовая техника позволяет хозяйкам самим достаточно быстро управляться с повседневными делами; слуг увольняют или те увольняются сами, поскольку предпочитают более высоко оплачиваемую работу в промышленности, сельском хозяйстве и т.д. Подобная тенденция наметилась уже после Первой мировой войны, когда потрясения военного времени сильно повлияли на менталитет людей и родители перестали видеть в ливрее лакея или переднике горничной почтенную и привлекательную профессию для своих детей. Однако у Браунов мы встречаем экономку миссис Берд, которая в лучших традициях «управляет» всем бытом их дома – и в этом Бонд отсылает нас уже к 30-м и даже более ранним годам XX столетия. Данный тезис подтверждается словами самого автора: «...*my parents served as role models for Mr. and Mrs. Brown. (There is also a lot of my father in Paddington, for he was very law-abiding and never went out without a*

*hat in case he bumped into someone he knew and had nothing to rise.)*  
<...> *Mrs. Bird was based on memories of my childhood best friend's live-in nanny*». («...мои родители послужили образцами для мистера и миссис Браун. (Многое от моего отца есть и в Паддингтоне, потому что он был очень законопослушным и никогда не выходил без шляпы – чтобы на случай встречи с кем-нибудь из знакомых у него было что-то, что можно приветственно приподнять). <...> Миссис Берд была придумана по воспоминаниям о няне моего лучшего друга детства») [3: 157].

Сам автор в своих интервью неоднократно говорил о том, что его не перестает удивлять любовь читателей вне Великобритании, поскольку Бонд всегда считал своего героя очень «английским» медведем. На наш взгляд, секрет успеха этих книг по всему миру кроется, в том числе, и в воплощении в сказочных историях о Паддингтоне миметической памяти.

Действительно, коммуникативная память – явление в определенном смысле ограниченное, поскольку в рамках одного социума, страны, нации, могут действовать свои, понятные только участникам данного сообщества, правила и нормы. Вспомним хотя бы знаменитый английский юмор, одну из основ которого составляет тонкая игра слов; ее невозможно понять без знания языка, позволяющего в полной мере оценить услышанную шутку. При переводе часть коммуникативной памяти неизменно утрачивается, либо заменяется аналогами из более знакомых и понятных читателю примеров, бытующих в среде данного конкретного языка/социума/нации. Аналогичная ситуация наблюдается и в области предметной памяти. Каждая страна обладает собственными уникальными памятниками истории и архитектуры, отдельные предметы быта не везде появлялись одновременно. Например, можно вспомнить видеомэгафоны и видеокамеры, вплоть до начала 80-х гг. оставшиеся в СССР предметами роскоши, доступными далеко не каждой семье.

Таким образом, миметическая память представляет собой явление поистине универсальное. Чаепитие все равно остается чаепитием, будь это завтрак в России или *five o'clock tea* в Великобритании. Именно поэтому, на наш взгляд, читатели по всему миру лучше всего понимают и принимают те из историй

Бонда, которые выстраиваются вокруг проявления различных аспектов миметической памяти.

Я. Ассман характеризует данную область памяти как деятельность, которой человек обучается через подражание, и лишь обретая обрядовую окраску, такая деятельность переходит в область культурной памяти, в которую также входят коммуникативная и предметная области [1: 17-21]. Выше нами уже упоминалось, что Паддингтон в семье Браунов зачастую находится на одном уровне с детьми, дети же нередко пытаются подражать увиденным действиям взрослых. Причем чем младше возраст, тем больше серьезности вкладывается в игры. По сути, ребенок трех-пяти лет не играет, для него роль (родителя, продавца, воспитателя, врача и т.п.), примеряемая на себя, является «взаправдашной». Аналогичным образом поступает и Паддингтон, результатом же его попыток подражания становятся самые разнообразные ситуации.

Так, в истории «Ремонт на скорую лапу» он решил закончить ремонт своей комнаты, который затеял мистер Браун. Итогом стали разгром уже сделанного, разлитые по полу краска и побелка, поклеенные вкривь и вкось обои – причем медвежонок заклеил ими и дверь с окном. В истории «Паддингтон в театре» медвежонок впервые попадает в настоящий театр и, словно ребенок, всерьез принимает происходящее на сцене. На этот раз финал оказывается удачным для Паддингтона: отправившись за кулисы выяснить отношения с жестоким отцом из спектакля, Паддингтон заменяет по приглашению актеров заболевшего суфлера и спасает пьесу от провала. В истории «Дело в шляпе» медвежонок, по ошибке забредший в витрину магазина, обрушивает рекламную композицию из металлической посуды. Вспомнив, как перед этим он видел продавца, украшавшего витрину – причем Паддингтон решил, что тот «играет» с предметами в витрине – медвежонок решает воспользоваться случаем и «поиграть» с посудой. В результате прохожие принимают его действия за ловкий рекламный трюк, и магазин получает множество новых покупателей.

В заключение хотелось бы отметить, что все истории М. Бонда, несмотря на любые перипетии в них, в итоге заканчиваются

хорошо. Даже если Паддингтон не выходит триумфатором, он вместе с тем и не подвергается серьезным наказаниям. Напротив, один из немногочисленных случаев, когда медвежонок пострадал, связан вовсе не с действием: решив разыграть мистера Брауна в связи с выпавшим первым снегом, Паддингтон, Джуди и Джонатан придумали «спрятать» медвежонка внутри снеговика. В итоге опоздание отца с работы привело к тому, что мохнатый «ребенок» получил серьезную простуду.

Майклу Бонду удалось создать героя, который живет рядом с нами. Как писал автор: «*Number 32 Windsor Gardens' I saw as being just around the corner from our flat*» («Номер 32 по улице Виндзорский Сад» я видел так, будто он был в двух шагах от нашей квартиры») [3: 157]. Недаром последний из вышедших, сборников называется «*Paddington Here and Now*» («Паддингтон здесь и сейчас»), но при этом рассказывает о приключениях Паддингтона по прибытию в Великобританию и до знакомства с Браунами. Подобно персонажам книг К.С. Льюиса, П. Трэверс, Д. Биссета и других авторов, творивших в 40-50-е гг., Бонд обладает даром видеть чудеса в повседневных, обычных вещах. Для писателя оказывается чудом сама культурная память человека, а ее разнообразие и бесконечное количество возможных форм – источником занимательнейших сюжетов.

## Литература

1. Ассман Я. Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. – М., 2004.
2. Бонд М. Все о медвежонке Паддингтоне. – СПб., 2008.
3. Bond M. A Bear Called Paddington. – London, 2003.
4. Bond M. More About Paddington. – London, 1997.

**Щукина В. А.**  
(Воронеж)

## Интерпретация прошлого



## в романе Джеймса Джонса «Только позови»

Творчество американского писателя Джеймса Джонса (1921-1977) посвящено Второй мировой войне, участником которой он сам являлся. В своих произведениях автор воссоздает, с одной стороны, батальные сцены, с другой – психологическое состояние солдат. Однако в его посмертно опубликованном романе «Только позови» (“Whistle”, 1978) на первый план выходит изображение «не столько самой войны, сколько ее продолжения в мирных буднях» [2: 299]. И тогда целью писателя становится осмысление того влияния, которое воспоминания о минувших сражениях оказывают на жизнь их участников. Как следствие, в последнем произведении Дж. Джонса ключевую роль играет проблема интерпретации прошлого, выявление особенностей которой в данном случае представляет значительный интерес.

Роман «Только позови» повествует о возвращении раненых на острове Гуадалканал американских солдат на родину в 1943 году. В центре внимания автора оказываются четыре однополчанина: ротный старшина Март Уинч, начальник кухни-столовой сержант Джон Стрейндж, командир отделения сержант Бобби Прелл и ротный писарь Марион Лэндерс. Поначалу герои радуются своему возвращению, однако вскоре их ждет разочарование: осознание неверности жен, непонимания со стороны родных и равнодушия общества, которому они нужны лишь для выступлений «в отделении Американского легиона перед участниками первой мировой» [3: 183] или «агитпоездки по стране с целью распространения облигаций военного займа» [3: 391]. В результате понимание своей ненужности и никчемности рождает постоянно нарастающее в душе персонажей ощущение отдаления от социума в целом и от родственников в частности, что заставляет их сконцентрироваться исключительно на воспоминаниях о родной роте, которая представляется бывшим солдатам в ложном идеализированном виде: «Рота всегда была нашей семьей и нашим единственным домом. Для нас просто не существовало родителей, жен, невест. Их загораживала фанатичная преданность друг другу» [3: 26]. В то же время для героев становится совершенно неважно, каким был их полк на самом деле: исходя из приведенных в

предыдущем романе трилогии Дж. Джонса («Тонкая красная линия») описаний, в роте, говоря словами А. С. Мулярчика, «господствовали тайная и явная зависть, мелочное соперничество и тому подобные чувства» [5: 286]. Тем не менее персонажи целенаправленно подменяют свои истинные воспоминания ложными, заставляя память работать будто по некоей внутренней подсказке дающего силы продолжать жить инстинкта самосохранения. Ю. Ковалев справедливо отмечает, что для однополчан «РОТА – якорь спасения, помогающий им удержаться на плаву, великая иллюзия, коллективный миф» [4: 17]. Трагедия героев, по мнению исследователя, заключается именно в том, что они в конце концов понимают «всю несбыточность и нереальность мифа: не в том дело, что старые солдаты выбыли из строя и на их место пришли новые, а в том, что изменилась сама армия, ее организация, система отношений между людьми» [4: 19].

Как полагает Я. Ассман, «память занимается воссозданием. Прошлое не может сохраняться в ней как таковое. Оно постоянно реорганизуется сменяющимися контекстными рамками движущегося вперед настоящего» [1: 43]. Так, герои Дж. Джонса во время службы в идеализированном виде думают о своей стране, пытаясь внутренне уйти от страшной картины происходящих битв: «Он не знал, что это было – видение, мираж, сон наяву или безумная греза <...> и неосвоенный таинственный голубой континент тоже был непонятно чем. <...> Но это было самое прекрасное и самое безмятежное и достоверное зрелище, какого он никогда не видел, и оно наполняло его необыкновенным, неведомым покоем и радостью» [3: 55-56]. Но стоит им покинуть фронт, как подобная точка зрения меняется на противоположную. С одной стороны, видения и сны о пережитых сражениях как некий бесконечный кошмар постоянно преследуют однополчан, с другой – отчуждение от общества и семьи заставляет их вновь и вновь возвращаться к приукрашенным мыслям о войне и роте. Получается, что персонажи постоянно живут иллюзорными воспоминаниями, на которых основывают столь же нереальные надежды. Причем ожидания героев оказываются связанными исключительно с заведомо неосуществимой мечтой об идеальном фронтовом товариществе: «в один прекрасный день после войны

они снова соберутся все вместе и снова составят единую, как когда-то, команду, спаянную, испытанную» [3: 219]. Помимо этого, вернувшись на родину и разочаровавшись в ней, каждый из однополчан создает для себя еще один миф (теперь уже о войне) и, как ни парадоксально, неожиданно приходит «к мысли о том, что короткие недели ноября – декабря 1942 г. <...> были на самом деле счастливейшим временем в его жизни» [5: 286], забывая о том, что в действительности «служба в боевой обстановке воспринималась <...> как нечто чудовищно несообразное, как насилие над личностью, которая в свою очередь была вольна поступаться изрядной долей своей изначальной человечности» [5: 286]. Однако герои все же не в состоянии избавиться и от осознания бессмысленности принесенных жертв, полагая, что кто-то сыграл с ними «злую шутку» [3: 112]. В такие минуты однополчане начинают ощущать, что все происходящее с ними на фронте было «глупо, и дико, и смешно, и <...> не хотелось иметь ничего общего со всем этим» [3: 50]. Тем не менее, как подчеркивает Ф. МакШан, говоря о персонажах романа «Только позови», «сама воинская служба, превратившая их жизни в кошмар, теперь придает им единственный смысл. Они неспособны действовать в объективной реальности; они вечные бывшие питомцы армии и выведены из строя своим жизненным опытом» [6: 291].

Настоящая трагедия героев заключается в том, что мысли о перенесенных на фронте потрясениях заставляют их посмотреть на все привычные ранее вещи другими глазами, делая из них «отдельную расу» [6: 282], «часть поколения, которое войдет в историю глядящим назад, идущим спиной к солнцу, постоянно проглядывающему поверх его плеч, навстречу собственной удлиняющейся тени, тянущейся по земле» [6: 282]. Каждый из однополчан разрывается между воспоминаниями об ужасах войны, воспринимаемой как «чистая бессмыслица и безумие» [3: 112], и осознанием чуждости разочаровавшей его родины, тем самым оказываясь зажатым в тисках равно страшного прошлого и настоящего. Выйти на некоторое время из подобного состояния опустошенности и безысходности героям помогают «сконструированные» ими самими ложные, но спасительные мысли о якобы дружной роте и фронтовом братстве, подобно тому,

как от страха и ужаса на войне их спасал миф о прекрасной родине. Для персонажей романа «память не только воссоздает прошлое, она также организует переживание настоящего и будущего» [1: 43]. Именно поэтому их так шокирует внезапное осознание того, что «распадается даже костяк роты, разваливается из-за новых интересов и новых привязанностей» [3: 409], а также то, что родного полка вообще «больше нет и не будет» [3: 211]. Когда у героев возникает вытекающий из этого открытия «отказ от надежды, приходящий с пониманием того, что для большинства людей правда жизни – слишком тяжелая ноша» [6: 306], для будущего уже не остается места: Лэндерс и Стрейндж совершают самоубийство, Прелл погибает в пьяной драке, а Уинч сходит с ума.

Получается, что жизнь однополчан как во время службы, так и после нее, строится вокруг иллюзорного прошлого – «не фактической, а воссозданной в воспоминании истории» [1: 55], которую Я. Ассман и называет мифом. В романе «Только позови» такой феномен интерпретируется двояко: с одной стороны, как спасительное средство, помогающее уйти от страшной и враждебной действительности, с другой – как губительный для человека образчик идеального, превращающий все ранее близкие и знакомые явления в непривычно отвратительные и бесконечно чуждые. Таким образом, в произведении Дж. Джонса истинное прошлое воспринимается персонажами как миф, а иллюзорное становится для них реальностью. Подобный переворот в сознании героев является одной из многочисленных духовных ран, нанесенных войной, исключительное внимание к которым со стороны автора в свою очередь может служить примером проявления антимилитаристского пафоса романа «Только позови».

## Литература

1. Ассман Я. Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. – М., 2004.

2. Венедиктова Т. Д. Наедине с войной: концепция личности в современной антивоенной прозе // Проблемы американистики. – М., 1989. – Вып. 7. – С. 295-312.
3. Джонс Дж. Только позови. – М., 1983.
4. Ковалев Ю. Джеймс Джонс и его герои // Дж. Джонс. Только позови. – М., 1983. – С. 5-23.
5. Мулярчик А. С. «Военный роман» в современной литературе США // Проблемы американистики. – М., 1989. – Вып. 7. – С. 272-295.
6. MacShane F. Into Eternity: The Life of James Jones, American Writer. – Boston, 1985.

**Яковлева Г. В.**  
(С.-Петербург)

*Памяти Татьяны Викторовны Зеленко*

**Концепты «историческая память» и «память истории» в  
романе Казуо Ишигуро «Память о тех днях»  
(«The Remains of the Day»)**

*Меня интересует память. Она фильтрует прошлое, сквозь нее мы видим свою жизнь. Память туманна и неточна. В ней всегда есть возможность самообмана. И в конце концов, как писателю, мне гораздо более интересно то, что люди рассказывают о прошлом, чем само это прошлое.*

Казуо Ишигуро. Из интервью.

Казуо Ишигуро – выдающийся современный британский писатель, японец по происхождению (р. 1954, Нагасаки). Он – автор шести романов, нескольких сборников рассказов и многочисленных критических статей. Казуо Ишигуро – талантливый прозаик, чьи произведения были награждены

многочисленными призами и премиями. Темой большинства его прозаических произведений стала личная память и ее влияние на настоящее. Во многих романах Ишигуро отличительной чертой памяти оказывается стремление забыть нежелательное прошлое или исказить его в угоду современности, скрыть постыдные поступки или взгляды человека, чтобы они не отягощали его сознание. Иногда, по мнению писателя, память угодливо предоставляет возможность забыть о тяжелой потере родственников и возлюбленных, произошедшей в результате независимых от героя обстоятельств: войны или революции. В этом случае память нарушает причинно-следственные связи, существующие в реальности, и заменяет их воображаемыми. И это становится благом.

Большинство романов К. Ишигуро, таких, как «Неясная картина, увиденная с холмов» («A Pale View from the Hills» – 1982) или же «Художник в меняющемся мире» («An Artist of the Floating World» – 1986) представляет собой вариации на эту тему. «Личная память» главных героев этих романов изменяет представление о том, что случилось с ними в прошлом. Она приспособливает события былого к их теперешнему видению мира. Этот новый взгляд на хорошо известные читателю исторические явления дает ему возможность сопоставить две картины и прояснить суть изображенного автором характера. Казуо Ишигуро – талантливый прозаик, чьи произведения были награждены многочисленными призами и премиями.

Третий его роман «Память о тех днях»<sup>23</sup> («The Remains of the Day» – 1989) удостоился высшей британской награды в области литературы – «Букеровской премии». На первый взгляд, сюжет романа предельно прост и реалистичен. В начале 50-х годов XX столетия богатый американец мистер Фарадей покупает в Англии замок покойного лорда Дарлингтона. Фарадей поручает дворецкому Стивенсу, прослужившему в замке более 30 лет,

---

<sup>23</sup> Нам кажется, что перевод названия романа Ишигуро на русский язык как «Остаток дня», употребляемый критиками и читателями, недостаточно полно передает символический смысл английского названия произведения, вложенный в него автором.

отправиться на север Англии. Стивенс должен вновь нанять на работу в замке бывшую экономку Дарлингтона мисс Кентон. Но путешествие Стивенса на север Англии одновременно становится и путешествием в прошлое. Книга написана в форме внутреннего монолога Стивенса, вспоминающего о событиях всего лишь двух десятилетий – 1920-1930-х годах. Число персонажей, о которых он вспоминает, тоже ограничено. Это, прежде всего, он сам, его хозяин лорд Дарлингтон и мисс Кентон.

Однако в воспоминаниях дворецкого реалистичность повествования резко нарушена. Во-первых, структура и связь вспоминаемых Стивенсом событий основана не на последовательном изложении произошедшего, но на принципе «ассоциации идей». Таким образом, его внутренний монолог часто превращается в «поток сознания». Во-вторых, память Стивенса – ограничена, избирательна. Дворецкий не просто вспоминает все, что с ним произошло. Он вольно или невольно отбирает и представляет события так, чтобы оправдать собственное поведение и свой образ мыслей. «Личный дневник» его становится способом доказать, прежде всего, самому себе, а затем и окружающим, что он являет собой идеальный тип исполнительного слуги, истинного дворецкого. Для этого Стивенс готов, часто бессознательно, «забыть» о своих промахах или неправоте своего хозяина. Так в его сознании возникает идеальный образ взаимоотношений хозяина и слуги, лорда и его дворецкого, установившийся в традиции, которая складывалась веками. Этот мнимый идеал Стивенс проецирует на свои взаимоотношения с лордом Дарлингтоном. Так в его подсознании появляется привилегированный обособленный мир Дарлингтон Холла, светское общество которого живет, как ему кажется, своими собственными интересами, никак не зависящими от общественных и политических интересов страны и своего времени. Он с гордостью вспоминает инструкции для дворецких, стремящихся соответствовать этому идеалу – «... обладать достоинством, соответствующим его положению..., удовлетворять всем требованиям, предъявляемым к обладателю этой должности» [1: 33]. Он с удовольствием сравнивает себя с образцовыми дворецкими. По мнению Стивенса, главное, что роднит его с ними – наиболее точно определяется словом «достоинство». Впрочем,

основное достоинство слуги, как видит его Стивенс, заключается в полном повиновении хозяину-лорду и сдержанности чувств.

Одной из самых трагических сцен романа становится сцена смерти старого дворецкого – отца Стивенса. Сам он, отказавшись принять последний вздох отца идет прислуживать гостям лорда Дарлингтона. Он считает свое поведение предметом собой гордости, поскольку видит в нем образец идеального исполнения служебного долга. В ответ на вопрос мисс Кентон – не хочет ли он попроситься с отцом, Стивенс отвечает: «Мой отец хотел бы, чтобы я продолжал исполнять свой долг» [1: 111]. И далее, обращаясь к читателю, он делает вывод: «Даже если вы сочтете давление событий тех, что случились в тот вечер чрезмерным для меня, вам не следует думать, что я вел себя недолжным образом. Осмелюсь сказать, что я, возможно, проявил пусть и незначительную долю «достоинства», достойную скажем, моего отца. Но всякий раз вспоминая сегодня все печальные события того вечера, я чувствую себя триумфатором» [1: 115].

Вместе с тем, в подтексте монолога Стивенса, преисполненного немалого самодовольства, ощущается чувство скорби, горького сожаления о том, что он не смог попроситься с отцом по-настоящему.

Этот подтекст постоянно присутствует во всех высказываниях Стивенса о своем хозяине, о жизни в замке, о политической жизни Великобритании в первой половине XX столетия. В долгом рассказе о жизни в поместье постоянно встречаются подспудные мысли дворецкого об истинном характере лорда Дарлингтона. В подтексте проявляются его эмоции, вызванные воспоминаниями о владельце поместья. Истинное отношение к нему Стивенса читатель узнает из скрытых намеков и туманных высказываний нарратора. Признаваясь в них в своем поражении, Стивенс вновь проживает свое прошлое и интуитивно переоценивает его. Самообман дворецкого Стивенса, скрывающий подоплеку его истинных отношений к прошлому, относится и к его мнению о лорде Дарлингтоне.

Казуо Ишигуро рисует образ «великого человека» и подлинного представителя старой английской аристократии, каким он представлен в монологе Стивенса. Однако, благодаря его



бесконечным оговоркам и недомолвкам, лорд Дарлингтон оказывается совсем иным. В 20-е годы хозяина Стивенса, прежде всего, отличает пристрастие к немецкому порядку. В 30-е годы он оказывается приверженцем Гитлера и немецкого фашизма.

Стивенс ревностно служит в это время его гостям, как бы не замечая их политических пристрастий. А между тем, среди них встречаются английские приверженцы фашизма во главе с их лидером Мосли.

Герой вполне разделяет мнение одного из гостей Дарлингтон Холла, который характеризует его хозяина следующим образом: «Его светлость – джентльмен...И он вел войну с немцами, именно поэтому инстинктивно он стремится предложить свою щедрость и дружбу поверженному врагу. Вы же видите это, Стивенс?» [1: 254].

С большой осторожностью в 50-е годы, уже после разгрома фашизма Стивенс вспоминает о тех восторженных речах, которые произносил лорд Дарлингтон в честь Гитлера и Риббентропа в 30-е. «Герр Риббентроп, – осторожно замечает дворецкий, – в 30-е годы считался весьма значительной фигурой и даже настоящим джентльменом» [1: 144].

А, как мы знаем, для Стивенса это наивысшая похвала. Он пытается оправдать лорда Дарлингтона, когда тот наносит официальный визит в нацистскую Германию. На первый взгляд, наивным кажется его утверждение, что многие английские леди и джентльмены тогда поступали точно так же. Равным образом наивной кажется и попытка Стивенса оправдать своего хозяина утверждением, что «все так делали». Ироничность его замечания становится заметной лишь из общего контекста.

Такие краткие сообщения о событиях 30-х годов помогают читателю выяснить, что происходило в прошлом и одновременно разоблачают комментарии Стивенса к этим событиям, как безосновательные, не очень надежные, а иногда просто лживые. Стивенс стремится оправдать не только своего хозяина, но и самого себя, помогавшего лорду Дарлингтону принимать гостей-фашистов.

Подобным же образом Стивенс пытается снять со своего хозяина обвинения в антисемитизме. Он объясняет увольнение

двух горничных-евреек в 30-е годы не их происхождением, но их «неумением работать».

Полужошь-полуправда Стивенса в его монологе-дневнике подчас трудно разделима не только потому, что он стремится скрыть истину от читателя. Он хочет скрыть ее и от самого себя. Это своеобразная самозащита, некая психотерапия. Реконструкция прошлого для Стивенса – это попытка оправдать свое поведение и интерпретировать то, что произошло в соответствии с этим поведением. Одним из забавных примеров подобной самозащиты в романе оказывается рассказ о пристрастии Стивенса к чтению «дамских романов» и его оправдание тем, что дворецкий хочет выучить «язык светского общества» [1: 36].

Так же путано и неуклюже Стивенс объясняет свои попытки оправдать свое лицемерное поведение тем, что он должен был быть вежлив и вести себя «по-джентльменски». Это объяснение служит ему во многих случаях: и тогда, когда он оправдывает себя, и когда пытается скрыть истинные политические взгляды лорда Дарлингтона, сторонника чернорубашечников.

В воспоминаниях Стивенса тесно переплелись настоящие исторические события, подлинная «память истории» и то как их видит, интерпретирует и приспособливает к своим взглядам он сам, т.е. его субъективная «историческая память». И подчас бывает трудно отделить одно от другого, тем более, что усложняя задачу читателя, Казуо Ишигуро иногда делает эти два концепта взаимозаменяемыми. Необходимо постоянно внимательно следить не только за тем, что и как он говорит, но и как он «проговаривается».

Еще более запутанными и непонятными предстают перед читателем личные отношения Стивенса. Прежде всего, это его – отношения с экономкой мисс Кентон. В своем повествовании о прошлом Стивенс старательно абстрагируется от происходивших в его жизни событий, как только речь заходит о мисс Кентон. При этом читателю трудно судить, поступает ли дворецкий вполне сознательно или же это своеобразный способ самозащиты. Не всегда ясно, стремится ли он представить самому себе достаточно полную картину этих отношений или же хочет ускользнуть от объяснений. Мисс Кентон – третий главный персонаж романа

«Память о тех днях». В монологе-«исповеди» Стивенса она предстает идеальной и исполнительской прислугой, лишенной, как и сам он, каких либо «ненужных» эмоций и чувств. И все же, из его оговорки, из подтекста, наконец, из самого сюжета романа (официальная цель путешествия Стивенса – отыскать мисс Кентон и снова пригласить ее на работу в имение). Ясно, что отношения Стивенса и мисс Кентон были гораздо более глубокими и интимными, чем он хочет поведать о том читателю. Экономка в воспоминаниях Стивенса – персонаж явно положительный, прежде всего, потому, что она «исполняет свой долг». Как мы уже знаем, в его понимании, это полное повиновение хозяину и чувство «достоинства», т.е. соответствие идеалу английского слуги. Но он не может забыть и того, что она обладает чувством и сознанием собственной личности, а потому готова отстаивать свои собственные интересы. Постоянно споря с ней, Стивенс, тем не менее, восхищается ее верностью себе.

Единственные драматические сцены в романе и многочисленные диалоги, которые сохраняет и отчасти преобразует Стивенс в своем монологе – это его споры с мисс Кентон. Подчас они невольно преобразуются в его рассказе в подобие любовных сцен-дуэлей [1: 60-61]. Эти сцены показывают, что путешествие Стивенса на север Англии в поисках мисс Кентон – это не просто выполнение приказа его нового хозяина-американца. В его основе лежит и еще один, вероятно, главный, скрытый личный мотив.

Таким образом, путь дворецкого Стивенса в северную Англию превращается в путешествие в его личную память. А в его неопределенном характере смешаны требования соблюдать устав и традиции общества с бесконечными колебаниями и смятением чувств, с извечным страхом поступить неверно в зыбком мире, полном противоречий. Пытаясь «упорядочить и исправить события», память о которых хранится в его душе, Ственс постоянно оступает и совершает ошибки. Именно они и раскрывают истинную суть его характера, являют читателю подлинную «правду истории». Следует отметить, что этот парадокс особенно ярко проявился в языке романа «Память о тех днях».

Казуо Ишигуро сочетает в своей прозе поразительную точность и ясность выражения с двусмысленностью излагаемых предложений. Вот один из образцов подобных выражений: «I should say, incidentally, that I'm not so foolish as to be unprepared for disappointment. I am only too aware I never received a reply from Miss Kenton confirming she would be happy about a meeting» [1: 216]. Тяжеловесный слог парадоксально сочетается с необычайно четкой и точной грамматической структурой фразы. И все это вместе скрывает волнение повествователя, ожидание встречи с женщиной, которую он давно не видел, и боязнь этой встречи. Созданию диалектического единства правды и вымысла истории, представленного в образе дворецкого Стивенса, способствует и символика романа, как явная, так и скрытая. Это – прежде всего, достаточно традиционный для английского романа хронотоп дороги с его начальной точкой – поместьем Дарлингтон и конечной, гостиницей, где Стивенс предвкушает встречу с мисс Кентон. Примечательно то, что путь его не завершен, встреча еще впереди. И читатель вправе сделать собственный вывод о финале романа, который автор оставляет открытым. Мы уже видим, что это – не так просто, поскольку истинная историческая правда в монологе Стивенса оказывается зыбкой и едва ли уловимой.

Отметим еще два основных символа романа. Это – природа, ее красота, которую постоянно подчеркивает Стивенс, любящая садом, видом реки и долин, которые он рассматривает из окна особняка [1: 52]. Этот вид сменяется мрачной картиной дождя, который встречает Стивенса по дороге на Север. Оба эти «природные» символа прочитываются достаточно легко. Еще один символ – это интерьеры комнат, где дворецкий чувствует себя одновременно и полновластным хозяином, исполняющим свой долг, и рабом, подчиняющимся сначала вкусам владельца имения лорда Дарлингтона, а впоследствии своего нового господина-американца. Вторым символом становятся интерьеры гостиниц и пабов, встречающихся Стивенсу на дороге. Они оказываются все более старомодными и обветшалыми с каждой новой его остановкой в пути. Символика этих интерьеров подсказывает читателю, что конец романа может стать совсем не таким оптимистичным, как на то надеется Стивенс. И наконец,

символичны сами обозначения персонажей. Они нигде не названы по имени, только по фамилии. С одной стороны, это лишь подчеркивает стиль самого нарратора. С другой – символизирует типажность героев, характерность их для времени и места действия.

Произведение Казуо Ишигуро на первый взгляд, написанное в жанре травелога, представляет собой смешение жанров и стилей, комедии и трагедии, мемуаров и психологического романа. В нем делается попытка понять прошлое, пропустив его через сознание индивидуального рассказчика. Решить – что в нем истинно предоставляется читателю.

### Литература

1. Ishiguro K. The Remains of the Day / K. Ishiguro. – L., 1999.

**Житенев А.А., Фролова А.В., Юденкова Е.В.**  
(Воронеж)

### **В поисках «меморабиле»: проблема самоопределения «второй культуры» в зарубежных дискуссиях 1970-1980-х гг.<sup>24</sup>**

Одной из самых важных проблем исследования «неофициальной» vs. «неподцензурной» словесности советской эпохи является проблема ее самоопределения, связанная с обозначением семантических границ и моделированием поля общей памяти. Наибольший интерес в этой связи представляют дискуссии в литературных кругах в пору наиболее интенсивного формирования «другой культуры» – во второй половине семидесятых – начале восьмидесятых годов. В нашей работе мы

---

<sup>24</sup> Данное исследование выполнено в рамках проекта «Литература самиздата: формы художественной саморефлексии» по ФЦП «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» (ГК-14.740.11.1118).

коснемся типологии самоосмысления «неофициальной» литературы, намеченной в материалах двух конференций – исследовательской Женевской (1978) и писательской Лос-Анджелесской (1984).

Круг интересов участников исследовательской конференции оказался сосредоточен на теме, вынесенной в заглавие форума («Одна или две русских литературы?») и обращен, главным образом, ретроспективно – на обобщение опыта самоистолкования первой и второй волн русской эмиграции. Формат разговора был задан вопросом, сформулированным Ж. Нива: «Меняется ли основной характер литературы в изгнании?», может ли изгнание стать «элементом новой поэтики?» [6: 5]. Наиболее существенной констатацией, позволившей связать уровень мироощущения и уровень поэтики, стало признание системообразующей роли отчуждения в формировании эмигрантской модели художественного сознания.

Как отметил Н. Домбр, «отчужденность, непринадлежность к окружению» является родовой чертой эмигрантской, – а шире, и всякой «оппозиционерской» словесности, населенной «людьми, которые ни с кем не солидарны, никому не нужны, ни в чем и ни в ком не нуждаются». Обращенность в себя – важнейшая отличительная черта литературы, нацеленной не на переработку актуального экзистенциального опыта, а на «воспоминания и критику» [7: 162]. Эта «интроспективная» обращенность литературы, обусловленная ее бытием в инокультурной среде, актуализирует консервативные настроения, настраивает на самоопределение в координатах, способствующих устойчивому воспроизводству идентичности.

Своим прямым следствием это обстоятельство, как отметили участники дискуссии, имело низкую восприимчивость к литературным новациям – прежде всего, формально-стилевого плана. «Литература первой эмиграции оказалась в очень сложной ситуации. Она должна была выбрать: сохранять нормы классики или идти на их разрушение. И на второе она не решилась», – констатировал Н. Боков [7: 158]. В ироническом ключе этот тезис заострила М. Розанова, отметившая, что разные поколения эмигрантов говорят на разных языках: «Итак, по-старому:

“портшез” – можно, “раскладушка” – нельзя. И в литературе, и вообще в языке. <...> Законны и понятны эти охранительные задачи старой эмиграции, этот принципиальный консерватизм в языке <...> И вот теперь мы, россияне другого поколения, попали в этот град-Китеж. На каком языке прикажете нам разговаривать?» [9: 204].

Подобное смещение акцента на материал остро современный в общем контексте разговора оказалось вполне мотивированным, поскольку, в сущности, не выходило за рамки обсуждения проблемы семантических границ. Закономерно, что самым существенным приобретением обмена мнениями стало сопряжение разных моделей *системного* и *иносистемного* в литературном пространстве.

Д. Сегал в своем выступлении предложил рассматривать литературу эмиграции – как первой, так и всех последующих волн – в контексте изолированных культурных сообществ: «Можно подумать о том, что процесс бытования в русском литературном изгнании параллелен другим процессам бытования меньшинственных литератур в иноязычном или инокультурном окружении. Иными словами, одна из теоретических проблем – это не только сравнение русской эмиграции с другими эмиграциями, а сравнение русской литературы в зарубежье с другими миноритарными и меньшинственными явлениями» [9: 78].

Л. Флейшман отметил продуктивность активного взаимодействия литературы со сферой ценностно «инога», с принципиально иначе структурированным полем культуры. Эмигрантская культура в этой связи оказывается не только в положении «хранителя», но и в положении «переводчика», транслятора новых смыслов. Исследователь, принимая самоочевидный антагонизм литературы эмиграции и литературы метрополии, одновременно обнаруживает их принадлежность к единому смысловому полю, открывает возможность взаимовлияния и обмена идеями. Разделяя феномены «эмиграции, ре-эмиграции и не-эмиграции», Л. Флейшман пишет не только об очевидном факте «распадения [литературной – А.Ж., А.Ф., Е.Ю.] системы на противопоставленные подсистемы», но и «факте

наличия пограничных феноменов и той или другой формы их “выпадения из системы”» [12: 64].

Наиболее близким к проблематике «второй культуры» оказалось выступление В. Казака, сопоставившего разные «подсистемы» современной литературы с точки зрения преобладающих форм художественной условности. В идеологически заряженном поле, как отметил ученый, литературный текст начинает тяготеть к форме параболы, к иносказанию. Мера этого иносказания, реальность, которая за ним стоит, его жанрово-стилевая форма – суть категории, позволяющие разграничивать «советское» и «не-советское» уже на уровне стиля: «Нереалистические произведения <...> встречаются только за границей. Фантастика печатается и здесь и там, но как только в ней появляется элемент сатирической иносказательности <...> ей нет места в советской литературе. Перенесение недостатков советского общества в историческое прошлое или в другие страны <...> является типичной формой иносказания литературных произведений, изданных в СССР» [4: 135].

Ракурс анализа, предложенный В. Казаком, оказался наиболее востребованным исследователями. О соотношении «подцензурности» vs. «неподцензурности» как определяющем факторе размежевания литературы метрополии и литературы эмиграции вслед за ним говорили и Ж. Нива, и С. Маркиш. Определяющее значение этот фактор имел и в первой книге, посвященной «неподцензурной» литературе, – книге Ю. Мальцева «Вольная русская литература» (1976). Написанная во многом с публицистических позиций, эта книга в основу классификации «литератур» полагала критерий *полноты правды*. На одном полюсе оказывалась фальшивая литература советского официоза, на другом – литература, свободная от любых цензурных ограничений, между ними – литература «промежуточная», «боязливо обходящая стороной серьезные проблемы» и предлагающая читателю компромистскую «полуправду» [5: 14].

Радикализм оценок Ю. Мальцева стал предметом критики на представительном писательском форуме в Лос-Анджелесе, где впервые в истории эмиграции «третьей волны» была предпринята



попытка осмыслить литературные взаимосвязи метрополии и эмиграции, эмиграции и самиздата.

Эмигрантская и самиздатская литературы единодушно рассматриваются участниками дискуссии как слагаемые единой системы – «второй литературы», «порвавшей с официальной идеологией» [10: 345]. Возможные различия в способе бытования и проблемно-тематическом наборе оказываются второстепенными по отношению к тому факту, что и в одном, и в другом случае литературные занятия изъяты из любых прагматических установок: «Масштабы увлечения самиздатом достигали масштабов российского пьянства. – пишет С. Довлатов. – Теперь мы писали без определенной цели, движимые иррациональными силами. Видимо, так и должно быть <...> Сам пишешь. Сам даешь читать знакомым. А порой – и сам читаешь в гордом одиночестве» [3: 236]. Закономерным образом и самоутверждение в эмиграции также нередко интерпретируется по самиздатской модели: «"Синтаксис" не имеет поддержки ни от кого. Это в чистом виде самиздатское, частное предприятие», вызванное к жизни пониманием того, что «печататься опять нигде, а впереди нет больше никакой другой заграницы» [14: 168].

Вместе с тем принадлежность ко «второй литературе», как замечают участники дискуссии, не означает антагонистического противостояния литературе метрополии. Картина размежевания – и идеологического, и эстетического – сложна и противоречива, поскольку и само поле «официальности» крайне неоднородно и включает немало «загадочных» фигур.

Выступление В. Аксенова констатирует недостаточность «правды» как меры художественного высказывания; «диссидентщина» столь же *внелитературна*, как и официозная словесность: «Литература социалистического реализма <...> это некий суррогат, заменитель. <...> Советская литература рождает антисоветскую литературу, которая иной раз выглядит как ее зеркальное отражение. Я бы сказал, что истинная единая русская литература – это не советская и не антисоветская, но внесоветская литература» [2: 33].

Эта позиция во многом перекликается с взглядом на проблему С. Довлатова, предложившего различать «официальную

верноподданническую тенденцию в Советском Союзе, либерально-демократическую там же и зарубежную часть литературы», к которой «тяготеет самиздат». При этом, как подчеркивает писатель, в историко-литературной перспективе эти «взаимоисключающие тенденции» вполне способны образовать «единый поток». Для С. Довлатова «литература едина», а «литературный процесс разнороден» [курсив наш – А.Ж., А.Ф., Е.Ю.]; система оппозитивных противопоставлений – основание для исследования противоречий между его «формами, уровнями и тенденциями» [2: 37-39].

А. Цветков, подобно В. Аксенову, также заявляет, что «литература не имеет ничего общего с “за” и “против”», что «литература – это создание эстетических ценностей». Замечая, что в аналитической дискуссии целесообразно различать «факт литературы и идеал литературы» [курсив наш – А.Ж., А.Ф., Е.Ю.], он указывает на то, что содержание размышлений об их соотношении может быть искажено неверно избранным ракурсом анализа, литературной пристрастностью, исключаяющей «уважение к таланту друг друга». Эта последняя констатация позволяет поэту-эмигранту сделать заявление отчасти провокационного свойства: «Если бы мне выпал выбор между, скажем, Зиновьевым и Катаевым, то я бы выбрал ту литературу, в которой Катаев» [2: 46-47].

В выступлении А. Синявского линия размежевания была проложена еще более своеобразно. Для писателя предмет отталкивания – не столько идеологическая, сколько мессианская заряженность высказывания, претензия писателя на владение истиной. Это позволяет ему, используя формулу из статьи И. Шмелева, противопоставлять «литературу *столбовой дороги*» и «литературу *прогулочных аллей*» [курсив наш – А.Ж., А.Ф., Е.Ю.]: «Поменьше бы нам с вами устанавливать столбовые и стержневые пути, от которых литература, развиваясь, уклоняется в сторону» [10: 352]. Внимательный слушатель общего разговора, Д. Бобышев, именно эту последнюю оппозицию отметил как основной итог писательской дискуссии: «Конечно, это более глубокое деление – не тамошняя и здешняя, не свободная и подцензурная, но, как мы

увидели из доклада, “литература столбовой дороги” и “литература прогулочных аллей”» [2: 35].

Отказ признать альтернативу «эзопов язык» vs. «возможность открыто дерзить властям» [13: 254], ее замена эстетической оппозицией «хорошая» vs. «плохая» литература [2: 40] позволили участникам конференции перейти к характеристике эмигрантской литературной среды.

Наиболее нейтральные, связанные с условиями бытования литературы в инокультурном пространстве, констатации были сделаны С. Довлатовым. Писатель указал на непрестижность на Западе литературных занятий, на «конъюнктуру рынка, спроса», на избавление от «кровожадной внешней» и не менее опасной «внутренней цензуры», на «обретение творческой свободы» – пусть и ценой маргинализации [3]. Позитивные стороны были отмечены Н. Боковым, указавшим на возможность преодоления чрезмерной привязанности к нюансам *языка* за счет выхода в *ситуацию* [2: 36-37], и Д. Бобышевым, отметившим возможность «думать полным сознанием или обеими полушариями мозга, применяя опыт и той, и здешней жизни» [1: 292].

Вместе с тем в общем тоне разговора все же возобладал «вальс со слезой» (М. Розанова) – и не без оснований. Первой из проблем эмигрантской словесности оказалась необходимость противостоять низкопробной литературе. «Я не живу, а борюсь с графоманами», – иронически констатировал В. Перельман, указывая на то, что «проблема толстого журнала, в конце концов, сводится к проблеме отбора истинной литературы из того, что претендует ею называться» [14: 171].

Однако отсутствие «пограничных столбов, отмечающих подлинную литературу», все же отступает в тень перед другой, более значимой, проблемой – неспособностью к саморефлексии, к анализу литературного контекста и творческих стратегий: «На улице неотложных вопросов праздник и ярмарка», – пишет С. Соколов, отмечая безрадостную картину самоуспокоенности и творческой стагнации: «На чем мы остановились, что умозаключили на наших тысячелетних досугах <... > ? А также: наличествует ли наше прекрасное, если мы не имеем к нему касательства, не имеем в виду, отвернулись и очерствели. Или

ударилась в безобразное. Положим – в безобразии благополучия; в безобразии небытия – в этот крошечный стыд» [11: 203].

Эта проблема сопряжена еще с одной – с конформизмом и двоемыслием эмигрантского автора, опасющегося стать парией в пространстве русского зарубежья. «На нашем эмигрантском острове господствует конформизм, привычка, – пишет М. Розанова, – правило писать не о том, что тебя волнует, а о том, что полагается <...> Этаким эмигрантским советизмом навыворот <...> Вот и получается, что вчерашние герои, которые жертвовали собой за свое инакомыслие, здесь ищут, как бы от этой свободы избавиться, спрятаться за коллективную мудрость эмигрантского ЦК» [14: 169].

Конформизм оказывается в диалектической взаимосвязи с феноменом нетерпимости, последовательного отрицания мнения, разительно отличного от своего. «Все эмигрантские журналы обычно прокламируют свою толерантность, беспартийность, открытость и т.д.» [14: 158], однако в реальности, как отмечает С. Довлатов, демократия оказывается не более чем фикцией: «Да здравствует свобода мнений! С легкой оговоркой: для тех, чье мнение я разделяю. <...> Как соблазнительно быть единственным конфидентом истины» [14: 165].

Борьба за «возможность разномыслия внутри инакомыслия» (М. Розанова) естественным образом связала рассуждения о будущем эмиграции с рассуждениями о перспективах критики. Критика – лейтмотив едва ли не всех лос-анджелесских дискуссий. Ю. Алешковский признается в ностальгии по критике как «путеводителю по нашим писаниям» [2: 34]; А. Гладилин отмечает насущность «объективной, а не партийной» критики [2: 40]; М. Розанова указывает на то, что «славная традиция русского толстого журнала <...> определялась <...> все-таки уровнем литературной критики» [14: 170]. Разговор о размежевании литературных пространств, таким образом, в конечном счете, вышел к программированию литературной рефлексии.

Картина кризиса оценочного высказывания была детально обрисована в выступлении А. Цветкова. Поэт, отмечая посредствующую роль критики, призванной связывать литературу и литературоведение, констатирует фактическое выпадение этого

звена в современном литературном контексте. В СССР «присяжные зоилы режима придерживаются официального курса на гражданственность», а критики либерального толка «либо красноречиво умалчивают о многом, либо ограничиваются воздушными намеками»; что же до эмиграции, то здесь доминируют такие виды «литературной рецензии, которые нельзя назвать иначе, как паралитературными»: это либо дружеский панегирик, либо обличение оппонента, и в том, и в другом случае «не основанные на объективных качествах произведения» [13: 255]. «Удушливая инцестуальная атмосфера эмигрантской литературной жизни» лишает всяких ориентиров литературоведение, нацеленное на «культурно освоенный материал». Там же, где нет литературоведения, его место занимает журналистика, отчетливо смещающая акцент с *факта* на *событие* и подчиняющая «жизнь современной русской литературы механике примитивной сенсации» [13: 259].

Выход поэт видит в создании «независимого информативно-критического журнала», который бы «издавался академическими кругами» и в силу этого был свободен от превращения в «орган партийной дискуссии» [13: 261]. Близкие надежды выражает в своем выступлении и А. Синявский: «В нашу задачу входит укрепление мостов, наведение, по возможности, новых, и одной из форм такого живого общения могла бы служить литературная критика» [10: 352].

Впрочем, как показала история эмиграции «третьей волны», расчеты на то, что критику удастся вывести за пределы «оценок “нравится – не нравится”» и сделать действенным инструментом “рассмотрения литературных явлений по разные стороны воздвигнутых барьеров» [10: 352], в полной мере не оправдались. Рефлексия не шагнула дальше предварительных форм структуризации литературного поля, а обозначенные в дискуссиях языки эмигрантского бытия изжить не удалось.

## Литература

1. Будущее русской литературы в эмиграции: писатели за круглым столом // *The Third Wave: Russian Literature in Emigration*. – Ann Arbor: Ardis, 1984. – P. 272-300.
2. Две литературы или одна: писатели за круглым столом // *The Third Wave: Russian Literature in Emigration*. – Ann Arbor: Ardis, 1984. – P. 31-47.
3. Довлатов С. Как издаваться на Западе? // *The Third Wave: Russian Literature in Emigration*. – Ann Arbor: Ardis, 1984. – P. 235-243.
4. Казак В. Формы иносказания в современной русской литературе // *Одна или две русских литературы? Междунар. симпозиум. Женева, 13-15 апреля 1978 г.* – Женева: L'Age d'Homme, 1978. – С. 63-74.
5. Мальцев Ю. Вольная русская литература. – Frankfurt / Main: Посев, 1976. – 477 с.
6. Нива Ж. Вступление // *Одна или две русских литературы? Междунар. симпозиум. Женева, 13-15 апреля 1978 г.* – Женева: L'Age d'Homme, 1978. – С. 5-8.
7. Прения // *Одна или две русских литературы? Междунар. симпозиум. Женева, 13-15 апреля 1978 г.* – Женева: L'Age d'Homme, 1978. – С. 156-166.
8. Прения // *Одна или две русских литературы? Междунар. симпозиум. Женева, 13-15 апреля 1978 г.* – Женева: L'Age d'Homme, 1978. – С. 77-90.
9. Розанова М. На разных языках // *Одна или две русских литературы? Междунар. симпозиум. Женева, 13-15 апреля 1978 г.* – Женева: L'Age d'Homme, 1978. – С.202-216.
10. Синявский А. О критике // Синявский А. *Литературный процесс в России.* – М. : РГГУ, 2003. – С. 345-353.
11. Соколов С. Соколов о себе // // *The Third Wave: Russian Literature in Emigration*. – Ann Arbor: Ardis, 1984. – P. 203-207.
12. Флейшман Л. Несколько замечаний к проблеме литературы русской эмиграции // *Одна или две русских литературы? Междунар. симпозиум. Женева, 13-15 апреля 1978 г.* – Женева: L'Age d'Homme, 1978. – С. 63-74.

13. Цветков А. По эту сторону Солженицына (современная русская литература и западное литературоведение) // *The Third Wave: Russian Literature in Emigration*. – Ann Arbor: Ardis, 1984. – P.251-262.
14. Эмигрантская пресса: групповая дискуссия // *The Third Wave: Russian Literature in Emigration*. – Ann Arbor: Ardis, 1984. – P. 158-179.

**Филошкина С.Н.**  
(Воронеж)

### **Структуризация культурной памяти в романе Дж. Барнса «Попугай Флобера»**

Эклектичный в своем жанровом облике «Попугай Флобера» Джулиана Барнса (1984) соединяет в себе черты литературоведческого эссе и пародии на литературоведение, приметы травелога, биографического очерка и так называемого филологического романа. Для последнего характерно изображение коллизии, когда центральный персонаж – литератор или ученый, или филолог-любитель – пытается воссоздать образ некоей творческой личности – реальной, реже вымышленной, но обязательно увиденной с высоты времени, с интервалом в век и даже два. В повествование, ведущееся либо от первого лица, либо от третьего – анонимно или «из перспективы героя» (возможно и *сочетание* в романе подобных типов субъектной организации) широко включается «чужая речь», т.е. текст, принадлежащий воссоздаваемой фигуре писателя (поэта). Наиболее ярко перечисленные признаки филологического романа демонстрируют, вкупе с «Попугаем Флобера», произведения Антонии Байетт «Обладать» (1990) и «Чаттертон» Питера Акройда (1987).

Очевидно, что проявление каждой из названных особенностей филологического романа связано с фактором культурной памяти, воплощенной и в дошедшем до нас слове возрожденного к жизни героя-творца, и в материальных «спутниках» его жизни.

Наиболее оригинальным, даже причудливым, и в плане структуризации культурной памяти, и в своей сюжетно-композиционной организации является именно роман Джулиана Барнса, имеющий ярко выраженную постмодернистскую окраску. Она реализуется и в стилевом разнообразии глав, и в их объединении по принципу монтажа, а не фабульного развития, и в игре с читателем, наиболее ярким проявлением которой выступает трактовка фигуры рассказчика, английского врача Брэйтуэйта: он совершает путешествие по местам Флобера во Франции, представляя при этом то рупором автора, то объектом его иронического изображения.

Рассказ от первого лица перемежается с претендующими на документальность письменными свидетельствами разных сторон жизни Флобера: описанием животных, с которыми он так или иначе соприкасался, книг, которые он хотел написать, но не написал, жиней, которые он хотел прожить, но не прожил. Дается три варианта биографии писателя. Одна – официальная, парадная, это путь успешного литератора. Второй вариант – несчастливая жизнь непонятого писателя, непонятой личности, в физическом существовании которой подчеркиваются неприятные подробности (эпилепсия, дурная болезнь, раннее старение). Третий вариант биографии составлен из высказываний писателя о самом себе; перед нами человек ищущий, который пытается понять себя и свое место в мире.

С первых страниц романа встает проблема культурной памяти в ее предметном выражении. Устами рассказчика, который в этот момент явно выражает авторскую точку зрения, задается вопрос: «Почему творчество писателя заставляет нас буквально охотиться за ним? < ... > Нам нужен его облик, лицо, автограф, скульптура из девяностотрехпроцентной меди, фотопортрет, снятый модным фотографом, лоскут его одежды и локон его волос. Что заставляет нас вожделенно гоняться за реликвиями? Неужели нам мало того, что успел сказать писатель?» [1: 3]

Осмысление поставленных вопросов растекается далее как бы по разным «руслам». Налицо мысль о прихотливости человеческих эмоциональных реакций на материальные свидетельства прошлого. В этом убеждается сам Брэйтуэйт. К



удивлению рассказчика, ни ржавые остовы танков, напоминающих о высадке союзных войск в Нормандии летом 1944 года, ни сам вид побережья, где погибали его товарищи по оружию, не вызывают у него никаких чувств. Зато, увидев в музее стакан, из которого Флобер сделал, может быть, свой последний глоток, и скомканный носовой платок, которым писатель вытирал со лба предсмертный пот, Брэйтуэйт проникается ощущением, будто он присутствует «при кончине друга»: «Возможно, в этом и состоит преимущество дружбы с мертвыми: чувства к ним никогда не охлаждаются» [1: 23]

Но ведь товарищи по оружию тоже были мертвы?! Или в случае с Флобером живых, хотя бы временных, контактов с ним у рассказчика никогда не было, потому и создалась дружба «односторонняя», которую следует поддерживать реликвиями, т.е. доказательством земного существования человека, от которого осталось только духовное наследие. Непосредственно подобная точка зрения в романе не формулируется, но ее можно угадать в подтексте. Недаром автор сообщает нам, что Флобер время от времени просил вынуть шаль своей матери и другие ее вещи и погружался в глубокие воспоминания. Естественно, что писатель не сомневался в реальности жизни близкого человека, но реликвия – старая шаль – придавала этой жизни в глазах сына зримость и конкретность, помогала возродить пережитое.

Элегичность, грустно-лирическое настроение в трактовке прошлого не исключает и гротескной «подачи» последнего. Брэйтуэйту оно видится в образе смазанного жиром поросенка, которого в студенческие годы рассказчика на вечеринках пускали под ноги танцующих и который, вереща, ускользал от рук, пытающихся его удержать. В другом эпизоде прошлое предстает Брэйтуэйту в образе зеленого попугая с насмешливым взглядом, мелькнувшего в чаще леса.

В своих попытках уловить ускользающее прошлое, тем более восстановить его, человек может быть и нелеп. Особенно, если он проявляет чрезмерную дотошность и суетность в поисках предметного выражения памяти. Подобное порой происходит и с Брэйтуэйтом, вызывающим в этих случаях иронию автора. Так, сообщив читателю, что цвет заката в Трувиле Флобер сравнивал с цветом джема из красной смородины, который тогда варили,

Брэйтуэйт стремится узнать, сохранилась ли в двадцатом веке фирма, производившая такой джем. И запрашивает у нее, не изменился ли со времен Флобера оттенок ее продукции. Фирма уверяет, что нет. А Брэйтуэйт пускается в рассуждения о том, что сам джем со времен Флобера, возможно, и мог бы сохраниться, но цвет его спустя почти столетие точно был бы другим.

Примеры столь «утилитарного» подхода к предметной памяти можно множить. Так, увидев всего лишь два потрепанных временем столба, оставшихся от отеля, где Флобер встречался с Луизой Колле, Брэйтуэйт не может удержаться от упрека: эти архитектурные останки не помогли ему понять, насколько страстными были встречи влюбленных!

Много усилий тратит рассказчик на то, чтобы узнать, в каком из музеев (в Круассе или в Руане) находится подлинное чучело попугая, которое стояло на столе у Флобера, когда он писал повесть «Простая душа». Эти поиски вносят в повествование элемент интриги, захватывают и читателя. Но разрешить загадку Брэйтуэйту не удается, что подчеркивает постмодернистскую концепцию жизни в романе – истину постичь невозможно! Но нам здесь интересней, прежде всего, фактор предметной памяти, к которой безжалостно время: из пятидесяти попугаев в Музее Естественной истории, откуда писатель брал чучело, к середине двадцатого века сохранилось только три. Хоть и посыпанные пестицидами, они все равно станут жертвой моли и времени...

Но *нетленное*, тем не менее, существует, и оно сохраняется в том, что «успел сказать писатель». При этом Барнс делает акцент не столько на само творчество Флобера (хотя его мотивы, персонажи произведений писателя постоянно привлекают внимание рассказчика), сколько на высказывания автора «Мадам Бовари», сделанные им в дневниках и в письмах, услышанные друзьями и родственниками. Суждения и признания Флобера как некие прошедшие через время «реалии» весьма продуктивно служат структуризации культурной памяти.

Одним из любимых приемов Барнса при цитировании Флобера является «принцип версий», т.е. английского романиста нередко больше интересует не сам факт высказывания французского писателя, а его возможные варианты. Примером

может служить запечатленное в воспоминаниях племянницы Каролины сожаление ее дяди, что он остался холостяком, что у него не было семьи. В связи с этим возникают рассуждения рассказчика о том, насколько точно переданы Каролиной слова Флобера, каков был контекст разговора, ограничился ли дядя просто замечанием или развил свою мысль. Факт высказывания вытесняется его версиями, догадками, предположениями рассказчика. Возможно, в этом проявляется опять-таки его суетность, а возможно, и попытка выявить неоднозначность ситуации.

Принцип «версий» распространяется и на изображение многих коллизий, участником которых был, по его воспоминаниям (или утверждению друзей), Флобер. Налицо зыбкость памяти, а шире и зыбкость жизни. Зыбкими, как они предстают в разных свидетельствах, являются и отношения людей, в частности, Флобера и Луизы Колле: сопоставляя их мнения друг о друге, мы опять натываемся на принцип «версий», исходящих от влюбленных, и это «версии» противоположные.

Обратимся еще к одному, причем наиболее распространенному, приему структуризации культурной памяти в романе Дж. Барнса – принципу ассоциаций, когда сознание рассказчика мгновенно и с невероятной легкостью переходит от одной «реалии», запечатлевшей тот или иной факт физической жизни либо размышлений Флобера, – к другой. Образы этих «реалий» могут быть самыми неожиданными, а связь между ними – парадоксальной, отмеченной опять-таки печатью иронии.

Примером может служить внезапное обращение рассказчика, рассуждающего об отношениях Луизы Колле и Флобера, к фигуре Вильгельма Завоевателя. Тот также имел отношение к городу Манту, где встречались влюбленные и где Луизе иногда удавалось продлить свидание и настоять на более частых встречах – при явном сопротивлении Флобера. Рассказчик комментирует состояние писателя так: «Не вспомнилась ли случайно Гюставу судьба более раннего гостя этих мест? Именно во время взятия Манты Вильгельм Завоеватель упал с лошади и после полученных травм скончался в Руане» [1: 144].

Подобным образом, подчиняясь чисто субъективным ассоциациям, мысль рассказчика обращается и к некоему английскому пастору Масгрейву, совершившему путешествие по Франции, захватившему в Руан и оставившему об этом свои мемуары (для большей достоверности приводятся их выходные данные!). Отец Масгрейв, уточняет Брэйтуэйт, побывал в Руане «в те времена, когда Флобер все еще трудился над «Бовари»» [1: 120], и свидетельство пастора касается транспортных средств в городе, в частности, карет. Рассказчик напоминает нам о любовном свидании Эммы и Леона, происходившем в бешено мчавшейся по городу карете. Так вот, ссылаясь на отца Масгрейва, носитель речи в романе дает понять, что размеры карет делали место свидания весьма неудобным и лишали его романтической окраски: «Я только что упомянул, – цитирует Брэйтуэйт мемуариста, – о городской стоянке карет. Те, что стояли на ней, показались мне чересчур низкими и непохожими на кареты, которыми обычно пользуются в Европе. Я без всяких усилий положил руку на крышу одной из них, остановившись возле них на дорожное» [1: 120].

Ирония автора над метанием мысли Брэйтуэйта от Флобера до Масгрейва и над дотошной тягой рассказчика к «свидетельствам» (здесь налицо и проявление предметной памяти – руанский транспорт) распространяется далее: на «профессиональных литераторов», которым, Брэйтуэйт с удовольствием дарит обнаруженную им информацию для дальнейшего исследования.

Ассоциативно связанные в сознании рассказчика образы могут обретать и подобие торжественности. Сохранившееся в записках Каролины утверждение ее дяди, что книги не могут быть опасными, если они хорошо написаны, вызывает у рассказчика воспоминание о сходной ситуации и тоже во Франции, но 70 лет спустя: мальчику-подростку разрешают читать «опасные книги», но лишь те, которые «хорошо написаны». Мальчик хочет почитать именно такое произведение. В последующем уточнении рассказчика звучат патетические ноты: мальчика звали Жан-Поль Сартр, а книга называлась «Мадам Бовари»!

Множественность подобных – и торжественных, и иронических, навеянных ассоциациями, образов (наряду с уже

упомянутыми главами, претендующими на документальность сведений) создают в романе Барнса своеобразный, развернутый в пространстве и времени, психологически насыщенный «ареал» Флобера, ареал его физического и духовного обитания. Здесь налицо и постмодернистская игра образами, и постмодернистское сомнение в истине, и язвительные стрелы в адрес официального литературоведения. Объединяющим выступает образ попугая, который, впрочем, не имеет единого толкования; в его создание вносят свой вклад и истории реальных птиц, и судьба чучела, взятого из музея, и изображение попугая на трактирных вывесках, о чем упоминает рассказчик, свидетельствующий также о том, что Луиза Колле называла Флобера «попугаем в перчатках».

Но столь многогранному и неоднозначному осмыслению проблемы культурной памяти противостоит в романе еще одна четко обозначенная позиция автора. В десятой главе под названием «Аргументы против» Барнс превращает фигуру рассказчика в защитника Флобера на воображаемом судебном процессе, где писатель обвиняется в самых разнообразных «грехах», касающихся и морали и проблем творчества, и общественной жизни.

Если здесь возникает ирония и даже сарказм, то они направлены против лицемерных, ограниченных обвинителей Флобера и при жизни романиста, и после его смерти. Характеристика Гюстава Флобера звучит здесь как гимн вечным духовным ценностям, которые своей жизнью и творчеством утверждал писатель: «...он учит превосходству Правды, Красоты, Чувства и Стиля <...> он учит храбрости, стоицизму, дружбе, важности образования, скептицизму и остроумию; и еще тому, что дешевый патриотизм – это глупость, а умение уединяться в своем кабинете – это одна из лучших человеческих добродетелей; он учит ненавидеть лицемера и не доверять доктринеру, а еще учит умению просто и ясно изъясняться...» [1: 178].

К перечисленным духовным ценностям, которые для Барнса воплощаются во Флобере и памяти о нем, хотелось бы добавить еще одну: стремление к поискам. Именно эта мысль звучит в заключительных строчках романа, когда Брэйтуэйт приходит в Музей Естественной истории и видит там трех оставшихся от большой коллекции попугаев и, всматриваясь в их насмешливые

взгляды, не оставляет надежды, что один из пернатых тот самый, которого он искал.

Да, как уже говорилось, предметная память не вечна, и чучела птиц превратятся в прах. Но мы успели их увидеть благодаря английскому писателю Барнсу. Да, истина в ее полноте, вероятно, непостижима. Но ее все равно надо искать, опираясь при этом и на культурную память!

### Литература

1. Барнс Дж. Попугай Флобера / Дж. Барнс. – М. : АСТ Ермак, 2003.

**Житенев А.А., Тернова Т.А., Богатырева А.И.**  
(Воронеж)

### **О. Седакова и М. Айзенберг о типологии самоосмысления «другой» литературы<sup>25</sup>**

Любая переходная эпоха в истории культуры характеризуется повышенной рефлексивностью: акцент переносится с сообщения на код, с художественной деятельности – на условия и формы ее развертывания. Овеществляя сообщение, рефлектирующий художник исследует предельные основания культуры, ставит под сомнение самоочевидные предпосылки творческой работы. Это общее соображение особенно справедливо по отношению к формам осмысления литературного процесса – эссеистике и литературной критике.

«Неофициальная» vs. «другая» литература – литература отчетливо переходного типа, посредствующее звено между модернизмом и постмодернизмом. Важнейшая проблема ее

---

<sup>25</sup> Данное исследование выполнено в рамках проекта «Литература самиздата: формы художественной саморефлексии» по ФЦП «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» (ГК-14.740.11.1118).

изучения – непроясненность принципов эстетического самоопределения, отсутствие систематических сведений о творческих ориентирах. Обращение к анализу форм художественной саморефлексии «другой» литературы позволяет более эффективно, нежели любой иной подход, решить эту проблему, так как выявляет связи между авторским заданием и творческой практикой, между текстом и метатекстом, между системным (круг читателей-авторов) и иносистемным (широкий читатель). В данной работе мы охарактеризуем ту систему координат, которая связана с осмыслением «неофициальной» словесности в работах двух виднейших ее представителей – О. Седаковой и М. Айзенберга.

Обращаясь к характеристике «другой» словесности, эти авторы обнаруживают разительное несходство и в характере постановки проблем, и в самом их наборе, однако в их позициях все же обнаруживается немало общих черт – прежде всего, в части, касающейся *принципов описания* этой предметной области.

Так, оба автора считают нужным оговорить, что картина «неофициальной» литературы, которую они предлагают, подчеркнуто субъективна: «Пока все остается неизданным и не соотношенным между собой, любое суждение о центральных именах глухих лет остается более или менее частным мнением», – констатирует Седакова [6: 258]; «Автор осознает академическую несостоятельность такого краткого курса новой поэзии. Навык литературной рефлексии не гарантирует отсутствие ошибочных оценок», – замечает Айзенберг [3].

Важной проблемой в этой связи оказывается проблема недостатка критики, способной дать ответы на главные вопросы: «*Другая* поэзия – это то, что требует *другой* критики <...> не критики-оценки, а критики-понимания <...> с богатым филологическим, философским, культурно-историческим инструментарием» [7: 685]; вместе с тем в силу известного герметизма «другой» словесности критика нередко «становится монополией того же круга, к которому принадлежат авторы» [1].

Не менее значима и проблема адресата, обусловленная пребыванием в ситуации тотальной неуслышанности, дефицита читательского внимания. «*Другая*» литература, как пишет М.

Айзенберг, была ориентирована на «читателя-соавтора», по определению «штучного» [2: 63], и именно из обращенности к этому читателю-другу, «равному», и «вырастала, – как отмечает О. Седакова, – вся ее содержательность и пластика» [6: 259].

Основное проблемно-тематическое зерно, связанное с «другой» литературой, – «кризис искусства», «крушение гуманизма», «кризис языка» [6: 262]. В осмыслении аспектов, с ним связанных, рассматриваемые авторы совпадают; качественно различной оказывается интерпретация этих аспектов.

Обоих эссеистов занимает вопрос, связанный с формами *самоутверждения автора* в ситуации «культурной катастрофы», разрыва исторической преемственности. Для Айзенберга это самоутверждение связано с поисками ресурсов эстетического, скрытых в обыденном, с обнаружением «точек» «очевидного» в повседневности как поле тотальной лжи. Эссеист пишет о «вне-стиховом способе бытования поэзии», идущей «от подхваченной фразы и индивидуальной интонации»; его занимает «естественность реакции», обретенная в ситуации «невозможности сказать» [3]. С точки зрения Седаковой, самоутверждение возможно только в поле культуры; в этой связи она пишет о возрождении в «неофициальной» среде фигуры «самодержавного Автора», о «традиционности» как условии «культурной вменяемости», о «явлении вдохновения» как метафизической величине [6: 260].

Еще один важный ракурс анализа – *предметная область*. У Седаковой это сфера проективной деятельности, область художественного программирования: «Может быть, лицо каждого времени составляет не столько его данность, сколько заданность: горизонт, будущее, область его надежды, цели, интенции» [6: 257]. Айзенберга, напротив, интересует не заданное, а произвольное; не область эстетического идеала, а поиск, осуществляемый в ситуации полного неведения. В этой связи он, анализируя «другую» культуру, акцентирует «„точечное“ искусство», которое характеризуется не столько знанием, сколько способностью «*обнаруживать*» новое, «фиксировать какие-то точки, в которых язык и реальность совпадают» [4].



Закономерным образом в работах эссеистов почти не совпадает круг упоминаемых авторов; они ориентированы на такие *поэтики*, которые в своих конструктивных основаниях исключают друг друга. Айзенберга интересует в первую очередь лианозовский и концептуалистский круг; при этом выбор материала задает основное направление размышлений: соотношение эстетического и внеэстетического, нормативного и окказионального, возможность «отчуждения литературного качества» [1]. Седакова отмечает в «новой» поэзии «дальний свет, присутствие невидимого, связь отдаленнейших вещей в мире» [6: 259]; предмет ее преимущественного интереса – «метаметафорическая» лирика, ориентированная на то, чтобы найти «внеположную опору» для «подорванного изнутри мира вещей и ценностей» [6: 262].

Различны *методы определения «дружости» «другой» поэзии*. У Седаковой это, условно говоря, метод «апофатический», через обозначение того набора признаков, которым эта поэзия не обладает. Поскольку, говоря о «другой» поэзии, «приходится в качестве “новых” называть самые привычные свойства нормальной поэтической традиции», автор избирает путь не столько описания «нормы через патологию», сколько описания самой «патологии», т.е. «официальной, привычной версии лирики», сводя ее к «позднему, или вырожденному фольклору» [5: 706-707]. Айзенберг, напротив, предпочитает метод «катафатический», связанный с поиском позитивных определений. Для эссеиста их перечень связан с противопоставлением «текста» и «ситуации», «готового» набора представлений о поэзии и лирики, которую невозможно «опознать» как стихи. Он пишет об авторах, которые не выделяют для искусства «особой зоны», а помещают его «в бытовом, социальном пространстве, погружают в повседневность», отказываясь от нацеленности на область «высокого» и «вечного» [4].

Различие этих позиций – по существу различие несхожих «мемориальных» аксиологий. Для Седаковой существенна память об опыте *состоявшегося преодоления* культурного безвременья, для Айзенберга – память о *частных практиках обретения творческой свободы*. Как известно, переход события из области эмпирики в память культуры оказывается частью двустороннего

процесса запоминания / вычеркивания из памяти, при этом условием реализации описанных механизмов является растождествление факта, изъятие его из устоявшегося ценностного контекста и наделение новым статусом. В этом контексте описанный в нашей работе частный случай избирательной работы памяти оказывается иллюстрацией гетерогенностью ценностного поля словесности, вариативности отношений между ее парадигмами.

### Литература

1. Айзенберг М. Вокруг концептуализма. – <http://www.vavilon.ru/texts/aizenberg/aizenberg6-2.html>
2. Айзенберг М. К определению подполья // Айзенберг М. Оправданное присутствие. – М. : Valtrus; Новое издательство, 2005. – С. 58-64.
3. Айзенберг М. Некоторые другие. Вариант хроники: первая версия. – (<http://www.vavilon.ru/texts/aizenberg/aizenberg6-3.html>)
4. Айзенберг М. Точка сопротивления. – (<http://www.vavilon.ru/texts/aizenberg/aizenberg6-4.html>)
5. Седакова О. Другая поэзия // Седакова О. Проза. – М. : Эн Эф Кью / Ту Принт, 2001. – С. 705-724.
6. Седакова О. Музыка глухого времени (русская лирика 70-х годов) // Вестник новой литературы. – 1990. – №2. – С. 257-265.
7. Седакова О. Очерки *другой* поэзии. Очерк первый: Виктор Кривулин // Седакова О. Проза. – М. : Эн Эф Кью / Ту Принт, 2001. – С. 684-704.

**Владимирова Н.Г.**  
(Великий Новгород)

**Метафоризация памяти**  
(роман Дж. Уинтерсон «Хозяйство света»)

Память – феномен, издревле занимавший человека. Она была главным инструментом сохранения, накопления и творческой трансформации интеллектуальной и художественной мудрости. Восходящей к мифическим временам «эстетике *вариации*» (М. Бютор) противостояла, согласно Барту, «риторика передачи», которая вполне совместима с повторением» [6: 216]. Однако «...память, – согласно замечанию Ю. М. Лотмана, – не является для культуры пассивным хранилищем, а составляет часть ее текстообразующего механизма» [5: 202]. Поэт **придает «тайному знанию, извлеченному из мифологического прошлого», «характер порождающего устройства, модели жизни», он «становится ее организатором »** [7: 71].

Возникновение письменности открывает новые возможности создания и хранения текстов. Однако папирусные листы, как и пергамент, использовавшиеся для этих целей, – материал трудоемкого и дорогого производства. С этим связано появление палимпсеста, наметившего коллизию «памяти – забвения».

Здесь таились предпосылки для метафоризации памяти. Палимпсест не случайно получал метафорически-отвлеченный смысл: с «памяти-забвения» коллизия перемещалась к противостоянию разных слоев текста, вступающих во взаимодействие, то есть – между исходным смыслом записанной истории и возникавшим смыслом новой. Мишель Шарль усматривает в этом появлении «герменевтической модели» [6: 200].

Томас де Квинси рассматривает палимпсест уже исключительно как явление человеческого мозга – «палимпсест человеческого сознания», что оказалось перспективным для XX и последующего столетий.

Происходит отрыв от материализованного объекта. «Что такое мозг человеческий, как не дарованный нам природой исполинский палимпсест? – вопрошает автор «Исповеди англичанина, любителя опиума». И продолжает: «Потоки мыслей, образов, чувств непрестанно и невесомо, подобно свету, наслаивались на твое сознание – и каждый новый слой, казалось, безвозвратно погребал под собой предыдущий. Однако в действительности ни один из них не исчезал бесследно» [6: 201].

Томас де Квинси был убежден, что на пергаменте можно увидеть «смешение разнородных тем, не связанных между собой естественным образом», однако «...на нашем собственном **нерукотворном свитке памяти, на палимпсесте человеческого сознания**, (выделено мной – *Н.В.*) нет и не может быть ничего обрывочного или обособленного». «Основополагающие законы» «сливают их в нерушимую гармонию», за которой – «единство человеческой личности», – таков вывод, к которому приходил Томас де Квинси [6: 202].

Обострив ранее намеченную коллизию между образом и знанием, выше приведенные размышления оказались востребованными современностью. Особенно актуальными оказались те, что имели отношение к способности палимпсеста – как памяти текста – служить «порождающим устройством модели жизни».

Художественная литература оперирует разнообразием видов памяти: экзистенциальной, исторической, креативной «памятью искусства» с присущим ей широким спектром интертекстуальных форм, включая «память жанра».

К рубежу XX/XXI веков в современном романе Великобритании обнажилась тенденция возрождения памяти **речевых жанров** (наряду со сказкой – это **рассказываемая** история и беседа, вступающие во взаимодействие с романном жанром)

От привычных внутритекстовых включений их отличает способность формировать не только новую жанровую парадигму, но и современную картину мира, создавая коллизии между памятью экзистенциальной и исторической, овременением прошлого и его хроноцидом, достоверностью знания, запечатленного в исторической памяти, и его относительностью.

Роман Дж. Уинтерсон «Хозяйство света» («Lighthousekeeping», 2004) [13] состоит из необычного, поначалу кажущегося хаотичным, сочетания калейдоскопичных историй (stories), рассказываемых главными персонажами. Последние – авторы, повествователи и хранители памяти («копилки устных историй»), аккумулируемых вокруг каждого маяка: это Сильвер, Пью и связанный с ними Вавилон Мрак.

Разные «голоса» авторов-персонажей представляют в каждой из микрочастей личностное сознание – **«нерукотворный свиток памяти»**, **«палимпсест человеческого сознания»**, в котором не только хранятся, но и взаимодействуют мифология и история, прошлое и настоящее, образное и научное, вневременное и быстротечное.

Отход от материализации памяти, закрепленной в фиксируемом тексте, стимулировал дальнейшую метафоризацию памяти. У Ролана Барта, обратившегося к роману Флобера «Бювар и Пекюше», речь идет о «стратегии *похищения*», «косвенном стиле», создании «дистанцированного подражания». «Вот почему, – пишет Г. В. Косиков, – в эссе «Ролан Барт о Ролане Барте» он уподобил себя **«эхо-комнате»** (выделено мной – *Н.В.*) – помещению, где звучат, сталкиваются между собой и переплетаются самые разные голоса, доносящиеся извне, но где не слышно лишь одного голоса – голоса человека, самого себя превратившего в эту комнату» [4: 297].

Переход от материализованного объекта (папируса, пергамента, книги) к «палимпсесту человеческого сознания» получил жанровое закрепление в современной литературе. В подзаголовке своего романа «Преподаватель симметрии» А. Битов номинировал свое произведение как роман-эхо. По принципу романа – эхо построил свою «Историю мира в 10 ½ главах» Джулиан Барнс (*A History of the World in 10 ½ Chapters*, 1990). «Путешествие фрегата началось с дурного знака, а закончилось оно эхом», – говорится в 5 главе «Кораблекрушение» [1: 150], а «за эхом последовало еще одно эхо» [1: 151], дословно: эхо эха («*And then finally, as if in mockery, there came the echo of echo*») [11: 148]. Многократно повторенным, но и транспонированным эхо, отразившимся в частных судьбах персонажей, в знаменитых историях кораблекрушений и искусстве становится история Ноя и его плота, отражения которой скрепляют повествовательную и смысловую структуру романа.

Для Уинтерсон и Барнса важна сама поэтика *рассказывания* истории. Уинтерсон ставит акцент не на том, *что* рассказать, а *как* это сделать. Устные истории (*story*) представлены в романе «Хозяйство света» в виде нетрадиционно озаглавленных

фрагментов и выделенных знаком пробела микрофрагментов. Историю (story) Уинтерсон считает «вымышленной страной» (invented place). Писательница признается: «Вы можете создавать ее и использовать по своему усмотрению, вы можете стать частью ее. Я сама всегда ощущаю себя частью собственного повествования, я пишу и читаю себя одновременно, я каждый раз создаю себя заново посредством игры со временем, историей, посредством вымысла. Я уверена, что каждый человек должен использовать все возможные средства для того, чтобы высвободить свое воображение, потому что это путь к познанию себя» [8].

С достоверности рассказываемого, несмотря на рефреном звучащий призыв «Верьте мне!», внимание перемещается на воображение вспоминающего истории рассказчика. Правда, заключенная в истории, не фактологическая, но эвристическая, скорее настроенная на познание существа мира вокруг и мира в себе, чем на достоверных исторических или историзованных событий. Не случайно современник Уинтерсон Джулиан Барнс предпосылает одному из своих произведений (*Talking It Over*) обнаруженное в воспоминаниях Шостаковича присловье: «Он лжет как свидетель», что, по мнению английского прозаика, «абсолютно подходит для романа» [12]. Единственную опасность, связанную с выбором эпиграфа – сильной позиции текста, Барнс видит в возможности его буквального, а, значит, и ошибочного, восприятия как ложно понятого намерения «иллюстрировать такую точку зрения» [12: 42]. Напомним в этой связи о ранее сформулированной О. Уайльдом концепции «искусства лжи» и о романе Уинтерсон «Искусство и ложь» (*Art and Lies*), продолжающем намеченную проекцию. Искусство лжи – суть «искусство воображения», «что с такой очевидностью, – по словам Мишеля Фуко, – относилось к области терпеливо собираемой книжной премудрости» [6: 219].

Увлеченная квантовой физикой, которую Уинтерсон предпочла традиционной классической, она использует открытые Максом Планком закономерности поведения мельчайших частиц в качестве принципа формирования структуры романа, строение которого определяется взаимодействием фрагментов и микрофрагментов, с волновым характером «наложения» одной

истории на другую. Как в палимпсесте, одновременно оказывается многослойное прошлое и будущее (эпизоды палеонтологических открытий Вавилона Мрака и посещения Сольта Дарвиным), при неразличимости настоящего для слепого Пью.

Вместе с тем история (story) – лишь матрица, соответствующая методу математического описания процессов наблюдения и измерения в квантовой физике. Верная, по сути, она не должна претендовать на правдивость, идентичность самой себе и достоверность. М.Фуко заметил: «Подлинный образ – это знание» [6: 220]. Современная проза подтверждает это, демонстрируя успешное взаимодействие в романном тексте филологического и научного дискурсов. Невыразимое, недоступное «матрице языка» (Уинтерсон) передается с помощью приема умолчания – текстового пробела – разрыва между микроисториями. Знак пробела не только отделяет одну историю от другой, но и сигнализирует о смене повествователя. Он же – знак «коммуникативного безмолвия» [2: 199-208], создающий модальность мыслимого в философски окрашенном подтексте художественного целого и запускающего механизм памяти и воображения.

Устная история имеет свою специфику, она, по словам Фаулза, – «тот плотный клубок повествования, содержание которого можно кратко изложить на одной странице...» [10: 188]. Роман Уинтерсон насыщен бесконечным разнообразием историй, микроисторий, эпизодов-зарисовок. Их авторы-персонажи напоминают сказителей, далеких от усложнившегося современного литературного мира (слепой Пью может быть аллюзивно ассоциирован с Гомером), а Сильвер, ошибочно признанная не способной к «развитию», дает волю своему воображению, тренируясь в отыскивании-припоминании и придумывании историй. На их рассказ в распорядке дня на маяке отведен лишь один вечерний час. Поэтому в отличие от древних сказаний, рассчитанных на долгие зимние вечера, они скорее напоминали матрицу, оживляемую памятью, остатки текста на пергаменте сознания, короткую вспышку маяка в ночи, нежели традиционное

развернутое повествование: «Корзина! Плот пигмея, плывущего в Америку.

Чайка! Принцесса в ловушке птичьего тела.

Письмо в бутылке. Мое будущее.

Штаны. Имущество моего отца.

Банки сардин. Их мы просто съели.

Акула. А внутри – потускневшая от крови золотая монета.

Предзнаменование неожиданного. Сокровища всегда где-то закопаны» [9: 119].

Важно, что рассказ помещен в ситуацию диалога-беседы. Однако согласно справедливому замечанию Дж. Фаулза: «Беседа и повествование обычно антипатичны друг другу...» [10: 189]. Их совмещение, по наблюдениям писателя, приводит к неизбежному сокращению повествовательной части и строгой нацеленности беседы на предмет рассказа. Беседа в этом случае не может быть пространной, как в классическом романе, она приобретает характер «короткой, точечной речи» [10: 189], что в свое время понял Конан Дойл, опиравшийся в романе о Шерлоке Холмсе, «на беседу как средство повествования». В романе Уинтерсон «точечная речь» становится телеграфной, а в иных случаях сводится к номинативно-образному перечислению, что позволяет стягивать «кванты историй» в пучок. Таким способом передается миф о Самсоне, или история о Тристане и Изольде, практически утрачивающая повествовательную составляющую. А история о Вавилоне Мраке и Молли О'Рурк, развивавшаяся спорадически, в нужный момент обретает цельность за счет использования приема номинации семиотических образов – знаков ранее представленных микрофрагментов. Опора на беседу как средство повествования, не может ограничиться центральным повествующим «Я», она предполагает наличие не одного, но нескольких «четко охарактеризованных и по темпераменту противоположных друг другу... выразителей ... идей» [10: 190]. Симультанная беседа, сопровождающая персонажно-авторский устный текст, вносит в него уточнения, обозначает его смысловой пуант. Афористичная, «точечная речь», характерная для нее, расставляет эмоционально-смысловые акценты, придает истории притчевое начало.



Персонажные истории – смыслопорождающий стержень произведения Уинтерсон. «Смысл рожают сами истории» [9: 162]. Однако она, в отличие от прозы предшествующих столетий, лишена привычной линейной последовательности. Недоумение и интерес заинтригованного читателя усиливается принципиально анонсированной установкой на отсутствие привычных правил, предписывающих хронологическую последовательность и логичность рассказываемым историям: «По правилам историю нужно рассказывать так: начало, середина, конец. Но мне с таким способом сложно» [9: 45].

Роман, сотканный из историй, синтезируется, как и у Фаулза, в «транспонированную автобиографию». Важен внутренний сюжет произведения, нацеливающий на поиски смысла существования в мире и обретение себя – целостности своего существования, преодоление в себе стивенсоновского синдрома Джекила и Хайда. Не случайно эта аллюзия занимает в романе видное место, образуя один из сквозных мотивов произведения.

Предлагая различные варианты начала, Автор-персонаж вводит в повествование и память о большой Истории, отложившуюся в сложном палимпсесте сознания. Следует неожиданное предложение автора-рассказчика: «Закройте глаза и выберите ... дату ...» [10: 47]. Память сознания соединяет год поселения персонажей на маяке и посадку «Аполлона» на Луну [10: 45] Зачем для этого закрывать глаза? Ответ подсказывается другой историей – уроком, преподанным Пью: закрыть глаза, чтобы облегчить работу «Второму Зрению» – увидеть то, что возникает в припоминающем сознании, услышать то, что оно подсказывает. Так включается в текст романа история Роберта Стивенсона и маяка на скале Белл, или открытий Дарвина. Далее путь лежит к палеонтологически-слоистому образу застывших в памяти времени событий.

В романе действует особая «логика» – далекая от привычного социального детерминизма: у мыслящего сознания, способного совместить, казалось бы, несовместимое, есть свои особенности. Поиски человеком самого себя и попытки разобраться в себе происходят в области невыразимого, несказанного, недоступного «матрице языка».

Не случайно при внешней завершенности, роман остается, по словам Уинтерсон, «незавершенным и незавершимым», ибо сам принцип и процесс рассказывания историй замкнут на бесконечность, поскольку важна ТВОЯ история или способность рассказать «себя, словно историю». Тогда она станет светом, который хранит саму жизнь. История наполняется семиотическими чертами, универсализуясь, она становится главным образно-смысловым центром. Так хаотичный, на первый взгляд, палимпсест сознания становится его порождающей моделью целого.

### Литература

1. Барнс Д. История мира в 10 ½ главах. – М., 2006.
2. Грешных В. И. Модальность коммуникативного безмолвия // Модальность как семантическая универсалия : сб. науч. трудов под ред. И. Ю. Куксы. – Калининград, 2010. – С. 199-208.
3. Злыгостев А. Электронная библиотека по философии. – (<http://filosof.historic.ru>).
4. Косиков Г. Идеология. Коннотация. Текст: по поводу книги Р. Барта S/Z // Ролан Барт. S/Z. – М., 1994. – С. 277-302.
5. Лотман Ю. М. Память в культурологическом освещении // Избр. ст. : в 3 т. – Т. 1. – Таллин, 1992. – С. 200-202.
6. Пье Гро Н. Ролан Барт. Механическое и органическое // Введение в теорию интертекстуальности. – М., 2008.
7. Смирнов И. П. Художественный смысл и эволюция поэтических систем / И. П. Смирнов. – М., 1977.
8. Уинтерсон Дж. «В основе искусства лежит оптимизм...» : [беседа с Натальей Поваляевой] / Дж. Уинтерсон. – (<http://www.top-kniga.ru/kv/interview/interview.php?ID=7726>)
9. Уинтерсон Дж. Хозяйство света / Дж. Уинтерсон. – М., 2006.
10. Фаулз Д. Кротовые норы / Д. Фаулз. – М., 2002.
11. Barnes J. A History of the World in 10 ½ Chapters / J. Barnes. – L., 1990.

12. Conversations with Julian Barnes / Ed. by Vanessa Guignery and Ryan Roberts. – University Press of Mississippi. Jackson, 2009. – P. 42.
13. Winterson J. Lighthousekeeping / J. Winterson. – N.Y., Toronto, L., 2004.

## «MEMORIA VERBORUM»: ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫЕ МЕХАНИЗМЫ КУЛЬТУРНОЙ ПАМЯТИ

Абилова Ф.А.  
(Махачкала)

### Финал Уэссекских романов Т. Гарди: память жанра

Важнейшим условием существования жанра является его прочная литературная память. «Память жанра» – понятие, выдвинутое в работах М. Бахтина и О. Фрейденберг, обозначает скрытое, подспудное сохранение традиции в развитии литературных жанров. Несмотря на то, что роман «живет настоящим», он «всегда помнит свое прошлое, свое начало» (М. Бахтин). Жанр – это способ видеть и понимать мир определенным образом, это выкристаллизовавшийся в многовековой практике искусства взгляд на действительность. «Не автор вершил композицию своего сюжета, но сама она в силу собственных органических законов приходила зачастую к тем формам, которые мы застаем и изучаем, – отмечала О. Фрейденберг. – ...писатель прежде всего попадает в готовое русло давно сложенных жанров, и в пределах их “данности” вносит свою индивидуализацию» [13: 120]. Об этом же говорит Ю. М. Лотман в статье «Сюжетное пространство русского романа XIX столетия»: «Пристальный анализ убеждает, что безграничность сюжетного разнообразия классического романа, по сути дела, имеет иллюзорный характер: сквозь него явственно просматриваются типологические модели, обладающие регулярной повторяемостью. ...При этом непосредственный контакт с “неготовой, становящейся современностью” парадоксально сопровождается в романе регенерацией архаических и отшлифованных многими веками культуры сюжетных стереотипов. Так рождается глубинное родство романа с архаическими формами фольклорно-мифологических сюжетов» [8: 330].

Наличие аналогичных, повторяющихся типологических моделей обнаруживает исследование финала Уэссекских романов

Т. Гарди. Присутствие в финале одних и тех же элементов сюжета – смерти и рождения нового – говорит об их родстве с архаическими формами сюжетных стереотипов. Как в мифе, смерть в романах Т. Гарди подчеркивает объективную амбивалентность бытия, становится предпосылкой рождения нового. Так выстроен финал романов «Вдали от обезумевшей толпы» (1874), «Возвращение на родину» (1878) «Мэр Кэстербриджа» (1885), «В краю лесов» (1887).

Вместе с тем налицо выход героев за пределы мифологического бытия, их столкновение с «неготовой, становящейся современностью» – с изменяющимся состоянием Уэссекса, этого «наполовину существующего, наполовину выдуманного края», ритуализированному бытию которого привыкли подчиняться его жители. Коренной причиной происходящих в жизни Уэссекса перемен, по словам Т. Гарди, было «совершившееся недавно постепенное вытеснение постоянного класса местных жителей, поддерживавших местные традиции и обычаи, и замена их сезонными рабочими, переходящими с места на место. Это оборвало течение истории местного края...». Это цитата из романа «Вдали от обезумевшей толпы» [2: 9]. Об этом же писатель говорит в романе «Тэсс из рода д'Эрбервиллей»: «Сельское население уменьшалось ...семьи, которые составляли костяк прежней деревни, теперь вынуждены были искать убежища в крупных центрах. Статистики, словно в насмешку, именуют этот процесс «тягой сельского населения в большие города» [3: 339]. Таким образом, мифологическая концепция циклического характера жизни сочетается в уэссекских романах с открытым финалом, с совершенно неясной жизненной перспективой оставшихся персонажей, с предчувствием новых испытаний.

В своей статье «Память в культурологическом освещении» Ю.М. Лотман пишет, что единство памяти «существует лишь на некотором уровне и подразумевает наличие частных “диалектов памяти”, соответствующих внутренней организации коллективов, составляющих мир данной культуры» [9: 201]. Для того, чтобы текст оставался понятным при переходе за пределы конкретного коллектива, требуется определенное его восполнение. «Если бы

литературная традиция оставалась неизменной, то “память жанра” (М.Бахтин) сохранила бы понятность текста, несмотря на смену коллективов. Появление комментариев, глоссариев, как и восполнение эллиптических пропусков в тексте, – свидетельство перехода его в сферу коллектива с другим объемом памяти» [9: 200]. Стремлением сохранить понятность текста для последующих поколений читателей объясняются предисловия и постскриптумы, которые давал Т. Гарди к различным изданиям своих романов, а также пояснения в письмах и дневниковых записях. В большинстве своем эти разъяснения касаются проблемы взаимоотношения полов. Блюстители нравственности викторианского общества не допускали их правдивого изображения. Так, объяснение, которое Т. Гарди счел необходимым сделать относительно того, что героиня романа «В краю лесов» «оказывается приговоренной к несчастной жизни с непостоянным мужем», было вызвано ощущением изменившегося времени, осознанием того, что появляется новая читательская аудитория, которой некоторые моменты окажутся непонятными: «Я не мог это достаточно подчеркнуть в романе вследствие условностей, принятых библиотеками и пр. С тех пор, однако, правду характера перестали считать таким преступлением в литературе, как это было прежде, так что вы вольны подчеркнуть эту концовку или затушевать ее», – писал Т. Гарди в 1889 г. в ответ на предложение инсценировать роман [цит. по: 4: 624-625].

Более существенную роль сыграет авторское примечание, помещенное в предпоследней главе романа «Возвращение на родину». Будучи неудовлетворен финалом, в котором соединились в браке положительные герои романа и который появился под давлением викторианской критики, писатель прямо обращается к «требовательному в эстетическом отношении» читателю с сообщением о том, каким предполагалось окончание романа и предложением самому выбрать тот или иной конец. Предлагая читателю свободу в выборе дальнейшего движения сюжета, Т. Гарди предвосхитил появление некой новой жанровой субстанции, которая впоследствии обнаружится в финале романа Д. Фаулза «Женщина французского лейтенанта». Тем самым подтверждается тезис Ю.М. Лотмана о том, что, образуя «общую память» культуры, тексты «не могут быть пассивными хранилищами

константной информации, поскольку являются не складами, а генераторами» [9: 202].

Ю.М. Лотман подчеркивает, что память культуры «имеет панхронный, континуально-пространственный характер. Актуальные тексты высвечиваются памятью, а неактуальные не исчезают, а как бы погасают, переходя в потенцию» [9: 202]. Такой «переход в потенцию» имел место в истории жанра трагедии. Доминирующая в литературе XIX века роль романа заметно ослабила взаимосвязь трагического с жанром, сделав неактуальным жанр трагедии. Актуализация трагического в английской литературе происходит на рубеже XIX-XX веков: в результате взаимодействия романа и жанровой памяти трагедии происходит формирование жанра романа-трагедии. Именно так определяет критика романы «Тэсс из рода д'Эрбервиллей» (1891) и «Джуд Незаметный» (1896), завершающие Уэссекский цикл Т. Гарди.

В заглавие этих романов вынесены имена главных героев, что означает выдвижение на первый план яркой, незаурядной личности, вступающей в конфликтные отношения с окружающей действительностью. Это уже не та природная среда, которая окружала и охраняла героев предыдущих романов цикла, - природная, сельская, патриархальная, а противостоящая им социальная структура, «искусственный закон общества» [3: 99]. Герои осознают зависимость своего положения в антагонистическом обществе и «неизбежно оказываются в ситуации выбора: им либо надлежит принять этот чужой, враждебный им мир, либо отстаивать свое “я”, идя наперекор общественным установлениям» [11: 419]. Та форма финала, которая возникает в заключительных романах цикла, мотивирована не логикой характера, а памятью жанра трагедии. Ибо сущность трагического всегда определялась как некое непримиримое противоречие, приводящее героя к гибели.

В своей работе «Роман как художественная система» Н.С. Лейтес отмечает две тенденции в построении романного финала: деформализацию концовки и ее стилизацию под традиционные формы. «В первом случае концовка свободна от традиционной оформленности и дидактизма, она возникает естественно, как

передышка в пути. Нарочитое отсутствие внешней оформленности как бы освобождает такую концовку от функции отграничения произведения от жизни. Она может носить характер начала нового этапа сюжетного движения... В подобных случаях концовка как бы снимает всякую дистанцию между читателем и художественным миром произведения» [7: 41]. Финал романа «Тэсс из рода д'Эрбервиллей» – это пример подобной деформализации. Последний абзац романа разрешает основной конфликт, но не исчерпывает его полностью. В нем содержится завязка нового конфликта, намек на дальнейшее продолжение событий: «“Правосудие” свершилось, и глава “бессмертных” (по выражению Эсхила) закончил свою игру с Тэсс. ...Два молчаливых путника склонились до земли словно в молитве, и долго оставались неподвижными. ...Как только к ним вернулись силы, они выпрямились, снова взялись за руки и пошли дальше» [3: 380] (курсив мой – Ф.А).

Другой вид концовки, по мнению Лейтес Н.С., «сориентирован на нерешённость поставленных в романе проблем... Призванный отграничивать произведение искусства от жизни, финал выполняет здесь обратную функцию: он разрушает границу между искусством и действительностью, и именно это становится формальным признаком завершения» [7: 41]. По этому принципу формируется финал романа «Джуд Незаметный». По словам Т. Гарди, в его основе лежит конфликт «между идеальной жизнью, которую человек желает вести, и убогой реальностью, на которую он обречен» [цит. по: 5: 235], и он не получает в романе исчерпывающего, однозначного разрешения. Это центральная коллизия романного мира, и она принципиально неразрешима, ибо изначально заложена в природе взаимоотношений человека и общества. Как пишет Г. Косиков, сокровенная «цель романа заключается в том, чтобы показать, что человеческая подлинность во всей ее субстанциальной глубине, или, говоря словами М.М. Бахтина, “избыток человечности”, не укладывается ни в какую наличную социально-историческую плоть, что обретение бытийной полноты в пределах сущего мира в принципе невозможно» [13]. К пониманию этого приходит главный герой романа Джуд Фаули: «...что-то неладно с нашими общественными



порядками, но что – это уж пусть скажут умные головы, не мне чета, *если вообще суждено докопаться до этого в наше время*» [3: 672] (курсив мой – Ф.А.).

Разрешение противоречия между незавершенностью жизни и художественной завершенностью произведения во многом зависит от жанра. «Проблема завершения, – пишет П.Н. Медведев, – одна из существеннейших проблем теории жанра. ...Распадение отдельных искусств на жанры в значительной степени определяется типами завершения целого произведения. Каждый жанр – особый тип строить и завершать целое» [10: 35].

В памяти жанра трагедии несомненно зафиксировано тяготение к открытому финалу, что связано с характером лежащего в ее основе конфликта. Трагический конфликт принципиально неразрешим, он не допускает примирения или какого-то иного компромиссного разрешения. Обозначив тему романа «Джуд Незаметный» как «трагедию неосуществленных замыслов», Т. Гарди в некоторой степени предопределил открытый характер его финала.

В постскрипуме к роману Т. Гарди говорит о центральных категориях жанрового канона трагедии – конфликте и катарсисе. Указав, что главным в книге является «раскрытие трагического конфликта, состоящего в вынужденном приспособлении естественных склонностей человека к обветшалым докучным шаблонам», писатель выражает надежду, что «трагедии этой будет свойственно некое очистительное воздействие в аристотелевском духе» [3: 386-387].

Трагическая судьба гардиевских героев не может не вызвать у читателя страха и сострадания – чувств, «предусмотренных» Аристотелем. Но катарсис не замыкает роман. На смену трагической просветленности приходит ощущение тревоги и неопределенности, происходит не только «заражение» читателя катартическими эмоциями, но и пробуждение индивидуального самосознания. Как отмечает А.В. Ахутин, энергия действия превращается в энергию сознания, в которой соучаствует зритель, поменявшийся, под взором героя, с ним местами [1: 123-136]. Таким образом, катарсис усиливает «тональность

неразрешенности», создаваемую конфликтом, и переносит трагическую проблематику за его границы.

По мнению Д. Фаулза, катарсис «подобен незавершенной ноте, на которой заканчиваются некоторые народные мелодии, тогда как в счастливом конце есть нечто, не только завершающее повествование, но убивающее потребность взяться за новые рассказы <...> обреченная на провал погоня за недостижимым всегда более привлекательна, чем ее отсутствие, “печальный” конец может поэтому быть гораздо счастливее, чем конец “счастливый”» [12: 247].

Проведенный анализ Уэссекских романов Т. Гарди показывает, что «память жанра» фиксируется и в финале произведений. Построенный по схемам, закрепленным веками культуры и сочетающим архаические мотивы с проблематикой становящейся современности, финал в то же время актуализирует жанровую память трагедии и генерирует новую жанровую субстанцию, которая войдет в «общую память» культуры.

#### Литература

1. Ахутин А.В. Открытие сознания (древнегреческая трагедия и философия) // Ахутин А.В. Тяжба о бытии. – М., 1997.
2. Гарди Т. Вдали от обезумевшей толпы.- М., ТЕРРА-Книжный клуб, 2006.
3. Гарди Т. Тэсс из рода д’Эрбервиллей. Джуд Незаметный. – М., 1970.
4. Демурова Н. Комментарии к романам «В краю лесов», Тэсс из рода д’Эрбервиллей // Гарди Т. Избранные произведения в 3-х томах. Т. 2. – М., 1989.
5. Draper R.P. Hardy’s Comic Tragedy: *Jude the Obscure* //Thomas Hardy. The Tragic Novels. A selected of critical essay. Ed. by R.P. Draper – Basingstoke; London: Macmillan, 1991.
6. Косиков Г.К. К теории романа (роман средневековый и Нового времени) // <http://www.libfl.ru/mimesis>
7. Лейтес Н.С. Роман как художественная система. – Пермь, 1985.

8. Лотман Ю.М. Сюжетное пространство русского романа XIX столетия // Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. – М., 1988.
9. Лотман Ю.М. Память в культурологическом освещении // Лотман Ю.М. Избранные статьи. Т.1. – Таллинн, 1992.
10. Медведев П.Н. Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику. – Л., 1928.
11. Сидорченко Л.В. Томас Харди // История западноевропейской литературы. XIX век: Англия: Учебное пособие для студентов-филологич. ф-тов высших учебных заведений. Под ред. Л.В. Сидорченко, И.И. Буровой. – СПб.: Филологич. ф-т СПбГУ; М.: Издат. центр «Академия». 2004.
12. Фаулз Д. Харди и старая ведьма // Фаулз Д. Кротовые норы. – М., 2004.
13. Фрейденберг О. Методология одного мотива // <http://freidenberg.ru/docs/nauchnyetrudy/stat'i/metodol>

**Недосейкин М.Н.**  
(Воронеж)

### **Памятные места натурализма. О некоторых аспектах литературной теории Э. Золя**

В одном из писем 1878 года, обращенных к тогда еще начинающему французскому писателю Полю Бурже, Эмиль Золя заметил: «Словом, ясно, что Ваше поколение тоже будет отравлено романтизмом» [5: 528]. Подобного рода сетования по отношению к более молодому поколению прозаиков и поэтов станут «фирменным» знаком как частной корреспонденции основателя натурализма, так и его публичных выступлений. Постоянная необходимость этих (во многих случаях, конечно же, сугубо ритуальных) референций объясняется довольно просто: речь идет об изменении в конце семидесятых годов девятнадцатого столетия общественного и эстетического статуса натурализма в целом. В

этом процессе можно выделить, по меньшей мере, два момента, которые взаимно обуславливали друг друга.

Во-первых, изменилось положение самого Золя. Он приобретает очевидные черты общественно-политического деятеля, который уверен в собственном, чуть ли прямом, влиянии на французских граждан. В общем-то, рамки обычной художественной практики для Золя всегда были явно малы, другое дело, что теперь его устремления обществом принимаются. Этот момент современный французский исследователь К. Шарль удачно обозначил как движение «от ученого к пророку» [9: 234].

Во-вторых, как отметил еще в начале двадцатого века российский ученый М.К. Клеман, Золя переходит от интерпретации собственного художественного метода к формированию целого направления [6: 44-45]. Любопытно, что очевидным подспорьем здесь стала его практика в российском журнале «Вестник Европы» (1875-1880), позволившая Золя со стороны посмотреть на общие законы развития литературы во Франции. Ведь французский писатель, просвещая читающую публику России, по сути дела постоянно делал довольно серьезные и глобальные социальные и эстетические обобщения. Для этого просто необходимо было создание интеллектуальной и психологической дистанции. Поэтому можно смело утверждать, что именно здесь, в расчете на другого, иностранного читателя, и происходило окончательное формирование «натурализма».

Структурно оба эти момента чрезвычайно похожи друг на друга, так как с необходимостью предполагают «смерть» предыдущих этапов развития. Как отмечал немецкий историк Я. Ассман, «Только с наступлением конца, радикальной невозможности продолжения, жизнь обретает форму прошлого, на котором и может основываться помнящая культура» [1: 34]. Действительно, формирование натурализма в этой перспективе очевидно отсылает к одному из основополагающих механизмов культурной памяти: необходимости разрыва (пускай иногда и фиктивного). Тем самым все «неподходящие» литературные феномены автоматически приписываются прошлому, тому, что было уже переработано, ведь для «культурной памяти важна не

фактическая, а воссозданная в воспоминании история, и только она» [1: 55].

Широко известно, что такого рода литературные механизмы требуют от писателей и обязательного переписывания истории литературы, в которой быстро находятся как враги, так и друзья. В качестве основного соперника у Золя всегда выступал романтизм: «Единственное, что принесло мне огорчение, это выросшая на моем пути высокая фигура Виктора Гюго. Тут уж я не мог покривить душой, как это делали многие другие. Сама логика моего похода заставила меня заговорить, высказать, какой грудой обломков успел загромоздить землю рухнувший романтический собор. Я должен был поразить врагов в лице их вождя» [5: 117-118].

Если с образом основного врага, который постоянно уводит творческих людей от действительности, все достаточно ясно, то с союзниками дело обстоит несколько сложнее. В основном в этом качестве выступали писатели XIX века, наследие которых традиционно относят к реалистически ориентированной эстетике: Бальзак, Стендаль, Флобер, братья Гонкуры, Мопассан и т.д. Однако Золя явно требовалось более значительное происхождение, более весомая литературная и культурная родословная. Именно поэтому очень скоро возникает, например, Монтень. «Боже мой! Да я же ничего не придумал, даже самого слова “натурализм”, которое встречается еще у Монтеня в том самом значении, какое мы придаем ему в наши дни» [5: 51]. Далее натуралистом поневоле становится Дидро. И затем возникает семнадцатый век, который, как известно, считается «золотым веком» французского искусства.

Вообще надо сразу сказать, что такого рода логика довольно часто воспроизводится во французской культуре. Это касается, естественно, не только литературы, но и всех остальных разновидностей искусства. Попытки вернуться в эпоху классицизма, видимо, никогда не прекратятся, если такие разные фигуры, как Ш. Бодлер, П. Валери или А. Камю с легкостью могли найти в ней что-то свое. Не стал исключением и Золя, который, следуя принципу «враг врага – друг», помещает семнадцатый век в контекст натуралистического движения.

В сборнике «Наши драматурги» (1881) Золя довольно любопытно обозначает те черты, которые, по его мнению, имеют непосредственное отношение к практике натурализма. Так, рассуждая о «Мизантропе» Мольера, он замечает, что это «пьеса, где меньше всего обращаешь внимание на развитие действия, автору нет дела до увлекательных перипетий <...> и все подчиняется лишь пространному анализу характеров» [4: 143]. Дополняется это «точным» языком, соответствующим «чувству правды» [4: 146] Мольера. Эти же характерные признаки он обнаруживает и у Корнеля с Расином. Получается своеобразный триумvirат: простота, «психологический анализ и неприязнь к запутанной интриге» [4: 162]. Подобный выбор был продиктован следующими очевидными соображениями. Чрезмерно эффектное действие отвлекает зрителя от серьезности поднимаемых в пьесе тем. Следовательно, необходимо придерживаться ясной и четкой линии в повествовании. Поэтому драматурги эпохи классицизма и смогли вывести на сцену живого, реального (в терминологии натуралистов «физиологического») человека. Глядя на героев Расина, к примеру, понимаешь, что «это наши желания, наши гневные порывы, наши радости, наши высокие стремления, наши падения, изображенные на сцене во всей полноте» [4: 161].

Возвращаясь к таким образом понимаемому классическому театру, Золя незаметно для себя ставит довольно серьезную проблему: соотношение исторического и универсального взгляда на развитие литературы. Действительно, ему неоднократно приходилось утверждать, что натурализм – это необходимое историческое движение словесности и общества, это очередной виток их развития. За одним, получается, исключением: основной материал, то есть человек, не очень-то изменился, остался примерно таким же, каким был более двухсот лет назад. Очевидно, что принцип историзма, пропагандирующийся в первом случае, вступает в конфликт с принципом универсальности.

В еще большей степени Золя запутывает и читателей, и исследователей, когда в финальной статье другого сборника своих публицистических работ «Поход» (1882) рассуждает о будущем литературы. Он считает, что союз науки и литературы станет более прочным, как только ученые раскроют основные тайны природы. И

тогда писатели-натуралисты смогут «взяться за все прежние сюжеты, чтобы разработать их по-новому на основании непрерываемых документальных данных, добытых путем наблюдения и эксперимента» [5: 117]. Во французском оригинале чуть конкретнее: «nous pouvons reprendre tous les sujets antiques, pour les traiter à notiveau d'après les documents indiscutables de l'observation et de l'expérience» [12: 508].

Иными словами, объект необходимой переписи – все (!) античные сюжеты, те самые античные сюжеты, что служили образцами для драматургов «золотого века». Именно эта практика и должна была привести, по мнению Золя, к наведению «мира и порядка», к «новому классическому периоду» [5: 9] в литературе. Здесь обращает на себя внимание не столько, в общем-то, привычная масштабность задуманного, сколько необходимость переписывания уже существующих сюжетов. Это ведь тем более интересно, что в «каноническом» натурализме развитие действия всегда подчинялось художественному принципу отражения реальности. Книга должна была складываться сама собой, просто следуя логике действительности. В новой же концепции Золя сюжет уже заранее существует, надо только его научно прописать.

В связи с этим возникает и другой важный аспект этого грандиозного переписывания. Складывается такое ощущение, что Золя не устраивает очевидная беспорядочность бытования этих сюжетов во французской культуре в целом. Тогда как перепись, научно вычистив сюжеты, приведет их в некую систему, упорядочит. В этом случае становится понятно, почему натурализм у Золя претендует на создание – не много, не мало – новой эпохи, характеризующейся стабильностью и набором ясных и здравых творческих правил. Натурализм – это одновременно и путь к такой новой эпохе, и основное ее содержание. Можно сказать, что французский писатель незаметно даже для самого себя строит планы по своеобразному завершению, или, точнее сказать, по приостановке стихийного литературного движения. Его эстетический проект словно бы выпадает из истории, начинает противостоять ей, приобретая откровенно утопические черты. И, думается, связано это не только с известным увлечением Золя,

скажем, идеями Ш. Фурье, но, в первую очередь, с концепцией «нового классицизма».

Здесь можно сделать вполне напрашивающийся вывод: в своей публицистической деятельности Золя выстраивает откровенно противоречивое основание для натурализма. Причем противоречивость эта никак не снимается, не заключается в рамки чего-то более обширного, но старательно сохраняется. Натуралистическая традиция – это изначально гетерогенное начало, которое можно свести к какой-то системе, только максимально ее упростив. Самое интересное, что Золя сам оказывается словно бы расщепленным собственной деятельностью писателя и критика, так как именно он одним из первых и попытался навести порядок в собственном творчестве. Это он находится на пересечении принципа историзма и универсальности, это он выбирает то, что надо передать другим, это он формирует наследие писателя-натуралиста, которое должно одновременно и продолжить, и завершить историю общества и литературы.

Любопытно, что такой подход, в принципе, предполагает бесконечность, так как вызывает необходимость постоянно работать над собственным наследием, и даже проектировать его существование после смерти писателя. Известно, что Золя это интересовало ничуть не меньше, чем современность. Отсюда его многочисленные высказывания о том, писатель всегда работает на завтрашний день, там его настоящее основание: «Стоит появиться художнику – и людей охватывает трепет, земля плачет или радуется: он – хозяин положения, он бессмертен, будущее принадлежит ему» [5: 27]. Как совершенно верно отмечал Ж. Деррида, правда, по совершенно иному поводу: «Наследие никогда не образует единство, оно всегда в разладе с самим собой. Его предполагаемое единство, если таковое имеется, образуется наказом – утверждать заново, выбирая» [2: 32].

В этом контексте находит свое – дополнительное – объяснение и известная тяга Золя к мифологическим образам и сюжетам, удивлявшая порой поборников «чистого» натурализма. Хотя уже Флобер (как всегда чрезвычайно тонко чувствующий подобные вещи), например, заметил, что «Нана при всей своей реальности вырастает в некий миф» [8: 264].



Во французском литературоведении основательной разработкой этого вопроса занялись только в конце шестидесятых годов двадцатого века. Так, Ж. Бори в своей фундаментальной работе «Золя и мифы, или от Тошноты к Спасению» [11] рассмотрел эту проблематику с привлечением психоаналитической традиции. Основной упор, естественно, был сделан на общих для всех людей законах психики, отсылающих к широко известному набору аналитических операций (причем как фрейдовских, так и юнгианских). Обращение к мифу в этом случае представляется вполне обычным делом, просто творческие люди (в силу более интенсивной внутренней жизни) склонны к экспликации мифологического пласта своего сознания. Другая линия рассмотрения этого вопроса прекрасно отражена, например, в работах А. Миттерана. В его случае речь идет скорее о своеобразном варианте ритуально-мифологической критики [13].

В несколько ином направлении действовали российские ученые. Е. М. Мелетинский в «Поэтике мифа» (1976) – в духе известной идеи М. М. Бахтина – склонен был видеть у Золя своеобразную память или инерцию общей сюжетной структуры [7: 278-295]. Другими словами, акцент делался на неосознанности возвращения к мифу французского писателя. Довольно серьезно эту точку зрения подкорректировала С.Ф. Юльметова, показавшая, что интерес к мифу у Золя был вполне сознательным. Объяснение же этого явления, по ее мнению, стоит искать в общих процессах развития европейского искусства конца девятнадцатого века, например, в идее синтеза искусств, который Золя вполне мог заимствовать у Вагнера, с творчеством которого был неплохо знаком. Миф в этом случае оказывается чуть ли не самой удобной формой, легко объединяющей в себе любой внешне разнородный материал [10: 22-32].

Все обозначенные интерпретации имеют полное право на существование, так как отсылают к разным сторонам одного и того же феномена. Здесь стоит только указать на тот факт, что, например, французские исследователи, досконально изучившие личностное наполнение Золя мифологических образов, практически пропустили вопрос о художественных причинах такого устойчивого интереса. Вернее, для этой научной традиции

он нерелевантен, это общее основание анализа, которое принимается как аксиома. Сюда же примыкает и Е. М. Мелетинский, занимавшийся в принципе более глобальной проблематикой. Пожалуй, из упомянутых здесь ученых, только у С. Ф. Юльметовой можно найти вариант ответа на этот вопрос.

Помещение же этой проблемы в контекст концепции «нового классицизма» позволяет обрисовать еще одну область значений, которая, думается, обладает некоторой объяснительной силой. Например, связь творческих установок Золя с элементами тех или иных мифов, может быть интерпретирована как сознательное стремление к окончательной формализации «античных сюжетов», или, что будет более точным, к превращению их (вновь) в универсальный язык искусства. Причем язык достаточно ясный, четкий и абстрактный, так как его значения пройдут научную переработку. Золя обращается к мифологии в поисках такого удивительного языка, который, конечно же, может сказать о человеке гораздо больше и, главное, глубже, нежели язык современности. Такой язык будет лучше отражать (разумные) законы природы, одинаково лежащие в основе мифологии и науки.

Очевидно также, что этот язык должен быть один для всех. Недаром, кстати говоря, одно из сквозных для Золя сравнений Парижа с Вавилоном, в первую очередь, основывалось на мотиве смешения, а не, скажем, сексуальной распущенности. Париж – это место разъединения языков, что хорошо видно в таких романах как «Чрево Парижа» (1873), «Нана» (1880), «Дамское счастье» (1883) или «Творчество» (1886). Навести порядок в этом столпотворении языков, попробовать преодолеть автоматически складывающееся между ними непонимание – вот главная задача центральных персонажей этих произведений. Именно для этого им необходим «новый/старый» язык. Это, думается, и почувствовал А. Жид, когда в статье под названием «Десять французских романов, которые...» (1921), с удивлением заметил, что роман «Жерминаль» вообще был написан на французском языке. «Это что-то околлитературное. Это должно бы быть написано на волапюке» [3: 256].

Литература

1. Ассман Я. Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. – М., 2004.
2. Деррида Ж. Призраки Маркса. – М., 2006.
3. Жид А. Достоевский. Эссе. – Томск, 1994.
4. Золя Э. Собр. соч. : в 26 т. – М., 1966. – Т. 25.
5. Золя Э. Собр. соч. : в 26 т. – М., 1967. – Т. 26.
6. Клеман М. К. Эмиль Золя : [сб. ст]. – Л., 1934.
7. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. – М., 2006.
8. Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде: Письма. Статьи. В 2-х т. – М., 1984. – Т. 2.
9. Шарль К. Интеллектуалы во Франции. – М., 2005.
10. Юльметова С. Ф. Новаторство Золя. – Уфа, 1988.
11. Borie J. Zola et les mythes, ou de la Nausee au Salut. – Paris, 1971.
12. Zola E. Oeuvres critiques. – P., 1906. – Т. 2.
13. Mitterrand H. L'ideologie du mythe dans «Germinal» // Problemes de l'analyse textuelle. – Montreal, 1971. – P. 87-90.

**Хорошко Е.Ю.**  
(Белгород)

**«О память сердца! Ты сильней рассудка памяти печальной...»  
(концепт «память» в жанре романа)**

Одним из жанрообразующих концептов в русском романе является концепт *память*. «Элементом памяти» может становиться все, что, удаляясь от «вещественной» определенности психики, переходит в сферу духовного как такового, т.е. превращается в представление [3: 43]. Память как процесс традиционно характеризуют пятью этапами: запоминанием, сохранением, забыванием, узнаванием и воспроизведением. Все эти этапы важны для трактовки концепта *память* в жанре романа.

Концепт *память* в романе вербализуется существительными: *память, забвенье, воспоминанье*, глаголами и глагольными формами: *помнить, вспоминать, напоминать, (не) забыть, (не)*

*позабыть*, а также отглагольными прилагательными *забытый*, *полузабытый* и др.

Парадоксально, но ядерные элементы репрезентации концепта *память*, в частности, члены субстантивного ряда (центровое существительное *память*, существительные *воспоминание*, *забвение*), не столь часто употребляются в текстах романсов. *Еще цепляется за **память** / Счастливых дней весенний гром, / Когда любовь бродила с нами, / Скрывая нас одним крылом (А. Сафронов). Как жажду средь мрачных равнин / Измену забыть и любовь, / Но **память**, мой злой властелин, / Все будит минувшее вновь (Н. Риттер). Пускай сомненья и страданья / Теперь терзают грусть мою, / Но за одни **воспоминанья** / Я Вас по-прежнему люблю (О. Строк)* [4].

При сдержанном включении в текст ядерных структур концепта сама «идея памяти» составляет едва ли не главное в общежанровом содержании романсов. Для романа принципиально, что эмоциональная память (память чувства) оказывается сильнее разума. «Романсным» символом является употребление существительного *память* в следующем контексте: *О **память сердца!** Ты сильнее / **Рассудка памяти** печальной / И часто сладостью своей / Меня в стране пленяешь дальней (К. Батюшков)* [4].

Экспериментальная психология памяти считает доказанным то, что эмоции способствуют сохранению в памяти связанного с ними материала. В литературе по психологии неоднократно обсуждался вопрос, что лучше запоминается и сохраняется в памяти: положительное или отрицательное. По данным одних исследователей, запоминается по преимуществу приятное, позитивное, по данным других, наоборот, – неприятное, негативное. Интересна точка зрения С.Л. Рубинштейна: «В такой постановке вопрос не допускает однозначного решения. При прочих равных условиях, эмоционально насыщенное будет сильнее запечатлеваться, чем эмоционально нейтральное; но в одних случаях лучше будет запечатлеваться приятное, в других – неприятное, в зависимости от того, что именно в данном конкретном случае более актуально, более значимо в силу своего отношения к личности человека» [2: 223].

Романс также не дает однозначного ответа на вопрос о ценностных приоритетах эмоциональной памяти. Более того, композиция романса иногда строится так, что при общей грустной интонации одна из строф целиком посвящена яркому, приятному, мелиоративно окрашенному воспоминанию.

Представим теперь, как реализуется концепт *память* через употребление глаголов и глагольных форм. *Мой нежный друг, / Часто слезы роняю / И с тоской **вспоминаю** / Дни прошедшей любви (И. Аркадьев). Ты скоро меня **позабудешь**, / Но я **не забуду** тебя; / Ты в жизни разлюбишь, полюбишь, / А я — никого, никогда! (Ю. Жадовская). Я **помню** вальса звук прелестный, / Весенней ночью в поздний час... (Н. Листов). Слезы горькие утираючи, / Я смотрю ей вслед, **вспоминаючи**. / У меня была тоже ласточка, / Белогрудая душа-пташечка (Н. Греков) [4].*

В целом можно выделить в текстах романсов моменты, которые будут репрезентировать автономный аспект памяти — запоминание, сохранение, забывание, узнавание (напоминание) и воспроизведение (воспоминание). Естественно, «этапы» памяти взаимосвязаны. Рассмотрим романсные ситуации, поскольку категория времени и места в романсе, романсный хронотоп настолько уплотнен, что речь может идти не об этапах, а только о моментах, ситуациях действия, вне их развертывания и детализации.

Так, момент **запоминания** как автономный этап памяти не представлен в текстах романсов, хотя, естественно, этот момент участвовал в развитии сюжета, невербализованность его посредством глаголов (*запомнить, запоминать*) в романсе естественна. Мы наблюдаем уже сложившиеся чувства, ситуацию любви с уже сформированным прошлым.

Момент **сохранения** информации для романса весьма значимый. Это ментальное действие репрезентируется глаголами *не забыть, не забывать, помнить, не позабыть*.

*Я **помню** голос милых слов, / Я **помню** очи голубые, / Я **помню** локоны золотые / Небрежно вьющихся волос (К. Батюшков). Годы давно прошли, страсти остыли, / Молодость жизни прошла, / Белой акации запаха нежного, / Верь, **не забыть** мне уже никогда (А. Пугачев). Зажгли опять во мне любовь, / Ушли и не вернулись*

вновь. / Но слово нежное «люблю» / Я не забуду никогда (Н. Венгерская). Я тебя с годами **не забыла**, / Разлюбить в разлуке не могла, / Много жизни для тебя сгубила, / Много слез горючих пролила... (А. Жодейко) [4].

Достаточно часто в жанре романа лирический герой (героиня) намеренно пытается создать ситуацию сохранения информации в памяти возлюбленной (возлюбленного), то есть просят (призывают, умоляют) помнить. *Не уезжай ты, мой голубчик! / Печальна жизнь мне без тебя. / Дай на прощанье обещанье, / Что не забудешь ты меня* (Н. Пашков). **Не позабудь** меня в дали, / Не разлюби меня в разлуке, / И на страдальческие муки / Привет участия пошли (А. Аммосов). *В эту ночь при луне / На чужой стороне / Милый друг, нежный друг, / **Помни** ты обо мне* (Н. Венгерская) [4].

Некоторые контексты направлены на выяснение, помнит ли возлюбленный / возлюбленная то или иное событие, связывающее героев: *Ты **помнишь** наши встречи / И вечер голубой?* (А. Волков). **Помнишь** ли лето: под белой акацией / Слушали песнь соловья?... / Тихо шептала мне чудная, светлая: / “Милый, навеки, навеки твоя!” (А. Пугачев) [4].

Момент **забывания** выражен в романах следующим глагольным рядом: *забыть, забывать, позабыть, полузабытый, позабытый, забытый, не вспоминать, не помнить,*

***Забыл** горе я, долю трудную, / И прошла тоска, **забыл** все с тобой. / Снова кажется жизнь мне чудною, / Сердцу весело счастлив я душой* (С. Писарев). *О, сколько, сколько раз вечерню порою / В запущенном саду на каменной скамье / Рыдала я, **забытая** тобою, / О милом, дорогом, о розе, о весне* (В. Ленский) [4].

Встречаются в текстах романов просьбы к любящему его человеку о забвении каких-либо ситуаций или в целом о забвении любви, но суть этих просьб прямо противоположная: весь текст романа – напоминание о любви, о ценности пережитого. *О, **позабудь** былые увлечения, / Уйди, не верь обману красоты <...> **Не вспоминай** о том, что **позабыто**, - / Уж я не та, что некогда была* (Т. Котляревская). *Ты обо мне в слезах **не вспоминай**, / Оставь свою заботу и тревогу...* (А. Коваленков) [4].

Лирический герой и сам хотел бы забыть некоторые события из собственной жизни, но сам факт их озвучивания в романсе

свидетельствует, что настоящего, истинного забвения как раз и не ожидается: *О, забудь, мое сердце, те дни, / Те мятежные дни вдохновенья, / Мое бедное сердце, усни! / Не вернешь дорогие мгновенья!* (Кульчинский) [4].

Момент **узнавания** представлен глаголами *напоминать*, *напомнить*, *наводит*, при этом у адресата появляются сопутствующие представления, переживания, воспоминания. «Объяснить воспроизведение душевных образований, пережитых некогда вместе, можно тем, что эти образования вступили в тесную связь между собой и теперь настолько между собой внутренне связаны, что одно из них всегда влечет за собой другое» [5: 245]. *Весною ласточки вернутся, / Оставив за морем любовь, / И над рябиной пронесутся, / И что-то мне **напомнят** вновь... (А. Сафронов). Увы, **напоминают** мне / Твои жестокие напевы: / И степь, и ночь, и при луне / Черты далекой, бедной девы (А. Пушкин). Вечерний звон! Вечерний звон! / Как много дум **наводит** он (И. Козлов) [4].*

Момент **воспоминания** централен для романского текста. Глаголы *вспоминать*, *вспомнить* часто используются как сюжетноносные, жанрообразующие. *Я счастлива лишь мечтаньем, / Призрак прошлого ловлю: / **Вспоминаю** ночь, свиданье... / Но уж вновь не полюблю! (А. Сурин). Утро туманное, утро седое, / Нивы печальные, снегом покрытые. / Нехотя **вспомнишь** и время былое, / **Вспомнишь** и лица, давно позабытые (И. Тургенев). Я **вспоминаю** сад... А за рекою даль, / Синюющую даль, затянутую дымкой / а где-то вдалеке, скользкой невидимкой, / как отзвук прежних дней, взволнованный рояль (П. Герман) [4].*

Из всего корпуса исследованных текстов, по нашим подсчетам, большую часть составляют романсы-воспоминания. Об этом пишут и некоторые исследователи жанра романса. «Запоминание и забывание становятся тем механизмом, которым регулируется связь-граница большого и романсового миров. “Забудь”, “не забывай”, “забыл”, “не забуду никогда” – на все лады выраженные призывы помнить, клятвы не забыть, упреки в забвении – переполняют романс», – подчеркивает М. Петровский [1: 71].

Момент воспоминания теснейшим образом сопряжен в романсах с моментом сохранения образа любимого человека в

памяти любящего, глаголы *помнить* и *не забыть* встречается значительно чаще, нежели глагол *вспоминать*. Г. Эббингауз отмечал, что между воспоминанием и памятью существует приблизительно такое же отношение, какое существует между работой и энергией; первое выражение обозначает процесс, наблюдаемый в действительности, а второе обозначает возможность его наступления, которую следует представлять себе существующей и в случае отсутствия процесса. Итак, если какие-нибудь психические содержания, существовавшие когда-нибудь у человека и возрождающиеся теперь как представления, то такой процесс называется воспоминанием [5: 244-245]. С.Л. Рубинштейн характеризует воспоминание как «представление, отнесенное к более или менее точно определенному моменту в истории нашей жизни» [2: 226].

Моменты узнавания и воспоминания также тесно связаны между собой. В качестве стимула, инициирующего процесс воспоминания, может выступать бытовая или пейзажная деталь. *Вдыхая розы аромат, / Тенистый вспоминаю сад / И слово нежное “люблю”, / Что вы сказали мне тогда. (Н. Венгерская). Гляжу как безумный на черную шаль, / И холодную душу терзает печаль (А. Пушкин)* [4]. Мы наблюдаем, как лирический герой переходит из реального времени, посредством смежных образов в пространство воспоминаний. Перед нами процесс воспоминания, который сопровождается воссозданием утраченного эмоционального состояния.

Вещный или пейзажный образы всегда нагружены эмоциональной субъективностью лирического героя, так что в целом смысловая емкость предметных деталей оказывается весьма значительной. Вокруг них происходит вращение действия, это атрибуты прошедшей любви, символы ушедшего счастья. Они представляют собой некую отправную точку для воспоминаний.

Ключевые слова-стимулы нередко выносятся в заглавие, несут на себе психологический заряд и являются основой для сюжетов романсов (“Бубенцы” А. Кусикова, “Черная шаль” А. Пушкина, “У камина” П. Баторина, “Темно-вишневая шаль” неизв. автора и др.). Так, в романсе “*Портрет*” М. Орцevi лирический герой, глядя на портрет, вспоминает свою



возлюбленную, те счастливые моменты, проведенные с ней: *Я смотрел не отрывая глаз. / Я мечтал, я вспоминал о вас...* В романсе А.А. Пугачева *“Белой акации гроздь душистые”* сигналом стал запах белой акации, он напомнил герою о былой любви. И хотя, *Годы прошли, страсти остыли, / Молодость жизни прошла*, герой говорит: *Белой акации запаха нежного, / Верь не забыть мне уже никогда...* Герои страдают от недостижимости вечной любви.

Летучесть и невозвратность счастья – лейтмотив романсов. Не случайно влюбленные так стремятся сохранить какие-либо вещи, символы, которые всегда будут напоминать о былом счастье: *“Молча к груди прижимаю / Эту темно-вишневую шаль...”*, *“И невольно слезы катятся / Пред увядшим кустом хризантем...”*. Когда человек утрачивает любовь, ему остается лишь вспоминать лучшие дни своего прошлого, создавать сказку в своем воображении, в этом ему и помогают символы ушедшей любви.

Неоднократно подчеркивалось, что слово-стимул в поэтическом воплощении актуализирует значительную часть потенциальных смыслов, связанных с общекультурной традицией, а также вносит преобразованные контекстом новые смыслы. Слово-стимул, являясь обобщенным концептуальным отражением действительности, предназначенный для осуществления коммуникации, предстает как сигнал, направленный на регуляцию внутреннего и внешнего поведения лирического героя. Не исключением в этом отношении стал и романс. Возникновение таких слов-стимулов в романсе связано с расширением или метафоризацией исходного лексического значения и с эмоционально-оценочной транспозицией. Являясь своеобразными художественными образами, слова-сигналы служат для углубления психологизма. Общий концептуальный смысл романса как бы эксплицируется этим словом, содержащим также внетекстовую, подразумеваемую информацию. Введение в романс слова-стимула – это создание не вещественного материального образа, а создание определенной лирической тональности. Происходит фокусировка тончайших настроений героя в вещественной формуле, предметная или пейзажная деталь соотносится с психологическим состоянием личности.

Итак, концепт *память* в романсных текстах может быть вербализован лексемами, которые представлены в семантически наполненных структурах и участвуют в описании ситуаций сохранения информации, забывания, узнавания и воспоминания. Однако процесс воспоминания может быть выражен и имплицитно. Так, романы “*Прощаясь в аллее*” Н. Грекова, “*Первая встреча*” и “*Разочарование*” А. Дельвига не содержат “лексики памяти” (глаголов, существительных, прилагательных), однако представляют собой романы-воспоминания, что создается за счет использования глаголов прошедшего времени или слов других частей речи, выражающих идею прошедшего времени через свое денотативное значение: *прошлое, прошедший, тогда, давно и др. То было ранней весной, / В тени берез то было, / Когда с улыбкой предо мной / Ты очи опустила (А. Толстой). Был день осенний. И листья грустно опадали. / В последних астрах печаль хрустальная жила (О. Строк). Но все прошло, как в дивной чудной сказке, / И далека та ночь, и так далек и ты (А. Толстая) [4].*

Таким образом, концепт *память* может быть представлен в жанре русского романа эксплицитно и имплицитно.

### Литература

1. Петровский М. «Езда в остров любви», или что есть русский романс // Вопросы литературы. – 1984. – № 5. – С. 55-90.
2. Рубинштейн С.Л. Память // Психология памяти. – М., 1998. – С. 215-233.
3. Середа Г.К. Что такое память? // Психологический журнал. – 1985. – Т. 6. – № 6. – С. 41-48.
4. Шедевры русского романа. – Минск, М., 2005. – 384 с.
5. Эббингауз Г. Смена душевных образований // Психология памяти. – М., 1998. – С. 243-263.

**Боровицкая Е.Н.**  
(Киев, Украина)

## Метафизика свободы в структуре диалогической речи (на материале рассказа А.П. Чехова «Толстый и тонкий»)

В гуманитарных науках последних десятилетий особое внимание уделяется осмыслению личностно-персоналистического характера коммуникации, в котором определяющее значение получает не столько обмен сообщениями как таковой, сколько выявление в диалоге самости коммуникантов [6].

Традиция философского осмысления диалога сквозь призму коммуникативного подхода восходит, как известно, к М. Буберу, четко противопоставившему модели коммуникации по принципу «Я – Оно» и «Я – Ты». Диалог интерпретируется Бубером не просто как способ межличностной коммуникации, но как особый модус бытийных отношений, как самоценное начало мира. В диалоге раскрываются экзистенциалы, которые позволили Буберу [3], а впоследствии и Левинасу [5] ввести в философию такие понятия, характеризующие диалогическое бытие, как «*ожидание*» и «*зов*». «Я» и «Ты» не просто сосуществуют вместе, «Я» наполнено предвосхищением присутствия «Ты», оно томится и страдает вне диалога. Это состояние бытия называется *ожиданием*. Диалог возникает там, где появляется *ожидание*, жажда соприкосновения или слияния с бытием Другого. Но прежде, чем возникает *ожидание* «Я», бытие «Ты» наполнено *зовом*. *Зов* призывает *ожидание*, он призывает к себе. В *зове* бытие Другого жаждет моего бытия, готовится встретить мое *ожидание* [6: 3; 5].

Современные исследования диалоговой коммуникации имеют комплексный характер и находятся на стыке различных дисциплин. Как известно, процессуальная структура диалога детально исследуется в пределах так называемого «конверсационного анализа» – в социологически ориентированной парадигме. Концепции Г. Хене, Г. Рейбока, Э. Хеви о трех типах категорий анализа диалога [9] являются актуальными и для нашего исследования; в частности, при анализе социостилистических средств диалогической речи, особенностей влияния смысла дискурсной ситуации на смысл высказывания, а также зависимости модального и диктального аспектов диалога от личностных и социальных отношений между его участниками.

Особенно актуальным представляется нам взгляд Лайонза на «систематизацию партнеров» как необходимый шаг при смысловом анализе диалога [4]. Так называемые «партнеры» как участники коммуникации выбирают определенные роли из «коммуникативного репертуара», используя знания о статусе говорящих, локализации диалога в пространстве и времени, степени формальности и медиуме общения, предмете разговора, его стилистике и др. [4]. Актуальной видится и точка зрения Серла на способность речи отображать реальные процессы благодаря установлению определенных связей с миром на основании интенциональных состояний *веры, намерения, желания* [10].

«Практика общения людей и его стилизованная репрезентация в художественной литературе, – как отмечает В.И. Шаховский, – показывает, что соблюдение этих правил часто невозможно по множеству причин, главной из которых является трудноконтролируемость эмоций речевых партнеров. Тем более сложна задача моделирования необходимых эмоций у своего речевого партнера в конкретной эмоциональной ситуации. Установлено, что эмоции не только зарождаются и реализуются в спровоцированных эмоциональных ситуациях, но и сами создают такие ситуации» [7].

Границы личной свободы определяются границами свободы других людей, т.е., в сущности, местом личности в социуме (ее ролью, статусом); это место, в свою очередь, детерминирует особенности языкового поведения. В этой связи нам представляется справедливым мнение А.В. Назарчука о том, что в диалоге всегда присутствует двунаправленность, взаимность коммуникации: ответ и ответственность [6]. Важную роль при этом играют выражения, которые несут социальную нагрузку и определяют меру свободы каждого участника диалога.

Особый интерес в плане исследования социостилистических и прагматических особенностей коммуникации и экзистенциального выражения коммуникантов представляет, как нам кажется, известный рассказ А.П.Чехова «Голстый и тонкий» [8]. Цель нашей статьи – проследить в этом тексте характер социостилистического и прагматического влияния на содержание речевой коммуникации.

Напомним, что целью *социальной прагматики* является изучение влияния специфических языковых средств на социальные аспекты ситуации, а также влияния социальных контекстов ситуации общения на употребление этих средств [1: 65-68]. Социально-прагматический анализ [1: 65-68] – метод реконструирования глубины смысла высказывания (в частности, языковой интенции) с точки зрения детерминированности семиотической ситуации социальными характеристиками (социальной нормой, социальными статусом, позицией говорящих). При этом, разумеется, прагматический анализ предполагает учет и специфики самого диалога, такой его смысловой структуры, которая представила бы всю глубину этой интенции, а не только ее коммуникативный смысл.

Прежде чем перейти к предмету нашего исследования, необходимо представить *социопрагматический аспект анализа* высказывания в структуре дискурса, точнее в структуре его формы – диалогической речи. Такой аспект включает следующие компоненты: *социопрагматическую установку* (цели коммуникантов, их желания, интересы); *социопрагматическую схему коммуникативной ситуации* (социальные роли, статус, позицию); *специфику коммуникативной ситуации* (нормальность, девиантность) [1: 65-68].

Любой диалог конституируется смыслом, а его смысл составляют суждения участников, которые формируют комплекс коммуникативных интенций. Всегда может возникнуть необходимость, зависимо от специфики диалога (нормальный или девиантный как стилистически нормированный), учитывать как установки коммуникантов, так и схему самой коммуникативной ситуации.

Современный конструктивный диалог – это тот диалог, который видится именно как интерактивный смысловой конструкт, конституируемый глубинным смыслом (этот смысл составляют суждения участников) как источником их интересубъективности через выражение глубинной сущности *интенции*.

В нашей ситуации (*случайная встреча бывших друзей на вокзале*) принимают участие коммуниканты с различными социальными статусами. Сначала мы имеем пример «нормальной»

коммуникации, свободного проявления эмоций, когда социальный аспект не имеет значения: «– *Порфирий!* – воскликнул толстый, увидев тонкого. – Ты ли это? Голубчик мой! Сколько зим, сколько лет!

– *Батюшки!* – изумился тонкий. – *Миша! Друг детства! Откуда ты взялся?»* [8: 32-33]

И это было бы возвращением к свободной экзистенциальной коммуникации:

« – *Ну, как живешь, друг?* – спросил толстый, восторженно глядя на друга. – *Служишь где? Дослужился?*

– *Служу, милый мой! Жалованье плохое... ну, да бог с ним! Служил, знаешь, в департаменте, а теперь сюда переведен столоначальником по тому же ведомству... Здесь буду служить. Ну, а ты как? Небось уже статский? А?*

– *Нет, милый мой, поднимай повыше, – сказал толстый. – Я уже до тайного дослужился... Две звезды имею»* [8: 32-33].

Теперь включаются социальные моменты, которые, предположительно, должны способствовать дальнейшему общению, но на самом деле разрушают его. Указание Толстым на свой статус сразу меняет ход дискурса в сторону ограничения самовыражения Тонкого. Тонкий «*вдруг побледнел, окаменел, но скоро лицо его искривилось во все стороны широчайшей улыбкой...*» [8: 32-33].

Очевидно, боязнь внутренней пустоты рождает у героя социальную маскировку, приводит к бессознательной попытке спрятаться за своей ролью. Это отчетливо прослеживается там, где диалог дополняется синтаксическими девиантными элементами (социопрагматическими компонентами с ориентацией на коммуниканта): «– *Я, ваше превосходительство... Очень приятно-с! Друг, можно сказать, детства и вдруг вышли в такие вельможис-с! Хи-хи-с... – Помилуйте... Что вы-с... – захихикал тонкий, еще более съезживаясь»* [8: 32-33].

Ограничивая свою свободу социально-языковыми средствами, коммуникант ограничивает свободное проявление своего внутреннего мира. Свободная экзистенциальная коммуникация рождается вне статусов и социальных ролей коммуникантов, и для успешного интегрирования употребляются

социально-языковые средства, которые только уточняют социальные позиции каждого участника, не ограничивая свободы языкового поведения.

Для уточнения потенциалов самовыражения можно экспериментировать с социально-языковыми средствами, анализируя свои (и чужие) реакции на их использование. Человек всегда ощущает границы своей собственной свободы под непрерывным давлением социума, а проблема самовыражения как вариант метафизической проблемы свободы заключается в осознании относительной значимости условных социопрагматических установок общения.

Подтверждением этого тезиса может служить не только рассмотренный текст, но и другие рассказы А.П.Чехова, анализ диалогов которых с социопрагматических позиций еще предстоит осуществить.

#### Литература

1. Боровицька О.М. Загальнофілософські проблеми соціальної прагматики // Генеза. Філософські студії. Спецвипуск журналу. – К., 1998. – С.65-68.
2. Боровицкая Е.Н. Социальная прагматика дискурса как междисциплинарное направление // Слово, высказывание, текст в когнитивном, прагматическом и культурологическом аспектах. Сборник научных трудов. – Челябинск, 2008. – С. 317-321.
3. Бубер М. Я и Ты // Бубер М. Два образа веры. – М., 1995. – С. 15-92.
4. Лайонз Дж. Лингвистическая семантика: Введение / Пер. с англ. – М., 2003.
5. Левинас Э. Время и Другой // Левинас Э. Время и другой. Гуманизм другого человека. – СПб., 1998.
6. Назарчук А.В. Философское осмысление диалога через призму коммуникативного подхода // Вестник МГУ. Серия: Философия. – 2010. – №1. – С. 51-71.
7. Шаховский В.И. Эмоциональные проблемы речевых партнеров в межкультурном общении // Тезисы пленарного

- доклада на II Междунар. конф. РКА «Коммуникация: концептуальные и прикладные аспекты». Режим доступа: [http://www.russcomm.ru/rc\\_biblio/sh/shakhovskiy](http://www.russcomm.ru/rc_biblio/sh/shakhovskiy). - doc 2004
8. Чехов А.П. // Избранные сочинения. – М., 1988.
  9. Henne H., Rehbock H. Einführung in die Gesprächsanalyse. – Berlin, New York, 1982.
  10. Searle J. Intentionality. Cambridge, 1983.

**Малишевский И.А.**  
(Воронеж)

### **Романтический код памяти в романе И. А. Бунина «Жизнь Арсеньева»**

Становление поэтики И. А. Бунина, как уже неоднократно отмечалось, происходило в поле напряженного взаимодействия модернистской и реалистической традиций [3; 4]. Вместе с тем только лишь этой оппозицией невозможно исчерпать всего набора творческих возможностей, релевантных для художнического самоопределения писателя.

В частности, заметное место в поэтике И. А. Бунина имеет многослойная рефлексия романтической традиции. Разумеется, писателя нельзя назвать неоромантиком, но отдельные стилевые приметы романтического языка играют заметную роль как в бунинской лирике, так и в романе «Жизнь Арсеньева».

«Романтическое» присутствует в романе в нескольких вариантах. Объектом нашего анализа станет отношение Арсеньева к русской (книга III, главы VIII-IX, книга II, главы XV-XVI) и зарубежной романтической традиции (кн. II, гл. VII), а также к современной ему поэзии, развивающей шаблонные романтические мотивы (кн. III, гл. VII) [2]. Заметим, что у каждого из трех направлений своя роль в тексте, что, в бартовских терминах, позволяет говорить об их «гомологии» [1].

Наиболее любопытным обстоятельством в работе писателя с романтической традицией оказывается его сознательная ориентация на «стертое», «стереотипное» в ней. И.А. Бунина



интересует не столько типология романтического сознания как таковая, сколько восходящие к романтизму художественные принципы, прошедшие вторичную переработку в последующей культуре. Писатель отнюдь не стремится к диалогу с вершинными образцами романтической литературы. Формулы романтического художественного языка – и в «Митиной любви», и в «Грамматике любви», и в стихотворных цитатах «Жизни Арсеньева» – нарочито лишены авторского отпечатка. Это квинтэссенция романтизма, но квинтэссенция обезличенная.

В целом положительное отношение к «банализации» «романтического» объясняется, как нам кажется, тем, что автор включает «романтический» код в общий «мемориально»-ностальгический ряд. Романтическая поэзия – нередко явленная в образцах второго и третьего ряда – легко встраивается в хронотоп дворянской усадьбы, картину старого уклада жизни. Автор констатирует утрату, постепенное увядание этого уклада, отчего и самая очевидная, бесхитростная поэзия становится приметой родного, но отживающего мира. Существенно и другое: «романтическое» у писателя связано с формированием мирочувствия, с «воспитанием чувств», это значимый этап личностного становления героя.

Герой «Жизни Арсеньева» растет в специфически дворянской атмосфере, в которую романтическая поэзия гармонично и ненавязчиво вписана. Это своего рода убежище, локус комфорта и спокойствия. Лишь Пушкин как наиболее крупный и сложный романтик волнует, заставляет героя глубоко переживать, но даже в этом случае глава VIII третьей книги демонстрирует проективную интерпретацию героем пушкинской лирики, связь окружающего мира и текста.

Романтическая традиция оказывается не самой важной для формирования Арсеньева-художника. Едва ли не в большей мере она значима для него как атрибут дворянского мироустройства, как источник принятых в нем поведенческих моделей, связанных, в частности, с ритуалами ухаживания. В этом отношении показательна отсылка к «Дворянскому гнезду» в истории об отношениях героя с Лизой Бибиковой. Эта отсылка, связанная и с узнаваемыми типажными характеристиками «тургеневской»

барышни, и с ее именем, и с традиционно романтической ситуацией: Арсеньев сторожит сон возлюбленной, находясь в ее саду – помещена Буниным в нарочито «романтический» контекст, содержит множественные цитаты из романтического любовного языка (автор и герой не стесняются цитировать его, наоборот, признаются в этом).

Этот модус восприятия мира связан с взрослением, поиском себя, с юношеским воображаемым – и в сложных коллизиях, в которых нередко оказываются персонажи, романтическое мирочувствование себя не оправдывает. Помимо «Жизни Арсеньева», эта мысль очевидна в «Митиной любви», где «старые журналы» не снимают, но лишь несколько размывают тоску героя, и в критический момент он вовсе о них забывает; и в «Темных аллеях»: сцену знакомства автор и герои готовы обставить литературно, обратиться к искусству, но серьезный кризис никак не избыть этой традицией.

Единственное, и то мимолетное упоминание Вальтера Скотта «из гимназической библиотеки» довольно показательно в том контексте, где производится. Арсеньеву одиннадцать-двенадцать лет – «романтическое» отчетливо помещено в контекст «юношеского» чтения (читателю не дается конкретное название книги – акцент сделан на некий обобщенный образ творчества Скотта). Таким же точно образом вписан в набор интересов молодого Арсеньева и С. Надсон. С одной стороны, Арсеньев как юноша испытывает «взволнованность» при вести о смерти поэта. Но с этой симпатией соседствуют и недвусмысленно критические высказывания о творчестве Надсона: «Это казалось мне только дурным пустословием», «я не мог питать особого уважения к стихам, где говорилось, что болотная осока растет *над* прудом и даже склоняется над ним...» [2: 105]. Личностный опыт «разрывает» романтический канон, обнаруживает его неидентичность той реальности, в освоении которой заинтересован герой.

Поэтика романтизма претит Арсеньеву недоверностью и нарочитостью эстетического преобразования реальности. Надсон упрекается в том, что замещает точность и детальность мира (отличительные черты бунинского письма) языковыми штампами,

более того, – приспособливает мир под них. Как известно, и Вальтер Скотт, работая с историей как внеположной его творчеству данностью, неоднократно допускает несоответствия исторической правде, жертвуя сугубой документальностью ради логики приключенческого сюжета.

Очевидно, что и эксплицитно (в случае с Надсоном), и имплицитно, за счет окружающих деталей (Вальтер Скотт, упомянутый по соседству с монологом мещанина Ростовцева) чуждый, требующий разительного пересоздания реальности романтизм Арсеньевым опровергается. Однако бесследно ли? «Оставляя Вальтера Скотта», сам герой задумывается об истории (мысли о городском монастыре), образует важнейшие для поэтики Бунина словесные построения «воспоминания» и «перечня» (Ю. Мальцев), то есть совершает творческий акт. Поначалу вполне «романтическое», сознание Арсеньева постепенно очищается, перерастает влияние чуждого слова, обретает личностные – в том числе, в наборе творческих предпочтений – черты. Заметим также, что поездка за собранием сочинений Надсона сюжетно открывает ситуацию влюбленности в Лизу Бибикову, чувство катарсического характера, связанное с перерастанием себя, с переходом в новое качество.

Суть нашей гипотезы в следующем: романтический код в бунинском тексте обозначается именно для того, чтобы оказаться диалектически снятым; из продуктов его распада образуется некое новое, истинно «бунинское» состояние. Яркий и наглядный пример, к которому гипотеза наша подходит весьма «чисто» – стихотворение «К побережью моря длинная аллея...». Лирический субъект вырывается из стагнации, привнесенной романтическим языком, мифом о потерянной любви, находит силы к развитию. Но влияние романтизма снимается эволюционно, постепенно. Романтическое мирочувствование служит неким катализатором, и весьма важным, формирования творца, художника. От родного и близкого или, в противоположность, от противного – романтизм заставляет героя совершать акт творчества.

Литература

1. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с.
2. Бунин И. А. Собр. соч. в 6-ти т. – М.: Художественная литература, 1987. – Т.5. – 638 с.
3. И. А. Бунин: pro et contra: Личность и творчество И. Бунина в оценке рус. зарубеж. мыслителей и исследователей: антология. – СПб.: Изд-во РХГИ, 2001. – 1015 с.
4. Мальцев Ю. В. Иван Бунин, 1870-1953. – Франкфурт-на-Майне: Посев, 1994. – 432 с.

**Борzych О.В.**  
(Воронеж)

### **Цветовой оксюморон как способ репрезентации культурной памяти в лирике А.Блока**

Проблема цветовой символики в литературном произведении давно стала актуальным предметом изучения. Многие исследователи посвящают свои труды цветовой символике в творчестве С.Есенина, А.Ахматовой, М.Булгакова. Исследованию проблематики белого цвета в литературе посвящена работа Н.В. Злыдневой «Белый цвет в русской культуре XX века». Совсем недавно появилась работа «Поэтика цвета и света в прозе И.А. Бунина, П.А. Нилуса и А.М. Федорова» Т.Ю. Зиминой-Дырда.

Многие известные исследователи символизма, такие, как З. Минц, А. Пайман, В.Н. Топоров отмечали, что использование цвета как особого «языка», кода, было важным практически для всех символистов, как литераторов, так и живописцев. Интересным представляется обращение к цвету такого творца символизма, как Александр Блок.

Крупнейший русский поэт Серебряного века, чье творчество определило многие магистральные пути русской поэзии XX века, Блок был и остается «целой поэтической эпохой», прочно связанной с национальной культурой. Как известно, символизм – это то направление, для которого живым наследием является *память*, культурное прошлое, заключенное в мифе. Символ для

символистов непременно подразумевает память. «Одно из центральных мест в осмыслении и формулировании *идей памяти, культуры как памяти*, конкретных литературных традиций принадлежит символизму» – утверждает Е.Ермилова [4: 149] (курсив наш – О.Б.). В поисках обобщающих жизнестроительных мифов современности его поэты и теоретики погружаются в античность, в мифологию северных и восточных народов, обращаются и к собственным, славянским корням и к современному народному творчеству. Острый и по-разному направленный интерес вызывают искусство средневековья, Ренессанса, «петербургский» период русской истории, переосмыслению подвергаются «вечные» образы европейского искусства, отчасти уже трансформировавшиеся в русской литературе XIX в., «вросшие в ее почву». Символисты полемически-настойчиво утверждали свою преемственность с русской литературой XIX в., и особенно с петербургским текстом русской классической традиции.

Рассмотренный мной оксюморонный цветовой символ – «белая ночь» – является знаком культурной памяти, прямо обращающим нас к образам романа Достоевского «Белые ночи». Мотив белых ночей появляется в русской литературе, начиная с XVIII в. и развивается в русле литературных традиций и направлений времени. Он входит в мотивный комплекс «петербургского текста». В.Н.Топоров писал, что петербургский текст это «некий синтетический свертхтекст, с которым связываются высшие смыслы и цели» [6: 23]. Мотив белой ночи встречается в лирике А.Пушкина, Н.Гнедича, П.Вяземского и создает классический образ «прозрачных», «безлунных», «задумчивых» ночей. Но свои основные «высшие смыслы» он обретает в романе Достоевского «Белые ночи», где, с одной стороны, становится элементом пейзажной лирики, с другой – метафизически связан с новым для современной ему литературы образом петербургского мечтателя – романтика.

В начале XX в. мотив белой ночи используется как своеобразная отсылка к «петербургской» теме прошлого литературного столетия. Характерными в этом смысле являются тексты, представленные альманахом «Белые ночи» (1907), в

котором формируется оригинальный художественный цикл на «заданную» тему. В эссе культурный пейзаж города, включивший в себя описание белых петербургских ночей, выполняет функцию литературной цитаты. В поэтических текстах, вошедших в альманах (С. Городецкий; Л. Зиновьева-Аннибал; А. Блок), описание белой ночи близко к традициям пейзажной лирики с элементами иносказаний.

Образ «белой ночи» является одним из сквозных в лирической трилогии А.Блока. Он встречается в стихотворениях первого и второго томов («Белой ночью месяц красный...», 1901; «Придут незаметные белые ночи...», 1907; «С каждой весною пути мои круче...», 1907; «Над озером», 1908) и становится особенно значимым в стихотворениях третьего тома (в цикле «Страшный мир»), где подвергается коренному переосмыслению. В ранних стихотворениях Блока сохраняется связанный с белыми ночами мотив тайны, мечты: *«С каждой весною пути мои круче, / Мертвенней сумрак очей./ С каждой весною ясней и певучей / Таинства белых ночей»*. Следует отметить, что в лирике А.Блока с образом белой ночи связаны два основных, часто противоречащих друг другу настроения и мотива: 1) Белая ночь осмысливается как союзник и помощник поэта: стихотворение «Над озером»: *«И я, и все союзники мои:/ Ночь белая, и бог, и твердь, и сосны...»*, *«И белая задумчивая ночь / Несет меня домой»* [2: 303]; 2) В других стихотворениях белая ночь предстает враждебной поэту, мешающей молиться и жить: *«Придут незаметные белые ночи./ И душу вытравят белым светом», «Придут другие, разрыхлят глыбы, / Зароют, - уйдут беспокойно прочь:/ Они обо мне помолиться могли бы,/ Да вот – помешала белая ночь!»*. Но для второго тома лирики А.Блока характерна одна тенденция: образ белой ночи демонизируется и прочно связывается с мотивом смерти, цыганской обманной любви.

Цикл «Страшный мир» открывается стихотворением «К Музе», совмещающим в себе несовместимое: чудо и ад, «проклятье красоты» и «страшные ласки». Муза в стихотворении приобретает сходство с «падшим ангелом» – «Демоном» Лермонтова и Врубеля; образ этот значим и страшен для Блока: *«И коварнее северной ночи,*

*/ И хмельней золотого Аи, / И любви цыганской короче / Были страшные ласки твои» [3: 8].*

Мотив «белой ночи» связан с мотивами коварной цыганской любви, обмана, «страшных ласк». В одном из стихотворений Блок пишет: *«чем ночь белее, тем чернее злоба» [3: 36].* Особенность мироощущения А.Блока состоит еще и в том, что для него «ночь» и «день» означают не столько период времени, сколько мистическое состояние.

«Бело-ночной пейзаж» ассоциируется у Блока с мотивами черноты, злобы, смерти. Поэтому «печальное шествие ночи» Блок воспринимает как темную демоническую силу, во власти которой оказалась человеческая душа. И белая ночь внушает человеку не мечту и надежду, а ужас, «мученье и ад». Таким образом, «белые ночи» являются, по сути, метафизической характеристикой мира в целом, символом его стихийности, губительной для души человека.

Хотелось бы обратить внимание на то, что «День и Ночь» – в рамках символистской мифопоэтики воплощают символ противоположностей, обозначая собой «свет и тьму». Сочетание несочетаемых цветовых оттенков используется Блоком не только для изображения ночи, но и при изображении дня: *«У меня над ложем – знаки / Черных дней» [2: 229].* Как отмечал А.Ханзен-Леве, «у Блока очень сильно выражена деструктивная дневная символика, приобретающая все больше негативных черт ночи – например, ее черноту. Таким образом, солнечному дню или воскресному противостоит «черный день», отбрасывающий вперед и тянущий за собой свою тень» [7: 353]. Но цветовой образ «черного дня» не имеет такой смысловой нагрузки и связей с предшествующей литературной традицией, как «белая ночь».

Другим цветовым оксюмороном является «черная кровь». Цикл «Черная кровь», входящий в «Страшный мир», был попыткой Блока изобразить «инфернальность», «вампиризм» времени [3: 502]. Об истоках вампиризма в творчестве Блока говорит Хенрик Баран в статье «Некоторые реминисценции у Блока: вампиризм и его источники». Автор статьи подробно рассмотрел три источника, по его мнению, повлиявших на мотив вампиризма в творчестве Блока: 1) русская фольклорная традиция; 2) роман Б.Стокера «Дракула»; 3) вампирическая традиция в романтической

литературе [1: 264]. Х.Баран обращает внимание на стихотворение «Песнь Ада»: ряд деталей, сообщаемых в котором, «демонстрирует сходство между ее героем-вампиром и персонажами, созданными Байроном и его последователями, - одновременно мучителями и мучимыми» [1: 275]. Весьма напоминает «Песнь Ада» и стихотворение «Я ее победил, наконец!..», написанное в октябре 1909 года и являющееся кульминационной вершиной «сюжета» всего цикла «Черная кровь»: *«Знаю, выпил я кровь твою.../ Я кладу тебя в гроб и пою,- / Мглистой ночью о нежной весне /Будет петь твоя кровь во мне!»* [3: 58].

Это стихотворение передает внутреннее состояние опустошенной личности. Оно производит сильное впечатление. В нем исступленный монолог человека, раненного плотской, низменной страстью – «черной кровью». Каждое из стихотворений передает крутые переломы в развитии отношений двух героев. Перед нами девять сцен – девять вспышек в противоборстве с темным инстинктом. Конец стихотворения трагичный, кровавый – убийство возлюбленной. Блок воплотил здесь не столкновение чистоты с пороком, а постепенное отравление «черной кровью». В стихотворении «Я ее победил, наконец!..» отсутствует объяснение действий лирического героя. Предвкушаемое убийство – высасывание крови из жертвы, как символ убийства души – не будет роковым для преступника. Очевидно, его путь по кругам «страшного мира» еще не завершен.

В «страшном мире» гаснут все человеческие проявления. Душа лирического героя трагически переживает состояние собственной греховности, безверия, опустошенности, смертельной усталости. В этом мире отсутствуют естественность, здоровые человеческие чувства. Любви в этом мире нет. Есть лишь «горькая страсть, как полынь», «низкая страсть». «Черная кровь» является символом этой низменной, земной страсти, а также является характеристикой человека, лишённого личностного, духовного начала. В цикле «Жизнь моего приятеля» в тридцать лет человек осознает, что сердца нет. Он не способен испытывать самого прекрасного чувства на земле - любви, так как она для него «змеиный рай - бездонной скуки ад». Не случайно Блок говорит о таком герое: «На дне твоей души, безрадостной и **черной**, безверие



и грусть» [З: 47]. Оксюморонные сочетания являются признаком демонизации мира, человека и даже поэзии.

Исходя из этого, вполне закономерным является появление в конце цикла «Страшный мир» стихотворения «*Голос из хора*», в котором звучит мрачное, поистине апокалипсическое пророчество о грядущем торжестве зла во всем мире:

Лжи и коварству меры нет,  
А смерть – далека.  
Все будет чернее страшный свет,  
И все безумней вихрь планет  
Еще века, века! [З: 62]

Блок еще больше усиливает мрачность нарисованной им картины, употребляя двойное оксюморонное сочетание «*чернее страшный свет*». «Свет» – понятие, синонимичное «миру», но более широкое и метафизическое. Со «светом» обычно ассоциируется белый цвет, ясность, яркость, блеск, сияние, т.е. положительные понятия. Свет и тьма различны, как белое и черное, как день и ночь. У Блока же свет назван «страшным» и черным, что усиливает трагизм и демонизм мироощущения.

Означает ли это, что Блок признает торжество «страшного мира» над людьми и, таким образом, капитулирует перед ним? Сам он сказал по этому поводу следующее: «Очень неприятные стихи...Лучше бы было этим словам остаться несказанными. Но я должен был их сказать. Трудное надо преодолеть. А за ним будет ясный день». На самом деле, поэт А.Блок всем сердцем жаждал возрождения личности, возрождения духовного начала в человеке. Поэтому тему «страшного мира» продолжают два неразрывно с ним связанных цикла – «Возмездие» и «Ямбы». Следует заметить, что названия поэтических циклов Блока сами по себе уже являются символами культурной памяти (например, «Кармен», «На поле Куликовом», «Двенадцать», «Стихи о Прекрасной Даме»). То же можно сказать и о «Ямбах», ведь ассоциативно «ямб» в русской поэзии соотносится, прежде всего, с лирикой А.С.Пушкина, со временем «ямб» стал устойчивым поэтическим знаком. Не случайно и то, что после столь мрачных и демонических

стихотворений «Страшного мира» цикл «Ямбы» открывается стихотворением «О, я хочу безумно жить», которое характеризуется поистине пушкинской жаждой жизни, стремлением в ее оценке подняться над временным и личным. Лирический герой стихотворения предстает новым «пророком», продолжающим пушкинскую и лермонтовскую традицию. Как цель своего творчества он провозглашает: *«Все сущее – увековечить, / Безличное – вочеловечить, / Несбывшееся – воплотить!»* [3: 85]

Следует помнить, что при всем многообразии проблематики, при всем отличии ранних стихотворений от последующих, лирика Блока выступает как единое целое, как одно развернутое во времени произведение, как отражение пройденного поэтом пути. Главной творческой задачей Блока было вочеловечивание личности, возвращение любви и духовности в жизнь любого человека. И в этом он продолжает лучшие традиции Золотого века русской поэзии, традиции А.Пушкина. Вслед за великим учителем, Пушкиным, Блок осознает, что долг поэта – служение людям, а главная задача – нести своим творчеством свет, добро, красоту в мир. Вместе с тем А.Блок понимал, что невозможно пробиться к свету, обойдя мрак и демонизм страшного мира. Не случайно самый первый поэтический сборник Блока назывался «Ante lucem» («До света»). В поэме «Возмездие» А. Блок проповедовал: *«Познай, где свет, — поймешь, где тьма»* [3: 301]. В своей лирике Блок скорее начинал с познания тьмы – она очевиднее! – чтобы потом прорываться к свету.

#### Литература

1. Баран Х. Поэтика русской литературы начала XX века / Х. Баран. – М.: Прогресс, 1993. 365 с.
2. Блок А.А. Собрание сочинений: В 8-ми томах / А. А. Блок. – М.-Л.: Гослитиздат. Ленингр. отд., 1960. – 466 с. – 2 т.
3. Блок А. А. Собрание сочинений: В 8-ми т. / А. А. Блок.– М.-Л.: Гослитиздат. Ленингр. отд., 1960. – 714 с. – 3 т.
4. Ермилова Е.В. Теория и образный мир русского символизма / Е. В. Ермилова.— М. : Наука, 1989.– 174 с.

5. Память литературы и память культуры: механизмы, функции, репрезентации: материалы Всероссийской научной конференции / под ред. А.А. Житенева. – Воронеж : Изд-во ВГУ, 2009. – 184 с.
6. Топоров В.Н. Петербургский текст русской литературы: Избранные труды / В.Н.Топоров. – СПб.: «Искусство-СПб», 2003. – 616 с.
7. Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм начала века. Космическая символика / А. А. Ханзен-Леве. – СПб.: Акад. Проект, 2003. — 813с.

**Ростовцев И.А.**  
(Владимир)

**Взаимодействие культурной памяти и поэтики в  
модернизме (на примере творчества Т.С. Элиота и О.Э.  
Мандельштама)**

Модернистская поэзия выросла из усилий «ряда разрозненных творцов», которые «ощупью продвигались <...> в одном и том же направлении», – эту мысль Т.С. Элиот высказал в одном из своих эссе в 1953 году. По его мнению, поэтов, которым «не нравились их родственники», связывало между собой «общее стремление исследовать возможности развития литературы через изучение поэзии других веков и народов» и потребность «сотрудничать, обмениваться, помогать друг другу» в деле создания новой культуры [5: 417]. К таким поэтам американская исследовательница К. Кэвана относит Э. Паунда, О.Э. Мандельштама и самого Т.С. Элиота. Сравнивая в своей работе «Модернистское созидание традиции: Мандельштам, Элиот, Паунд» творчество и эстетические позиции трех поэтов, К. Кэвана приходит к выводу, что модернизм действительно складывался из творческих усилий ряда авторов, зачастую никак не связанных между собой, но обладающих, по выражению В.Н. Топорова, «общим кругом идей, возникающих у каждого из сопоставленных

авторов вполне независимо, как развертывание внутреннего опыта» [18: 159-160].

В частности, поэзию и критические работы Т.С. Элиота и О.Э. Мандельштама объединяет общий ориентир – то, что Элиот называл «традицией», а Мандельштам – «тоской по мировой культуре» [7: 251-252]. В то же время «чувство культурной оторванности (лишенности наследства)» [5: 407] и поиск «духовного наследия» отличало и других «потерпевших крушение выходцев девятнадцатого века» [14: 271]. В частности, Д.С.Мережковский в эссе «Размышление об акрополе» признавал: «Я, Дмитрий Сергеевич Мережковский, поэт, мыслитель, нуждаюсь в мировой культуре от древних времен до сегодняшнего дня» [27: 33]. Форд Мэдокс Форд (Ford Madox Ford) называет себя и своих англо-американских современников «наследниками всех эпох» [5: 409], а И. Анненский, как замечает Мандельштам в эссе «О природе слова» (1920-1922), «всю мировую поэзию ... воспринимал как сноп лучей, брошенный Элладой» [13: 226]. Такой обострившийся интерес к традиции в начале XX века позволяет говорить о «тоске по мировой культуре» как о существенной черте модернистской эстетики в целом.

Абсолютизация традиции модернистами в критической литературе объясняется по-разному. К. Кэвана связывает стремление Т.С. Элиота и О.Э. Мандельштама обрести «корни» в традиции с «культурным сиротством» (выражение Г. Фрейдина), присущим названным поэтам и модернистам вообще, оказавшимся, после крушения ценностей XIX века, среди «обломков разбитых традиций и разрушенных культур» [5: 408]. Сам Т.С. Элиот в эссе, посвященном Генри Джеймсу, говорил об ощущении, «что ты везде иностранец» [5: 405], и даже называл себя, публикуясь в британской периодике, *metoikos* (греч. «чужестранец») [21: 150]. «Скитальцем постоянного места жительства» [24: 29] Элиот стал, когда в молодости покинул Соединенные штаты и переехал в Англию, что стало для него символом поиска культурных истоков. Впоследствии в сборнике «Священный лес» (1920) Элиот напишет, что «искусство требует, чтобы человек отрешился от всего, что у него есть, даже от кровного древа, и в одиночку следовал путями творчества» [5: 403]. Однако, как отмечает О.И. Половинкина в

книге «Метафизический стиль в истории американской поэзии», Элиот не стремился преодолеть «культурный американизм» [16: 216] и всегда «подчеркивал истинно американское качество своих корней» [16: 217]. Стать «соотечественником» англичанам поэту так и не удалось: «Большинство американцев решило бы, что у него вполне англазированный вид, но только очень немногие англичане могли бы ошибиться и принять его за соотечественника» [25: 133]. Впрочем, «добровольное изгнанничество» Т.С. Элиота, о котором говорит поэт в эссе «Заметки к определению понятия Культура», и ощущение «культурного сиротства», по мнению Г. Пирсона, было связано с тем, что Элиот «добровольно исключил себя из целой фазы цивилизации. Покидая Америку, он покинул двадцатый век, двигаясь назад <...> к нерасколотому католицизму Европы до Реформации» [26: 97].

Если «изгнанничество» Т.С. Элиота было добровольным, то «культурное сиротство» Манделштама можно назвать исторически обусловленным. Во-первых, поэт родился в Варшаве в 1891 году, но вскоре его семья переселилась в Россию, и поэт оказался оторван от «родового лона» [14: 411] европейской культуры. Еврейское «культурное наследство», доставшееся Манделштаму, сам поэт в эссе «Шум времени» называл «хаосом иудейства» [14: 454]. Врожденное стремление к упорядоченности привело Манделштама к решению преодолеть «отцовское наследство» и к поискам более устойчивой культурной базы, «домашней» культуры. Впрочем, сам мотив поисков «дома» свойствен еврейской культуре и еврейской нации, лишенной Родины как Дома в глобальном понимании. Поэтому Г. Фрейдин охарактеризовал стремление Манделштама к европейской культуре как ненасытную потребность в «непрерывном освоении гигантских пространств культуры, дабы как-то возместить невозможность принадлежности к одному определенному месту» [5: 401-402]. Во-вторых, «культурным сиротой» Манделштама сделала Великая Октябрьская революция 1917 года. Поэт писал: «Октябрьская революция не могла не повлиять на мою работу, т.к. отняла у меня биографию, ощущение личной значимости. Я благодарен ей за то, что она раз навсегда положила конец духовной обеспеченности и существованию на культурную ренту». Дважды

лишенный культурного наследия, Мандельштам, как замечает Л.Г. Кихней в книге «Акмеизм: Миропонимание и поэтика», пытался противопоставить «беспамятству времени» «культуру как мощный механизм памяти человеческой» [4: 117]. В стихотворении «Я не слышал рассказов Оссиана» Мандельштам пишет:

Я получил блаженное наследство –  
Чужих певцов блуждающие сны;  
Свое родство и скучное соседство  
Мы презирать заведомо вольны» (1914) [13: 103].

«Блаженным наследством» для Мандельштама стала «иудео-эллинско-латинская цивилизация, все ее эпохи» [12: VIII]. В эссе «Чаадаев» (1914) Мандельштам пишет о «глубокой, неискоренимой потребности единства, высшего исторического синтеза» [13: 195]. Поэт сожалеет, что Россия «отрезана от всемирного единства, отлучена от истории, <...> преемственности духа благодати» [13: 196], и стремится в своем творчестве объединить культуру России и Европы, вновь вступить на «священную почву традиции» [13: 199]. Как замечает В. Парнах, «в своей любви к прошлому Мандельштам больше европеец, чем сами европейцы» [12: 400].

Стремление «стать не англичанином, но европейцем – тем, кто никто рожденный в Европе ... стать не может» [5: 405] свойственно и Т.С. Элиоту. Осознанию Европы как целостности, по мнению исследователей и самого поэта, помогло его провинциальное происхождение. В эссе «Генри Джеймс» Элиот пишет: «Право же, есть преимущества в том, чтобы быть рожденным в большой унылой стране, которую никому не хочется посещать, преимущества, которые были ведомы и Тургеневу, и Джеймсу» [5: 418-419]. В свою очередь Ф.О. Мэтьиссен (F.O. Matthiessen) замечает, что, как и Генри Джеймсу, Элиоту было свойственно «обостренное провинциальное внимание к основам литературной традиции, которую европейцы считали чем-то само собой разумеющимся — и не замечали» [5: 419]. Следует сказать, что стремление Элиота стать европейцем, эта «жажда цельности» («wholeness hunger» - термин Питера Гэя) [5: 406] были чисто

американским явлением, и связано оно со взглядами трансценденталистов, которые ощущали американскую культуру и американцев «наследниками всего человечества» [3: 94] и стремились «осознать американское как ... всеобъемлющее и общечеловеческое» [3: 89].

Кроме того, представление о европейской культуре как о целостности было воспринято Элиотом от его учителя Ирвинга Бэббита. В эссе «Гуманизм Ирвинга Бэббита» (1928) поэт подчеркивает, что «Мистер Бэббит — решительный сторонник традиции и преемственности» [19: 186], залогом которой являются христианские ценности. Сам Элиот, как пишет О.И. Половинкина, «видел в христианстве основной источник западной мысли» [16: 283]. В эссе «Поклоняясь чужим богам» («After Strange Gods») критик высказывает мысль, что «истинной традицией для нас должна быть христианская традиция» [23: 22]. Схожих взглядов придерживается и О.Э. Мандельштам. Л.Г. Кихней замечает, что «в полной мере единством, целостностью по Мандельштаму обладает христианский мир: отсутствие же единства, его распад означает конец христианской веры, поворот времени вспять к дохристианскому мировоззрению и распад личности» [4: 29]. Свою точку зрения исследовательница подтверждает цитатой из эссе Мандельштама «Скрябин и христианство» (1917): «Единства нет! “Миров много, они располагаются в сферах, бог царит над богом!”». Что это: бред или конец христианства?» [13: 202]. Поэт противопоставлял христианскую веру «хаосу иудейства» и считал ее залогом «вечной свежести и неуядаемости европейской культуры» [13: 203].

Религиозные поиски О. Мандельштама и Т.С. Элиота были тесно связаны с поисками в области поэтического языка, стремлением поэтов «искать потерянное слово», «преодолеть косноязычие», «расширить границы выговариваемого» и, как пишет О.И. Половинкина, «воплотить христианское вероучение в живое поэтическое слово», «точно выражающее мысль о Боге на языке современного опыта» [16: 283, 280]. Поэты исходят из христианской точки зрения на слово, которое восходит к Слову Божьему, являющемуся Первопричиной всего сущего. В связи с этим Мандельштам говорит о «воплощении», «инкарнации» как основном

свойстве слова, о «номинализме» и «бытийственности» русского языка, которые поэт связывает с его эллинистической природой. В эссе «О природе слова» (1920-1922) Мандельштам пишет: «Слово в эллинистическом понимании есть плоть деятельная, разрешающаяся в событие» [13: 220-221]. Согласно поэту, слово приравнивается к предмету, которое оно называет. Соответственно, произнесение слова рождает вещь в ее целостности, что равноценно «чуду, как в том, что Бог стал плотью» [1: 487]. Это находит подтверждение в поэзии О. Мандельштама: к примеру, в стихотворении 1912 г. «Образ твой мучительный и зыбкий» лирический герой произносит Божье имя («Господи!»), которое уподобляется птице, вылетевшей из груди поэта:

Образ твой, мучительный и зыбкий,  
Я не мог в тумане осознать.  
«Господи!» – сказал я по ошибке,  
Сам того не думая сказать.

Божье имя, как большая птица,  
Вылетало из моей груди.  
Впереди густой туман клубится,  
И пустая клетка позади.

Однако «сознательный смысл слова, Логос» [13: 178] в результате пренебрежения к нему со стороны символистов, которые подменяли одно значение слова другим, стал, по Мандельштаму, менее прозрачным или вовсе был утрачен. Задача поэта — подобрать «точный словесный эквивалент» [4: 42], выразить в слове сущность предмета, как это делал Адам, и выявить с помощью метафор, схожих с метафорами-кончетти у метафизиков и Элиота, «объективно существующее, но скрытое от поверхностного взгляда родство явлений» [4: 67].

«Поиском слова, абсолютной точности выражения» [16: 274] занимался и Т.С. Элиот. Однако задача поэта, с его точки зрения, не столько в том, чтобы передать сущность предмета в слове, сколько в том, чтобы «сделать мысль столь же непосредственно ощутимой, как ощутим запах розы» [16: 287], создать «эмоциональный эквивалент



мысли» [16: 269] – мысли о Боге. В поисках эталона передачи «непосредственного опыта» (“immediate experience” – термин заимствован Элиотом у Ф.Г. Брэдли), в котором «еще не расчленены чувства, мысли и ощущения» и сохраняется «единство бытия и сознания, единство человека с миром» [16: 246] поэт обращается к поэзии метафизиков. Однако в поэзии Донна и его современников он также находит «распад восприятия» (“dissociation of sensibility”), который нашел отражение в утрате «адекватной мысли о Боге» и, как следствие, «упадке поэтического языка» [16: 271]. «Единство мысли, чувства и ощущения» [16: 246], чувственного и интеллектуального опыта, которое отличало поэзию Манделштама-акмеиста, Элиот находит лишь у Данте.

Следует отметить, однако, что «целостное восприятие мира» [16: 246], не отделение «материи от ее духовного и божественного начала», которое В.С. Соловьев связывает с еврейским происхождением Манделштама и иудейством [17: 21], свойственно только акмеистскому периоду творчества поэта. Впоследствии Манделштам говорит о «психейности» природы слова: слово-Психея является душой вещи и отражает лишь определенную грань предмета. Л.Г. Кихней отмечает, что «психейность оборачивается актуализацией то тех, то иных смыслов, заложенных в слове, посредством его включения в разные контекстуальные связи» [4: 50]. Сам Манделштам называет это свойство поэзии в эссе «Разговор о Данте» (1933) «обращаемостью или обратимостью» и связывает его с «текучестью явления» [15: 233, 236]. Ср. высказывание Элиота в эссе «Музыка поэзии» (1942): «Музыка слова рождается на стыке. Она возникает из его связи со словами, непосредственно предшествовавшими и последующими, и из отношения непосредственного значения слова в этом контексте ко всем другим значениям, которые оно приобретает в других ситуациях. Ввести словом целую историю языка и цивилизации. Это и есть аллюзивность, которая присуща самой природе слова» [20: 201]. Л.Г. Кихней отмечает, что «психейность» и «обратимость» поэтического слова Манделштама приводит к «многослойности структуры слова», его «смысловой насыщенности», «семантическому диалогу» и «семантическому слоению» [там же: 49, 74, 107, 121] слова и текста.

Литературовед Н.Л. Степанов, в свою очередь, подчеркивает, что в «Tristia» (1922), втором сборнике Мандельштама, «каждое слово ведет за собой рой слов, связанных с ним очень далекими и неожиданными ассоциациями. Слова-темы обрастают целыми лабиринтами уводящих в сторону смыслов» [10: 393]. Усложняет понимание текста, делает его более насыщенным по смыслу «перекличка» близких по звучанию слов, которые образуют семантический, почти символический ряд: ось – осы – Осип – Иосиф и др. Однако Л.Г. Кихней считает, что подобный «прием семантической и фонетической тождественности ... самой фактурой подтверждает идею пренатального единства» явлений, их изначального происхождения, по версии Мандельштама, из хаоса и музыки: «Останься пеной, Афродита, / И слово в музыку вернись» («Silentium», 1910, 1935). Подобные эксперименты в области поэзии Л.Я. Гинзбург связывала со стремлением Мандельштама «создать некий собственный, эллинский “диалект” в поэзии» [2: 260]. Стремление создать собственный «диалект», «очистить» по примеру С. Малларме «диалект племени» и создать свой «собственный язык для передачи духовного опыта с учетом накопленного веками духовного опыта христианства» [22: 160] отличало и Т.С. Элиота.

В дополнение следует сказать, что, наряду с образом «слова-Психеи», в критике Мандельштама появляется определение «слова-сырца», которое обладает памятью, «умением хранить историю народа, быть “консервантом” культуры» [4: 52], помнит все свои значения. Хью Кеннер (Hugh Kenner) в работе 1971 года «Эра Паунда» говорит об ощущении языка как «организма, способного поддерживать тождественность в процессе развития» и «сохранять в себе одновременное присутствие всех времен» [5: 411] как о важном пункте модернистской эстетики в целом. Таким образом, сама природа слова и языка являются залогом единства мировой культуры и сохранении традиции европейской литературы как «единовременного соразмерного ряда» [20: 159], в котором поэт обретает множество корней и связей. Однако для сохранения традиции, по мнению Элиота и Мандельштама, требуется чувство истории: соединение текущего и вневременного, прошлого, настоящего и будущего в некой эонической вечности, длянщемся настоящим. В эссе 1921 года «Слово и культура» Мандельштам

пишет, что «ни одного поэта еще не было. Мы свободны от груза воспоминаний» [13: 214]. Эту мысль поэт продолжает в эссе 1933 года «Разговор о Данте», где утверждает, что поэзия «существует лишь в исполнении» [15: 259].

Единство европейской культуры Элиот и Мандельштам также связывали с «родством» поэтов прошлого и настоящего. Мандельштам в эссе «Шум времени» писал о понимании литературы как рода, а не как храма, которому его научил его наставник В.В. Гиппиус. Вспоминая его уроки, в эссе «Шум времени» поэт пишет: «В.В. учил строить литературу не как храм, а как род. В литературе он ценил патриархальное отцовское начало культуры. Как хорошо, что вместо лампадного жреческого огня я успел полюбить рыжий огонек литературной (В.В.Г.) злости. Власть оценок В.В. длится надо мной и посейчас. Большое, с ним совершенное, путешествие по патриархату русской литературы от Новикова с Радищевым до Коневца раннего символизма так и осталось единственным» [14: 391]. По мысли Мандельштама, литература как храм представляет собой нечто застывшее, неподвижное, косное, окаменевшее, неизменное. Ее представители – всего лишь безликие жрецы бездушных идолов, которые давно утратили свой истинный смысл. Литература как род обладает «домашним», «патриархальным началом». Она постоянно изменяется. Ее представители связаны кровными, родственными связями. Они непохожи друг на друга, но в итоге делают одно общее дело: дополняя друг друга, они сохраняют и преумножают культурное наследие, которое Мандельштам в эссе «Пшеница человеческая» (1922) сравнивал «огромным амбаром человеческого зерна», где «каждое зерно хранит память об одном древнем эллинском мифе».

Понимание европейской литературы как рода Т.С. Элиот выражает в эссе 1944 года «Что такое классик?» анатомической метафорой, сравнивая культуру Европы с живым организмом: «Европейская литература – целое, отдельные члены которого не могут расцвести, если по всему телу не циркулирует один и тот же поток крови. Кровеносный поток европейской литературы – латынь и греческий, существующий как единая кровеносная система, ибо свое греческое происхождение мы осознаем через Рим. Это наше

общее наследие мысли и чувства в этих двух языках, общая мера мастерства» [20: 259]). Таким образом, поэты и писатели, по мысли Элиота, также связаны «кровными» связями античного наследия, а культура Европы представляет собой единый организм с общей «кровеносной системой». Далее Элиот развивает свою мысль: «Надо обращаться к двум мертвым языкам – мы через их смерть обрели свое наследство (мотив возрождения через смерть – И.Р.). Все народы Европы — их иждивенцы» [20: 255].

Воплощением европейской традиции Элиот и Мандельштам считали фигуру Данте, «орудийного мастера поэзии» (эссе «Разговор о Данте») [15: 217], своеобразного образца «традиционного» поэта. «Время для Данта есть содержание истории, понимаемой как единый синхронистический акт» [15: 238], — писал Мандельштам в эссе «Разговор о Данте» (1933). «Божественную комедию» оба поэта-модерниста прочитали так называемым «гарвардским способом» — на итальянском языке, не изучив его до конца. Жена Мандельштама вспоминала, что «когда он читал Данта ... великого европейца (сходное понимание Данта я нашла у Элиота) <...> он входил в самую суть европейской культуры и поэзии. Ведь всю европейскую поэзию он считал лишь “вольноотпущенницей Данта”, и в чтении «Комедии» было лишь поклонение и приобщение, а не изменническая сладость чужих звуков» [8: 251]. Сам Мандельштам посвятил «великому европейцу» не только эссе «Разговор о Данте», но и стихотворение «Извозчик и Дант» (1925), в котором обращался к итальянцу: «В тебе отца родного чту и коменданта». Э.Л. Миндлин в своих воспоминаниях о Мандельштаме пишет, что для поэта Данте – это «источник, от которого пошла вся европейская поэзия, и мера поэтической правоты» [11: 651]. «Сознанием собственной правоты» [13: 178] поэт в эссе «Утро акмеизма» (1913) назвал поэзию.

В «Разговоре о Данте» (1933) Мандельштам называет Данте «антимодернистом». Миндлин объясняет позицию поэта тем, что Данте, по Мандельштаму «способен говорить с читателем XX века как живой с живым – на языке поэтического слова» [11: 657]. Эту мысль развивает К. Кэвана, отмечая, что, на самом деле, «Данте использует приемы модерниста, творящего новую культуру и

новый поэтический мир» [5: 409] и поэтому является «бесконечно современным» [5: 414]. И действительно, поэзия Данте, по мысли Мандельштама, «существует только в исполнении», принадлежит современности, текущему моменту, который стремится к вечности: «Он самый большой и неоспоримый хозяин обратимой и обращающейся поэтической материи, самый ранний и в то же время самый сильный химический дирижер существующей только в наплывах и волнах, только в подъемах и лавированьях поэтической композиции» [15: 245].

Стиль Данте близок стилю, который выработал Мандельштам в постакмеистском творчестве. «Говоря о Данте, правильнее иметь в виду порывообразование, а не формообразование» [15: 259], — заключает Мандельштам в своем эссе, понимая под формой – нечто застывшее и являющееся принадлежностью прошлого, а под порывом – стремительность и движение в стиле и значении слов, что является возможным только в настоящем. С другой стороны, Данте в своем произведении воплотил всю европейскую традицию. Мандельштам называл Данта «бедняком, ... внутренним разночинцем старинной римской крови» [15: 224], что говорит о его принадлежности к древнему «роду» литературы и в то же время намекает на его «культурное сиротство». В эссе «Комиссаржевская» Мандельштам некогда писал: «Разночинцу не нужна память. Ему достаточно рассказать о книгах, которые он прочел, и биография готова» [11: VI]. «Биография» Данте, его «Божественная комедия» – это история всей европейской литературы. Мандельштам подчеркивает, что «поэма самой густолиственной своей стороной обращена к авторитету» [15: 242], а о самого Данте характеризует сравнением с древним писцом или летописцем: «Он пишет под диктовку, он переписчик, он переводчик... Он весь изогнулся в позе писца, испуганно косящегося на иллюминированный подлинник, одолженный ему из библиотеки приора» [15: 253].

Для Т.С. Элиота Данте стал «проводником-переводчиком» (определение В. Топорова) на пути познания и приобщения к европейской культурной традиции. В эссе «Данте» (1929) Элиот характеризует итальянского поэта как «прежде всего европейца. <...> Культура Данте была не культурой одной страны, а

культурой всей Европы» [20: 262]. Как великий классик, Данте обладал «всеохватностью, зрелостью, универсальностью и цельностью» [20: 11] художественного мышления, он довел свой язык до совершенства и обладал «целостным представлением об устройстве вселенной» [16: 243], которое он перенял у Фомы Аквинского. Кроме того, Элиот находит в поэзии Данте тот «сплав мысли и чувства» [16: 248], который был утрачен. Эту мысль подтверждает Ю.М. Лотман в работе «Семиосфера. Культура и взрыв»: «Находясь на пороге нового времени, Данте увидел одну из основных опасностей наступающей культуры. Его собственному идеалу была присуща интегрированность: энциклопедизм его знаний, которые включали практически весь арсенал науки его времени, не складывался в его сознании в сумму разрозненных сведений, а образовывал единое интегрированное здание, которое, в свою очередь, вливалось в идеал мировой империи (Ад I, 101—109) и гармоническую конструкцию космоса» [6].

О.И. Половинкина отмечает, что Элиот берет за образец «метафизического поэтического языка» язык Данте «в сочетании с идеалом упорядоченной духовной жизни» [16: 265]. Стиль «великого европейца» привлекал поэта-модерниста простотой, «точностью чувства» и «точностью образности» [16: 269], когда «ни одно слово не потрачено зря»:

Где каждое слово дома и дружит с соседями,  
Каждое слово всерьез и не ради слова  
И служит для связи былого и будущего,  
Разговорное слово точно и невульгарно,  
Книжное слово четко и непедантично,  
Совершенство согласия в общем ритме  
(«Четыре квартета», «Литтл Гиддинг», пер. А.Сергеева)

В творчестве Данте Элиот нашел тот образец поэтического языка, который не смог найти у других поэтов, но который был так нужен в современном модернисту состоянии поэзии для прекращения упадка языка и построения «моста через пропасть между мыслью и чувством» [16: 255]. Возможно, поэтому Т.С. Элиот назвал Данте «наиболее универсальным поэтом

современности» [5: 420]. Как отмечает О.И. Половинкина, Элиот также «предпочитал роль универсального поэта, говорящего от мира западной культуры в целом, аккумулирующего в себе эту культуру, поэта, подобного Данте» [16: 206]. Само обращение к Данте подтверждает мысль Элиота о потребности «сотрудничать... в деле создания новой культуры» [5: 417], потребности в диалоге – даже с поэтами прошлого – и в наставлении, ученичестве у мастера (craftsman) в средневековом смысле.

Таким образом, стремление к европейской традиции для Элиота и Мандельштама было их осознанным выбором, поиском своих корней, своих предшественников. Суть этого стремления состояла не в отказе от «культурного наследия», а в преодолении ограниченности национальной культуры, т.е. преодолении границ культуры отдельной нации, стремлении к нечто большему, чем отдельный индивид, народ или культура одной страны.

Поэзия воспринималась Элиотом и Мандельштамом как «живая целостность всего поэтического, что было создано во все времена» («poetry as a living whole of all the poetry that has ever been written») [20: 162]. Как заявляет критик С. Шварц (S. Schwarz) в эссе «Матрица Модернизма» («The Matrix of Modernism»), поэтов-модернистов объединяло «диалектическое взаимодействие» между «традицией и новаторством». Их художественное творчество представляло собой не что иное, как балансирование между «воскрешением прошлого опыта и сотворением нового языка» [5: 421], что, как нам кажется, является основополагающей характеристикой модернизма как явления мировой культуры.

#### Литература

1. Гадамер Х.-Г. Истина и метод. – М., Прогресс, 1988.
2. Гинзбург Л.Я. Поэтика О. Мандельштама // Гинзбург Л.Я. О старом и новом, статьи и очерки. – Л.: Ленинградское отделение издательства «Советский писатель», 1982.
3. Зыкова Е.П. Восток в творчестве американских трансценденталистов // Восток – Запад. Исследования. Переводы. Публикации. – М.: Наука, 1988.

4. Кихней Л.Г. Акмеизм: Миропонимание и поэтика. – М.: МАКС Пресс, 2001.
5. Кэвана К. Модернистское созидание традиции: Манделъштам, Элиот, Паунд // Русская литература XX века: исследования американских ученых. – СПб., 1993.
6. Лотман Ю.М. Семиосфера. Культура и взрыв // <http://oomnik.iling.spb.ru/mathling/kulturologiya/yu-m-lotman-semiosfera-kultura-i-vzryv>
7. Манделъштам Н.Я. Воспоминания. – М.: Книга, 1989.
8. Манделъштам Н.Я. Вторая книга. – М.: Согласие, 1999.
9. Манделъштам О.Э. Слово и культура: Статьи. – М.: Советский писатель, 1987.
10. Манделъштам О.Э. Собр. соч. в четырех томах. Т. 1. М.: Терра, 1991.
11. Манделъштам О.Э. Собр. соч. в четырех томах. Т. 2. М.: Терра, 1991
12. Манделъштам О.Э. Собр. соч. в четырех томах. Т. 3-4. М.: Терра, 1991.
13. Манделъштам О.Э. Собр. соч. в четырех томах. Том 1. Стихи и проза. 1906—1921. – М.: Артбизнесцентр, 1993.
14. Манделъштам О.Э. Собр. соч. в четырех томах. Том 2. Стихи и проза. 1921—1929. – М.: Артбизнесцентр, 1993.
15. Манделъштам О.Э. Собр. соч. в четырех томах. Том 3. Стихи и проза. 1930—1937. – М.: Артбизнесцентр, 1994.
16. Половинкина О.И. Метафизический стиль в истории американской поэзии. – Владимир: ВГГУ, 2011
17. Соловьев В.С. Еврейство и христианский вопрос. – Берлин: Мысль, 1921.
18. Топоров В.Н. К отзвукам западноевропейской поэзии у Ахматовой // *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*. – The Hague: Mouton, 1973. N XVI.
19. Элиот Т.С. Избранное: религия, культура, литература. Т. 1-2. М.: РОССПЭН, 2004.
20. Элиот Т.С. Назначение поэзии. Статьи о литературе. – Киев: Airland, 1997.
21. Basket S. T. S. Eliot as an American Poet // *The Centennial Review*. – Vol. 26. № 2.



22. Gardner H. Religion and Literature. – N.Y.: Oxford University press, 1971.
23. Eliot T.S. After Strange Gods: A Himer of Modern Heresy. The Page-Barbour Lectures at the University of Virginia. – N.Y.: Harcourt and Company, 1934.
24. Eliot T. S. To Criticize the Critic. – New York. 1985.
25. Matthews T.S. Great Tom. Notes Towards the Definition of T.S. Eliot. – L.: Weiderfield and Nicolson, 1973.
26. Pearson G. Eliot. an American use of Symbolism // Eliot T.S. «Four Quarters» - A Casebook / Ed. by B. Bergonzi. – L.: Macmillan, 1969.
27. Pyman A. A history of Russian Symbolism. – NY: Cambridge University press, 1994.
28. The Shock of Recognition. – New York, 1955. Vol. 2

**Шаулов С.С.**  
(Уфа)

### **Прометеевский подтекст концепции М.М.Бахтина**

В самом начале «Проблем поэтики Достоевского» есть примечательный мифолого-метафорический пассаж, в котором Бахтин задает своеобразный сквозной мотив дальнейших рассуждений. Говоря об особенностях («беспомощности») критической мысли и восприятия «всегда спорящих с героями Достоевского» читателей, Бахтин заявляет следующее: «Достоевский, подобно гетевскому Прометею, создает не безгласных рабов (как Зевс), а свободных людей, способных стать рядом со своим творцом, не соглашаться и с ним и восставать на него»[1; 6].

Это рассуждение вполне можно было бы списать на привычную для нашей науки образность научной речи, автоматически переводимую (или приводимую) любым профессиональным читателем в плоскость менее индивидуальных литературоведческих понятий. Однако подобному автоматизму

восприятия здесь мешают две, как нам представляется, намеренно оставленных, «занозы».

Первая из них – уточнение, которое Бахтин не забывает сделать, сравнивая Достоевского не вообще с Прометеем, а конкретно с «гетевским». Для того чтобы дать читателю яркое и емкое представление о степени свободы героев Достоевского, такое указание не нужно. Вполне достаточно было бы и просто сравнения с Прометеем. Для литературоведческого смысла фразы отсылка к конкретной (при этом, не самой известной) вариации мифа явно избыточна.

Второй способ деавтоматизации чтения, на первый взгляд, – чисто формальный: Бахтин не забывает указать мифологического противника своего Достоевского-Прометея («как Зевс»). Для мысли о принципиальном новаторстве Достоевского «в области художественной формы» [3] это указание не только избыточно, но, с некоторой точки зрения, даже вредно, поскольку вносит в концепцию, которая только начинает строиться, «сюжет» противостояния Достоевского (бахтинского «протагониста») с некоей управляющей (литературой?) силой. В самих «Проблемах поэтики...» эта противоборствующая Достоевскому сила затем не называется, оставляя тем самым читателю возможность задать вопрос.

Вопрос этот формулируется просто: зачем нужны эти, вроде бы не совсем нужные, детали? что это значит? С попытки ответить на этот вопрос и начинаются собственно размышления.

Прежде всего, обратим внимание на разрядки в бахтинском тексте. Цитированный отрывок – практически первый случай применения этого способа выделения текста. Интересно, что именно здесь выделяется. В отличие от последующих случаев, когда Бахтин использует разрядку либо для указания на главные формулировки (как в следующем за цитированным абзаце), либо для повышения смыслового «веса» отдельных терминов («монологического романа» [1: 8] значит «именно монологического»), здесь выделены слова, не обладающие терминологическим смыслом («герои», «свободные», «рядом»). Все эти три слова имеют в пространстве бахтинской мысли широкие контекстуальные связи.

«Герои» ассоциируются, во-первых, с упоминающимся рядом Прометеем, приобретая таким образом явные «античные» коннотации и дополняя намек на противостояние «титана» Достоевского (кстати, интересно было бы проследить частотность такого «титанования»; оно почему-то кажется узуальным) и некоего «Зевса»); а во-вторых, с ярко выраженным, если не сказать, «героическим» персонализмом философии Бахтина.

«Свободные» люди Достоевского – главная тема Бахтина; невиданная до Достоевского свобода художественного письма, парадоксальным образом реализуемая через самоограничение творческого своеволия художника – главный тезис его рассуждений.

Наконец, подчеркивание способности этих людей встать «рядом» со своим творцом – вполне в духе бахтинского мировидения, с его повышенным вниманием к событию, встрече, движению к. Собственно возможность для читателя (а также потребность, а иногда и провокация) встать «рядом» и является, на наш взгляд, «диалогизмом» художественного текста. При этом, подобную возможность следует все-таки отвечать от обычного семиотического взаимодействия человека и текста. «Диалогизм» литературного произведения в бахтинском смысле, может быть, и не уникален, и присутствует не только в тексте Достоевского, но, во всяком случае, – явление редкое.

Таким образом, слова, которые Бахтин отмечает разрядкой шрифта, прочно связывают мифологический образ с дальнейшим развитием концепции, «новаторство в области художественной формы» оказывается прометеическим деянием. Именно поэтому важен для Бахтина оказывается именно «гетевский» Прометей.

Явно несущественно для Бахтина то, что Гете все-таки не дал полноценной трактовки античного сюжета. Неоконченность, фрагментарность этой поэтической драмы, а также перипетии ее эдиционной истории в бахтинском мире, скорее, достоинство. В этом аспекте «Прометей» Гете соотносится с дальнейшими рассуждениями о жанровой традиции, к которой принадлежит, по мнению Бахтина, Достоевский.

Важнее то, что в контексте книги о Достоевском именно такой Прометей и органичен, и необходим.

Во-первых, гетевский титан не только традиционно творец и законодатель, но и субъект эстетической деятельности, художник, скульптор. Примечательно, что людей он творит именно как художественные произведения и потом ради утверждения *собственной* свободы отказывается даже от предложения их оживить: «Но стать рабом, господство Громовержца / Признать я должен? / Нет! / Пусть будут скованы они, / В безжизненности этой / Они свободны все ж: / Свободными их вижу!» [2: 78]. Сложная гетевская диалектика перехода от неживого свободного сотворенного к живому творению, подчиняющемуся Судьбе, как нам кажется, должна была обрести связь с бахтинской мыслью – хотя бы как развернутая иллюстрация формулируемого в «Проблемах поэтики...» нового типа творчества.

Во-вторых, «Прометей» Гете оказывается контекстуально схож с целым рядом специфически Достоевских идей и мотивов. Так, например, свобода для гетевского Прометея оказывается увязана с «безжизненностью»; отказ от жизни мыслится как высшее проявление свободы (думается, нет нужды приводить список таких «прометеев» в текстах Достоевского). При этом такую свободу выбирают не сами люди (еще попросту не наделенные способностью выбора), а «высшее» по сравнению с ними существо, «бог», узурпировавший власть Бога, но отрицающий при этом и свою божественность, и божественность вообще: «Как видишь, я творю людей / По своему подобию - / Мне родственное племя, / Чтоб им страдать, и плакать, / И ликовать, и наслаждаться, / И презирать тебя, / Как я!» [2: 88]. Прометеические коннотации образов Ивана Карамазова и Великого Инквизитора – не новость в достоевсковедении, хотя именно эта, гетевская вариация мятежного титана в контекст «Братьев Карамазовых» не вводилась, заслонялась обычно другим, более известным гетевским же образным инвариантом; Иван – «русский Фауст».

Впрочем, в данный момент для нас не столь важна роль поэмы Гете в генезисе образа Ивана Карамазова, сколько два специфических аспекта обозначившейся для нас в этом бахтинском пассаже проблемы.

Первый: контекстуальное сближение творческой манеры Достоевского с прометеевским мифом Гете ведет к той самой

ошибке, в которой Бахтин справедливо упрекал современных ему достоевсковедов – отождествлению идеологий автора и его героев. Положим, у мысли Бахтина есть существенные отличия от таких прочтений: отождествляется все-таки не сама идея, а ее «сюжет»: освобождение сотворенного в пику некоему владычествующему принципу; богоборческий образ творчества.

Второе, представляющееся для нас, может быть, более важным, наблюдение состоит в том, что литературоведческая концепция переводится здесь в плоскость иной умственной активности. Рассуждения о «новой литературной форме» – это один способ мысли и тип высказывания; размышления об этической природе творчества и отношения автора к герою (а следовательно, и к читателю, поскольку у последнего нет иного способа непосредственно-чувственного принятия текста, кроме определения своей позиции в мире литературного героя) – нечто другое. Первое – только оболочка; второе же явно находится вне парадигмы современного литературоведения.

Дело тут не только в том, что Бахтин, по одному из утвердившихся о нем мнений, «философ под маской филолога». В конце концов, подобные образные сопоставления не обусловлены, как нам кажется, и нуждами философствования.

Под этим углом зрения вопрос, поставленный нами изначально – зачем Бахтину нужен этот прометеевский образ и что он значит? – становится острее. Во-первых, этот контекст противоречит одной из главных декларируемых литературоведческих целей книги – выйти, наконец, из-под власти философствования героев Достоевского и прорваться к нему самому. Выясняется, что Прометей как «автор» «Братьев Карамазовых» все-таки слишком близок к своим «бунтующим» героям.

Во-вторых, непонятен и его скрытый, философский смысл (Бахтин же, как известно, «потаенный» философ). Что может означать этот прометеевский сюжет? Наличие у Бахтина концепции Достоевского как «философа свободного духа»? Вряд ли это адекватно пусть редким, но все-таки имеющимся указаниям на собственно философские взгляды ученого; очевидно, что его персонализм – какого-то другого вида. Может быть, в бахтинском

достоевсковедении скрыт некий антихристианский смысл? «Проблемы поэтики...» порой упрекают в этом, но, как нам кажется, с этих позиций серьезная критика Бахтина невозможна, хотя бы вследствие его явного нежелания *формулировать* свои ответы на подобные вопросы.

Отметим попутно, что стремление к «дешифровке» скрытых смыслов в тексте Бахтина, навязчивое желание «проникнуть» в «глубины», прочесть подтекст *etc.*, как нам кажется, программируется самим бахтинским «нарративом». Не последнюю роль в этом программировании должны играть и подобного рода «провоцирующие» цитаты. То, что они не поддаются четкой интерпретации, на наш взгляд, и доказывает их техническое, «завлекательное» предназначение; их функция – удержание внимания и формирование образной парадигмы восприятия дальнейшей концепции.

Иными словами, сравнение Достоевского с Прометеем дает образную, до-рациональную основу для дальнейших размышлений, можно сказать, фундирует их. Бахтин выстраивает мир, в котором дальше будет мыслить. Мир этот центрирован вокруг оси, на одном полюсе которой полуабстрактный эстетический тиран (Голстой-Зевс), на другом, творец-освободитель (Достоевский-Прометей), в одиночку взрывающий застывшее художественное пространство.

Примечательно, что сам Бахтин в рефлексивно-критической части своей книги, в «обзоре наиболее существенных попыток определения основной особенности творчества Достоевского» [1; 56], по сути, вписывает в эту систему и себя: рядом с ним (особенно в первом варианте «Проблем...») не оказывается никого, его концепция одинока, отдельные приближения к ней (Гроссман, Иванов, Энгельгардт) не достигают цели из-за фатальных изначальных ошибок. Подобно тому, как «только Достоевский может быть признан создателем подлинной полифонии» [1; 43], так и критический разбор литературы о Достоевском подводит к мысли о том, что *только* представляемая читателю концепция полифонии *подлинна*. Между прочим, происходит здесь и несколько странная подмена содержания рассуждения: Бахтин так строит свой обзор, что вопрос о самом существовании полифонии в романах Достоевского снимается, а речь идет, по сути, только о

том, кому удалось ближе подобраться к вожделенной концепции и лучше ее сформулировать.

Этот критический обзор может показаться отчасти даже пародийным. Неслучайно сам Бахтин начинает вторую главу со странной фразы: «Мы выставили тезис и дали несколько монологический – в свете нашего тезиса – обзор...» [1: 56]. Интересно, что обзор представляется «монологическим» именно в свете выставленного тезиса о принципиальном «диалогизме» текстов Достоевского, не позволяющем закрыть мысль об их сущности. После подробного описания ограниченности всех (практически всех) существующих к моменту создания «Проблем поэтики...» трактовок творчества Достоевского, следует указание и на относительность собственной мысли. Это придает предыдущей подмене предмета спора и всему «критическому» разбору игровой (чтобы не сказать «карнавальным») характер.

Объект пародии может быть «прочитан» двояко: с одной стороны, это – стилистика или стилистический идеал, не столько существующий, сколько декларируемый, «официальной» гуманитарной мысли монологического времени, в котором Бахтин работал; с другой стороны, этот объект – традиция европейской монологической мысли в целом – от античных перипатетиков до немецких философских факультетов. Иными словами, объект пародии может быть найден и в личном, биографическом времени Бахтина, и в Большом времени, на фоне которого происходило его умозрительное самоопределение.

Бахтинский «нарратив» в коммуникативном аспекте выстроен чрезвычайно продуманно. Те читатели, которые сочтут парадоксально неуместной монологически завершенную речь о диалогически незавершенном явлении, находят в начале второй главы намек на внутренний диалогизм бахтинской мысли, на возможность автокритики предложенной концепции. Парадоксальным образом указание на скрыто-пародийную природу первой главы верифицирует высказанный в ней тезис, придает ему необходимую для дальнейшего содержательного раскрытия значимость.

Дальнейшее развитие основного тезиса «Проблем поэтики...», на наш взгляд, состоит в постепенной детализации и

конкретизации бытия героя в полярно организованном мире прометеической интерпретации Достоевского.

Проблема, однако, в том, что в отличие от мифологического пространства прометеевского сюжета, мир художественной литературы не существует сам для себя. Он разомкнут для читателя, для чужого, воспринимающего, сочувствующего, осуждающего etc. сознания, естественной задачей которого будет понимание, то есть неизбежная монологизация полифонического текста в восприятии.

Но именно такой монологизации противостоит мысль Бахтина: «...дело идет не об обычной диалогической форме развертывания материала в рамках его монологического понимания на твердом фоне единого предметного мира» [1: 26]. Из этой фразы не вполне понятно, какая альтернатива предлагается монологическому пониманию; вообще говоря, для сознания, еще сохранившего как структурно необходимые понятийные антитезы «истинное» и «ложное», «прекрасное» и «безобразное», любое понимание будет монологическим, просто потому, что будет предполагать *определенное* расположение нового текста в уже существующей системе психологических, нравственных, эстетических и иных координат.

Длинное, семантически насыщенное рассуждение Бахтина, которое следует за только что цитированным отрывком, можно долго и подробно критически разбирать. Но для нас наиболее важна его весьма интересная противоречивость.

Так, сначала Бахтин пишет, что текст Достоевского «не дает созерцающему опоры для объективации всего события по обычному монологическому типу (сюжетно, лирически или познавательно), делает, следовательно, и созерцающего участником» [1: 26].

Сразу вслед за этим следует вот такой пассаж: «Роман не только не дает никакой устойчивой опоры вне диалогического разрыва для третьего, монологически объемлющего сознания, – наоборот, все в нем строится так, чтобы сделать диалогическое противостояние безысходным. С точки зрения безучастного «третьего» не строится ни один элемент произведения. В самом



романе этот безучастный «третий» никак не представлен. Для него нет ни композиционного, ни смыслового места»[1: 26-27].

Для начала – несколько наивных вопросов. Если «третий» – это «созерцающий участник» (то есть читатель, поставленный в ситуацию невозможности монологического понимания текста; это соотносится со словами со словами о «точке зрения безучастного «третьего»), то каким образом он может быть «представлен» (и в итоге не ««представлен») в самом романе? Зачем ему композиционное или смысловое место? Наконец, для кого «безысходно» диалогическое противостояние романа? Для героя, для читателя, для автора? Почему третий – «безучастен»; монологическое восприятие Достоевского ведь вовсе не подразумевает «безучастности» (совершенно в данном случае и невозможной, кстати)?

Гипотетический «третий» и его попытки «монологического» прочтения Достоевского приобретает здесь странный, парадоксальный образ. Как нам кажется, логическим путем добраться до монологического смысла подобных риторико-интеллектуальных лабиринтов крайне сложно.

Положение, однако, облегчается тем, что текст Бахтина, по всей видимости, изначально, строится как реплика к Достоевскому. Богоборческие претензии Ивана Карамазова выливаются в прометеический миф о природе творчества Достоевского, приведенный только что отрывок также находит свой источник в последнем романе «великого пятикнижия», в главке «Третье, и последнее свидание со Смердяковым», в эпизоде, который контексте этих заметок вполне может быть трактован как диалог художника-творца со своим «созданием».

Иван, этот наиболее творческий из всех Карамазовых, уже понимая, неудачу своих эстетических и этических построений, в отчаянии говорит лакею: ««Знаешь что: я боюсь, что ты сон, что ты призрак предо мной сидишь?» Ответ Смердякова в высшей степени интересен. Сначала он подтверждает догадку Ивана: «Никакого тут призрака нет-с, кроме нас обоих-с...» В косноязычии лакея проглядывает истинный облик ситуации: Смердяков утверждает небытийность их разговора, выбрасывает и себя и Ивана за пределы подлинного бытия. Но лакей продолжает: «...да еще

некоторого третьего. Без сумления, тут он теперь, третий этот, находится, между нами двумя. <...> Третий этот – бог-с, самое это провидение-с, *тут оно и теперь подле нас-с, только вы не ищите его, не найдете*» [З: 60; курсив мой – С.Ш].

Последняя фраза Смердякова поразительно напоминает бахтинские построения. Собственно, это один и тот же парадокс отсутствующего присутствия, разумеется, у Бахтина гораздо более семантически сложный. Проблема, однако, глубже. Так же, как и в случае с гетевским Прометеем здесь мы имеем дело с обращением к инварианту идеи через образ или ситуацию-посредник.

Глубинный корень этого парадокса таков: ««...если двое из вас согласятся на земле просить о всяком деле, то чего бы не попросили, будет им от Отца Моего Небесного, ибо где двое или трое собраны во имя Мое, там Я посреди них» [Мф: 18; 19-20].

У этого евангельского стиха – большая литературная биография, но достоевско-бахтинская вариация занимает в ней, судя по всему, совершенно особое место. Прежде всего, это – сравнительно редкий случай полной перверсии евангельского смысла. У Достоевского эта цитата – приговор Ивану, знак его полного отпадения от Бога. Думается, что бахтинское описание романного мира в определенном смысле продолжает традицию такой перверсии.

Первое, что роднит две вариации, – ощущение полной безысходности ситуации. В «Братьях Карамазовых» оно обусловлено не только философски и мистически, но и сюжетно: Ивану нужен свидетель смердяковского признания (и собственного раскаяния), но свидетеля нет, есть только черт и Смердяков, его же создания (прометеический сюжет!), мучающие собственного создателя.

В художественном мире, описанном у Бахтина, ситуация еще хуже. Третьего, «наблюдателя» не только нет, для него даже не предусмотрена «точка зрения» (кстати, если бы речь у Бахтина шла только о читателе, то фраза о точке зрения потеряла бы всякий смысл). «Безучастность» «третьего» объясняется в этом случае именно тем, что он дал удалить себя из мира, это обвинение близко тем филиппикам, что бросает гетевский Прометей Зевсу («Мне чтить тебя? За что? // Когда ты скорбь утешил // Обремененного? //

Когда ты слезы вытер // Скорбью томимого?)), фактически удаляя бога из мира (тметим попутно идеологическую близость этих обвинений «бунту» Ивана Карамазова.). Пафос Бахтина сближается с гетевским (специфика несомненной генетической связи бахтинского текста с гетевским «Прометеем» при этом для нас вторична) в оценке такого удаления как «величайшей силы» творческой личности.

Думается, такие цитаты не могут быть невольными, тем более, что контекстуальные источники входят в орбиту «Проблем поэтики...» именно через посредничество Достоевского. Оба раза концепция Бахтина противоречит Достоевскому, и вряд ли автор «Проблем поэтики...» мог этого не заметить. Так возникает все тот же вопрос: зачем это нужно Бахтину?

Ответ, как нам кажется, нужно искать в специфических представлениях автора «Проблем поэтики...» о том, что можно назвать «психологией творчества» Достоевского.

Во втором издании «Проблем...» Бахтин несколько расширил обзор критической литературы о Достоевском и, говоря о книге В.Шкловского «За против», особо отметил такой вывод ученого: «Федор Михайлович любил набрасывать планы вещей; еще больше любил развивать, обдумывать и усложнять планы и не любил заканчивать рукописи... <...> Конец романа означал для Достоевского обвал новой Вавилонской башни». От себя Бахтин добавляет к фразе Шкловского: «Это очень верное наблюдение» [1: 51].

Наблюдение это, однако, верно только в том случае, если Достоевского как строителя романного мира отождествить с архитекторами Вавилонской башни.

Иными словами, перед читателями Бахтина встает выбор, прекрасно осознаваемый и самим автором «Проблем поэтики...»: «Мир Достоевского глубоко плюралистичен. Если уже искать для него образ, к которому как бы тяготеет весь этот мир, образ в духе мировоззрения самого Достоевского, то таким является церковь как общение неслиянных душ, где сойдутся и грешники, и праведники; или, может быть, образ дантовского мира, где многопланность переносится в вечность, где есть нераскаянные и раскаявшиеся, осужденные и спасенные» [1: 45].

Оспорено в этой цитате может быть все: от утверждения «глубокой» плюралистичности мира Достоевского (здесь представляется полезным, хотя и не вполне корректным мысленный эксперимент: Бахтин сообщает эту новость самому Федору Михайловичу; люди, знакомые с мемуарными свидетельствами о характере романиста, легко домысливают его реакцию) до странной трактовки церкви, в которой якобы сойдутся все, «и грешники, и праведники» и, наконец, до идеи тождественности такой церкви и дантовского мира.

Смысл становится понятен, если учесть, что к этому описанию мира Достоевского Бахтин приходит через последовательное отрицание категории становления («становящегося духа») у Достоевского. Сама по себе эта идея не выдерживает реального столкновения с текстами, но Бахтину она нужна, по всей видимости, для другого. Она довершает описание создаваемого в «Проблемах поэтики...» мифа (здесь – в лосевском понимании термина) о творческом процессе Достоевского, довершает одной, может быть, важнейшей чертой: этот мифологический сюжет завершен и описывается уже *после* финальной черты. Мышление Бахтина о Достоевском апокалиптично; в каком-то смысле трактат «Проблемы поэтики...» сам по себе – мениппея.

Собственно, восприятие Достоевского как пророка исполнившегося русского апокалипсиса не уникально, однако Бахтин использовал эту идею как основу для изощренного интеллектуального сюжета, в рамках которого сохраняется и умозрительный («научный») элемент, и даже элемент лирико-биографический. С определенной точки зрения, «Проблемы поэтики...» - не только трактат о Достоевском, но и зримое проявление жизни и эффективности *художественной* традиции автора «великого пятикнижия».

## Литература

1. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – М., 1979.
2. Гете И.-В. Собрание сочинений: В 10 тт. Т. 5. Драммы в стихах. Эпические поэмы. – М., 1977.

3. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: В 30 тт. Т. 15. – Л., 1976.

**Житенев А.А.**  
(Воронеж)

**«Сельва сельваджо» многослойного разговора:  
память об андеграунде в романе В. Кривулина «Шмон»<sup>26</sup>**

Проза В. Кривулина исследована крайне мало, между тем это важнейший источник сведений о «другой культуре», ее проблематике и поэтике. Роман «Шмон», вышедший в «Вестнике новой литературы» в 1990 году, примечателен тем, что в нем отчетливо проступает модус пародии, разоблачения, критицизма, мало соотносимый с образом поэта-культутрегера. Если в «Охоте на Мамонта» время семидесятых – «неосмысленная живая гора» – уже осталось позади, «кончилось» и в силу этого окрашено скорее апологетическими тонами [1: 6], то в «Шмоне» оно еще вполне внятно в полноте своих смыслов и контекстов, что мотивирует попытку описать «другую культуру» как маргинальный культурный феномен.

Важнейшая проблема романа – расхождение между историческими обстоятельствами и миссией художника в культуре. «Всякий мыслящий русский тайно или явно, но всегда историософствует, о чем бы ни размышлял», в силу чего и «всякий, кто имеет дело со словом, – это всего лишь отгадчик сроков, назначенных для родного языка и родной страны» [2: 38]; однако время остановилось, потеряло направленность, а вслед за этим и культура предстала как набор фантомов и фикций: «мы – недостоверное статистическое множество, нам веры нет и нас самих почти что нет» [2: 13]. Сфера культурной памяти рассматривается в романе как сфера подмен – подмен, обращенных

---

<sup>26</sup> Данное исследование выполнено в рамках проекта «Литература самиздата: формы художественной саморефлексии» по ФЦП «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» (ГК-14.740.11.1118).

и в прошлое: «джамбула, рассказывают, вообще не существовало, а были два еврея, сосланные в среднюю азию» [2: 31] – и в будущее: «будущий историк просто-таки окажется в недоумении: если пушкин – несомненно солярное божество, то горький, видимо, выполнял роль культурного героя» [2: 32].

Речевым эквивалентом «тяжелого, бесконечного времени»-безвременья оказываются «сплошные разговоры в ноюще-вопросительной тональности» [2: 5]: «то говорят все четверо собеседников разом, то никто не может прервать неловкую пленку молчания» [2: 20]. «Жирная курица всеобщего смысла» втуне брошена в «кипящую воду общения»: замкнутый сам на себя разговор никак не может выйти в поле значимых культурных прозрений, «заговорить языками человеческими и ангельскими» [2: 7] – равным образом как и стать полем артикулирования личностной истины: «истины, которые открываются через него, не будут оплачены жизнью и благополучием – так мизерны и робки эти истины» [2: 6].

Неструктурированность исторического времени задает главную тему романного разговора – тему «тупика современной прозы» [2: 5], связанного с невозможностью предъявить целостный образ мира, задать сферу «объективного». «Шмон» – это книга о книгах и книжности, но в то же время совсем не метароман, как иногда указывается [3: 277]. Кривулинский текст подвергает сомнению самообъективацию, демонстрирует невозможность метапозиции. Его определяющим конструктивным принципом оказывается не стремление создать эффект «моделирования моделирования», обнажения условной природы текста [4: 163], но, скорее, утверждение невозможности взгляда на себя со стороны, при котором все внеположное самосознанию «имманентизируется, переводится ... на его язык» [5: 17]. Закономерно, что в тексте сведены на нет все важнейшие оппозиции эпического текста: не разделены разные субъекты речи и сознания, смещена корреляция более ранних и более поздних событий, спутаны модальности реального и воображаемого, не структурирована текстовая масса. Роман, «вещь небывалая», «сорок страниц сплошного текста» [2б: 29], передает эффект речевого и смыслового хаоса, при котором герои «никак не научатся говорить по очереди» [2: 20].

«Кожа» разговора «потрескалась и обветрилась», «местами истончилась до сукровицы»; семиотическая граница разделяет совершенно эквивалентные друг другу пространства. Один из основных лейтмотивов романа – условный характер любых смысловых оппозиций. Между «второй культурой» и «ворами в магазине» нет различия: по сути дела и то и то – «подполье, один общий подвал и крысиный писк, только мы – крысы библиотечные, они же – амбарные» [2: 34]. Западное общество в своей инертности равно советскому и не составляет ему альтернативу: «да и насчет тех, что на западе, – тоже иллюзия, что они в движении – они, как и мы, не очень-то подвижны» [2: 14]. Потусторонность обретает узнаваемые черты советского бытия: «Тот-Свет – все тот же зимний, насквозь облитературенный ленинград», те же «тайные семинары и университеты, дискуссионные клубы и церкви» [2: 10]. Герои «наглухо запаяны в консервной банке халдейской эры» [2: 15], и единственное, что им дано – описывать тупик как данность культурного бытия.

В фокусе «бесконечной культурно-ностальгической беседы» [2: 15] оказывается «кафка-косиножка, кафка-мухобойка», «общий герой русской новейшей прозы – оборонец, подпольный человек во враждебной лингвистической и метафизической среде, консистенция всех возможных маленьких людей-жертв общества» [2: 11]. «Отгороженный от мира других» «духовной опухолью своей инаковости» [2: 58], он постоянно чувствует себя «отчасти гордым, отчасти оплеванным» [2: 57] – и в любом случае лишенным права осознавать себя «хозяином в доме своем <...> в растущей тесноте мира» [2: 6]. Определяющая характеристика этого образа – обида. «Обида» – «трещина в хрупком, яичном универсуме» этого героя [2: 6], «пружина, похожая на часовую, в детской сломанной игрушке» [2: 8]. «Человек из писательского подполья, замешанный на кваренги и росси, древнеримских стасовых арсеналиях, руинах екатерининских помпей» [2: 10], герой новой прозы тяготеет необратимым разрывом с прошлым культуры, утратой живой связи с ним. «Философская истерия, паника мысли» [2: 47] самой близкой к этому образу параллелью делает образ поэта-«изгнанника, невозвращенца» с «трассирующим взлетом к смерти» [2: 35].

Вместе с тем трагическая нота совершенно изымается В. Кривулиным из романного текста: ее исключает «низкорослый, бедный вещами быт» [2: 15]: «чувство вкуса и строгость стиля – ахиллесова пята наша, мы-то населяем конец, а не начало века, а чего ждать от конца, кроме эклектического нервного смещения имен и времен» [2: 37]? Оттого важнейшим стилевым ориентиром оказывается для автора творчество Вен. Ерофеева, этого «советского рабле», «люмпен-интеллектуала», оглядывающего своих современников «пьяным взором сократа» – писателя, шествующего «вдоль последней кромки самоуважения» [2: 20]. Ерофеевское «раблезианство» существенно для В. Кривулина своей очевидной гротесковой направленностью, стремлением выстроить такой образный и стилевой ряд, который бы мог отразить утратившую внутреннюю меру действительность. Гротеск, при всех его очевидных комических обертонах, прочитывается Кривулиным в модернистском ключе – как форма эстетического освоения отчужденного и распавшегося мира. Закономерно, что почти любой рассказ, воспроизводящий бытовую ситуацию, приобретает в «Шмоне» характер байки, анекдота.

Горьковский гость, рассказывая о своей поездке, вспоминает историю об отставшем от поезда проводнике, нагнавшем поезд с помощью бомбардировщика [2: 7], в «сонной пелене» одному из героев мерещится «драп-машина» высшего руководства, «черная дыра чистой неги», оснащенная системой рефрижераторов с водой, «прибором, вырабатывающим горный воздух над ялтой» [2: 19], в рассказе о злоключениях докторской диссертации упоминается один из адресов ее рассылки – «университет империи тонга» с двумя русскими кафедрами «от безделия и преизобилия плодов» [2: 44], в тексте упоминается репетитор исключительной квалификации, после занятий с которым «юный болван шпарит наизусть первую страницу ”войны и мира” с парижским прононсом» [2: 38] и т.д. и т.п. Гротеск – определяющий принцип развития фабулы в кривулинском романе, форма, позволяющая сделать повествовательной единицей «невероятное реальное происшествие» с резкой сменой «эмоционально-психологической направленности» его освещения [6: 12, 19].



Реальность, утратившую меру, реальность гротеска невозможно организовать, ориентируясь на ее логику – таковой просто не существует, поэтому проблема литературного ее освоения закономерным образом соотносится с задачами художественного конструирования. В этой связи на первый план в обсуждении возможных жанровых и тематических доминант современной прозы выдвигается проблема форсированной условности. Уход от реальности неизбежен, и в диалогах «Шмона» обозначается целый набор творческих стратегий, акцентирующих условность литературной формы: фантастический роман, роман-антиутопия, исторический роман. Если литература XX века стремится к тому, чтобы «запечатлеть средствами словесного искусства дословесное, допонятийное состояние сознания» [7: 49], то у Кривулина таким состоянием оказывается переживание исторического хаоса, смещения смысловых и ценностных координат. В этом смысле кривулинский текст обнаруживает тяготение не только к гротесковому, но и к «фантастическому» письму, когда «литературный текст не вступает в референциальную связь с миром», но «действителен лишь по отношению к собственным предпосылкам» [8: 12]. Для автора это повод свести высказывание к концепту, к обнаженной фабульной структуре, заостренно-пародийному перечислению приемов и конспективному изложению вероятных откликов на текст.

«Фантастическая» линия развития прозы соотнесена прежде всего с «”записками местного автора”, применившего к пошехонскому нашему культурному бытию прием “остранения”» [2: 9]. Этот текст, довольно подробно пересказанный в романе, интересен В. Кривулину возможностью «сиамски совокупить писателя с литературным персонажем», спрятать в подтексте «не то романа, не то мемуаров» «пародийное изображение знакомых», поместить в раму условного сюжета о посмертных странствиях души «лево-правое и сыро-вареное варево литературы» [2: 9-10]. Вместе с тем пересказ этого текста не лишен очевидной «пародийной» или «пародической» тональности – хотя бы потому, что в нем отчетливо акцентируются пикантные детали – вроде «соблазнительных американоподобных девок» с «молочными железами, прикрепленными к корпусу болтами» [2: 10].

«Антиутопическая» линия соотнесена с «новейшим романом», образчиком «широкого социально-исторического полотна, тонкой психологической прозы», в котором фабула дублируется в тексте, написанном одним из главных героев. Такой «роман с романом внутри», однако, не столько расширяет сферу реального, сколько обнаруживает неспособность его автора к самопреодолению, к неожиданному смысловому ходу. Оттого рассказ о нем, начавшийся с комплиментарных констатаций: «настоящий роман, давненько такие не писывались» [2: 23] завершается перечнем претензий: «роман с непременными элементами социальной антиутопии», «героиня со всей семейной жизнью вышла схематично, много диалогов с многозначительной философской претензией», автор «не пьет и не курит, на чем же, интересно, он торчит?» [2: 29]

«Историческая» линия прозы исследована с большей степенью пристрастности, чем обозначенные выше, поскольку обладает претензией разом и на достоверность, и на занимательность. И то и другое, однако, уже не почти воспринимается образованной публикой: «куда подевался мощный марионеточный народ литературы? <...> в дачном сортире сложены аккуратной стопкой страницы, полные гусар и улан» [2: 30]. Исторический роман деградировал как жанровая форма: «трудолюбивая пикуль» – это «сомнительной подлинности документы, взрывы неяркой фантазии, топорно стилизованный синтаксис» [2: 31], это возведенное в принцип во всем видеть заговор, даже в «русскоязычной светской словесности» различая лишь «паутинно-полумасонскую сеть» [2: 32].

Кризис фикциональности, отчетливо проступающий в приведенных иронических пассажах, подвигает романский разговор к формулировке проблем современной прозы. Их набор уже подсказан предшествующим материалом: это корреляция автора и героя, соотношение достоверности и вымысла, взаимодействие элитарного и массового: «похоже, роман действительно умер, можно, конечно, и здесь и там сочинять кирпич за кирпичом <...> такое интеллектуально ярмарочное чтение, по сути ни ярмарки настоящей, ни интеллекта, уж лучше прямой детектив или сайнс фикшн <...> где же энергетическое светящееся поле между двумя

полюсами – реальности и вымыслом? где же электролитический раствор эстетического наслаждения, ионизированный воздух бумажного чуда?» [2: 30]

В «Шмоне» попыткой дать ответы на эти вопросы оказалось сопоставление научного исследования о творчестве Е. Баратынского и его беллетризованной биографии. В кривулинской интерпретации «профессор норвежец, который год не отрывал жопы от архивных стульев пушдома», открыв «400 неизвестных писем баратынского» и докопавшись до «цвета глаз его прабабки-датчанки», проигрывает в своей тяге к документу «биографу баратынского», обращающемуся с фактами «как власть имеющий»: «убивец старушки-достоверности», последний все «искажения азбучных истин» обращает средство «познания Истины» [2: 39]. Закономерным образом «произвольно, казалось бы, измышленный факт» – дата рождения поэта – «самым невероятным образом вынуждает реальность отозваться на свой зов» и находит документальное подтверждение [2: 45].

Близким образом распределяются акценты и в интерпретации того, как соотнесены в одном и в другом случае круг жизненных интересов автора и текст, им написанный. Для «норвежца» русская поэзия – только «первоклассный материал», но не «мелодическая нитка, прошивающая всю жизнь». Оттого так скоро исчерпывается для него «кладезь русского общения», оттого «ничего не выходит из его поездки в ленинград»: «не его эпоха, не его страна, не его собачье дело» [2: 42-43]. Между тем для автора биографии Баратынского возможность «произвольного достраивания жизни, скудной на достоверные свидетельства о себе», есть не только шанс достичь «бытийственной точности» в очерчивании человеческой фигуры [2: 37], но и возможность осмыслить «явно автобиографические» «танталовы муки, неутолимое пустое наслаждение» ускользящей жизнью [2: 51].

Закономерным образом и судьба двух сопоставляемых книг оказывается разной: «грустна судьба экземпляров [монографии – А.Ж.] на русском языке, хотя и не лишена авантюристности: из 150 экземпляров 80 разослано по крупнейшим книгохранилищам мира <...> 7 подарены автором лично ... коллегам <...> 25 экземпляров до сих пор хранятся у автора <...> судьба же остальных 38 просто

трагична: 30 арестовано таможней при пересылке советским славистам, пять почему-то дошло, из них 3 навсегда канули в спецхранах, одна книга оказалась в тарту в свободном доступе <...> еще три экземпляра оптом закупил ленинградский скандинавовед» [2: 43-44]. Между тем «беллетризованную биографию» поэта ожидал благоприятный поворот событий: «вот она, книга, тираж полмиллиона, права на перевод проданы в штаты, индонезию, бутан и скандинавские страны» [2: 49].

Главным же преимуществом этого романного текста оказывается восприимчивость автора к символическим «шифрам» бытия, совпадениям, случайностям, «светоносным дырам, откуда льется свет <...> и заливает все невидимое» – этакий «триумф зрения» [2: 20]. Подобный модус интерпретации действительности воспринимался Кривулиным едва ли не как универсальный для «неофициальной» культуры: «советская коммунальная реальность воспринималась нами как некая символически замутненная и искаженная среда» – «мы все вышли из символизма со всеми вытекающими отсюда последствиями» [9: 100].

Закономерно, что текст «Шмона» оказывается «прошит» разного рода указаниями на невероятные совпадения – прежде всего в связи с оценкой «беллетризованной биографии» и кругом знакомых ее автора: «а все-таки есть невыдуманная связь между датой рождения давно умершего поэта и днем, когда старуха гнедич услышала о своей скорой смерти! иначе как чудом трудно объяснить тот факт, что в самом черносотенном издательстве вышла книга, повествующая об этой связи» [2: 48-49]. К приведенной близка по своей сюжетной функции и другая цитата: «в приемном покое [куда привезли утопившегося инженера – А.Ж.] дежурил как раз тот врач, который несколько месяцев назад явился невольным виновником обострения слуха у старухи гнедич, и они вошли туда как раз в тот момент, когда ему звонили из квартиры гнедич: потеря сознания <...> потеря пульса, долго все же она протянула» [2: 56].

Возможность выявить символические связи бытия в «Шмоне» оказывается единственным шансом вывести современную прозу из кризисного состояния: «надоела вся эта художественная литература, простая как правда», «куда этот мусор

девать, вроде ГУЛАГА» [2: 60]? В этом смысле Кривулин скорее тяготеет к обнаружению «фикционального» начала в самой жизни, предполагает возможность открытия невероятной фабулы в толще «низкорослого быта»: «красота всегда абсурдна, нелогична, и художник при ней – что-то наподобие наскоро, после пединститута подготовленного экскурсовода» [2: 60].

В «Шмоне» этот эффект «выхода в жизнь» связан с двумя зеркально отраженными друг в друге историями юродивых: истории «старухи гнедич», которая «сама себя посадила – явилась в мгб с самодоносом» – совершенно вымышленным [2: 48], и история безымянной пациентки психиатрической больницы – случай, когда «весь человек состоит из чувства вины перед жизнью» [2: 61]. Показательно, что текст «Шмона» оказывается «оборванным» на истории последней героини – он словно «перерастает» себя, демонстрируя открытым финалом возможность преодоления «тупика современной прозы».

Потенциальная возможность такого хода была отчетливо обозначена уже одним из романых собеседников: «давно уже меня занимает мысль о невидимом источнике, дарующем человеку внутренние силы, кажется, живешь на последнем дыхании, еще день другой – и ты камень, родовая могила, но проходит каких-нибудь полчаса, белка спрыгивает в световую пролысину среди сплошной лиственной тени» – и все меняется [2: 49]. В этом смысле кривулинский текст построен на своеобразном принципе «противохода»: чем более безысходной оказывается логика рассуждений, тем очевидней становится возможность сменить ракурс рассмотрения проблемы.

Любопытно, что в романе, ориентированном на типологическую реконструкцию «неофициальной» культуры, имеется обширный пласт аллюзий на вполне конкретные реалии. Перемешанность поименованных героев «другой» культуры с лично не прорисованными анонимами создает особую атмосферу «романа с ключом». Специфика кривулинского текста состоит в том, что прототипический фон романа подлежит разнообразным рекомбинациям: автор раздает черты прототипа разным героям и, напротив, делает романый образ двоящимся, допуская разные конкретизации<sup>1</sup>.

Так, образ самого В. Кривулина угадывается и в «хозяине угловой комнаты», и в авторе романа о Баратынском, работающего в «богом забытой медицинской шараге около сенной площади» (В. Кривулин, по указанию М. Шейнкера, «многие годы работал в Доме Санитарного просвещения на Садовой улице близ Сенной площади»). Среди безымянных собеседников, сидящих в «тупичке коммунального коридора», угадываются Н. Подольский, Н. Коняев, В. Зеленский, М. Берг (версия М. Берга); Н. Коняев, Э. Богданов, Н. Исаев, Б. Кудряков, М. Берг (версия М. Шейнкера). Неожиданный гость из Горького с «полутюремными бумажками» – воронежский поэт В. Исаянц (М. Шейнкер)<sup>2</sup>.

Вероятный круг затронутых в романе авторов, впрочем, много шире. Как замечает М. Шейнкер, «Кривулин пишет роман о романе, поэтому его неназванные персонажи – это прозаики, которым, по мнению автора, удастся как-то оплотнить и сгустить вокруг себя аморфное пространство современной (80-е годы) прозы». Один из пересказанных текстов – создание «серапиона, выкормыша виктора борисовича шкловского» – роман М. Берга «Возвращение в ад» (свидетельство М. Берга) vs. его «Момемуры» (М. Шейнкер). Другой – «тонкая психологическая проза с романом в романе», «плод сорротогриевского огорода» – это, вероятно, текст С. Коровина (М. Шейнкер) или контаминация романов Е. Козловского «Мы встретились в раю» и Б. Гройса «Визит» (М. Берг).

Существенно и указание на источник «условно-сюрреалистического» пласта кривулинского текста: как отмечает М. Шейнкер, все истории такого рода обязаны и поэтикой, и – отчасти – содержанием «блистательным устным новеллам А.И. Сидорова, который вместе с И. Шелковским в конце 70-х – начале 80-х готовил в Москве и издавал в Париже журнал “А-Я”. Очень забавные полуфантастические, но внешне достоверные истории рассказывал также петербургский психоаналитик-юнгианец В. Зеленский». Как полагает М. Берг, он, возможно, оказывается прототипом для психиатра, рассказ которого служит сюжетным завершением «Шмона».

Впрочем, выявление полной картины возможных аллюзивных и интертекстуальных проекций романа В. Кривулина – предмет для самостоятельного исследования.

### Примечания

1. Реконструкция прототипического плана текста – исключительная заслуга М.Я. Шейнкера и М.Ю. Берга, которым я приношу свою самую глубокую благодарность.
2. Об Исаянце см., в частности, пункты 10 и 11 списка литературы.

### Литература

1. Кривулин В. Охота на Мамонта. – СПб.: Русско-балтийский информационный центр «Блиц», 1998. – 336 с.
2. Кривулин В. Шмон // Вестник новой литературы. – 1990. – № 2. – С. 5-64.
3. Lukšić I. Время наступило: «Шмон» Виктора Кривулина // *Russian Literature*. – 2002. – Vol. LI. – P. 273-293.
4. Сегал Д. Литература как охранная грамота // *Slavica Hierosolymitana*. – 1981. – Vol. V/VI. – P. 151-244.
5. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. – М.: Наука, 1979. – 424 с.
6. Курганов Е. Литературный анекдот пушкинской эпохи // *Slavica Helsingiensia*. – 1995. – 15. – 278 p.
7. Гинзбург Л.Я. Литература в поисках реальности. – Л.: Сов. писатель, 1987. – 400 с.
8. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. – М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. – 144 с.
9. Кривулин В. Петербургская спиритуальная лирика вчера и сегодня (к истории неофициальной поэзии Ленинграда 60-80-х годов) // История ленинградской неподцензурной литературы: 1950-1980-е годы. – СПб.: Деан, 2000. – С. 99-109.
10. Цветаева А. История одного путешествия. – М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2004. – 192 с.

11. Житенев А. А. Воронежская поэзия второй половины XX века. – Воронеж, 2010. – 40 с.

**Осьмухина О.Ю.**  
(Саранск)

### **Автореференциальность отечественной прозы рубежа XX-XXI вв. (жанровый аспект)**

Общеизвестно, что категория автореференциальности обозначает художественный прием авторской рефлексии по поводу себя, своего текста и шире – собственной поэтики – и соответственно, тождественна автотекстуальности. Очевидно, что автореференциальность обусловлена не только предметом авторефлексии (стиль собственного сочинения, взаимоотношение с читателем, собственный образ), но и жанровой спецификой самого автореференциального текста. Как справедливо отмечает Д. Ораич Толич, по жанровой принадлежности автореференциального текста можно «принципиально выделить три типа автореференциальности: *персональную* (автореференциальные отношения устанавливаются в таких жанрах, как автобиография, мемуары, дневники, письма, записки, интервью и т.п.), *эссеистско-научную* (автореференциальность разворачивается в рамках художественных метажанров, каковыми являются программы и манифесты, в жанре эссе или в художественных метажанрах, если их авторы и сами являются художниками <...>) и художественную (автореференциальность является частью имманентной структуры литературного текста, охватывая все имплицитные и эксплицитные автотексты, появляющиеся по краям или в самой структуре текста)» [2: 189].

Заметим, что подобная типология вполне правомерна по отношению и к классическим, и к модернистским произведениям, но отнюдь не к текстам постмодернизма, искусство которого тотально рефлексивно по отношению к самому себе; автореференциальность же в нем как стили- и культуропорождающий принцип становится знаком глубинного



нарушения в отношениях искусства / действительности – от «филологического романа» (А. Битов «Пушкинский Дом», Вл. Новиков «Роман с языком», Д. Быков «Орфография») до текстов синтетической жанровой природы, сочетающих и синтезирующих элементы fiction и non-fiction (В. Пелевин «Ананасная вода для прекрасной дамы», Евг. Попов «Мастер Хаос», Л. Улицкая «Даниэль Штайн, переводчик»). При этом автореференциальность в отечественной прозе последних десятилетий носит все более эксплицитный характер, тематизируя свое присутствие, поэтику в самой жанровой структуре предлагаемого читателям текста.

Весьма показательным в данном контексте оказывается роман Евг. Попова «Мастер Хаос», строящийся как роман отражений, состоящий из наслаивающихся друг на друга фрагментов художественного повествования и non-fiction, и его структура, в свою очередь, служит отражением авторской рефлексии относительно общей структуры российской реальности перестроечного и постперестроечного периодов, объединенных единственным доминантным понятием, – Хаос. Хаос политический, культурный, социальный становится метафорой, лежащей в названии и отражающий специфику жанровой структуры – роман представляет собой коллаж, составленный из художественной прозы плутовского типа, полуавтобиографии, политических памфлетов, страноведческих очерков, газетных заметок и т.д., являя очевидный синтез приемов художественной прозы и литературы non-fiction. И в этом, на наш взгляд, отразился обширный журналистский опыт самого писателя, сочетающего на протяжении всего творческого пути творчество литературное с выступлениями в печати в качестве публициста. Восемнадцать глав романа, объединенных героем / рассказчиком в цельное повествование биографического типа, одновременно отличаются большой сюжетной и композиционной свободой. Каждая из них состоит из доминирующего и нескольких тематически автономных текстов. В границах романа главы могут меняться местами, но без особого ущерба для развития сюжета. Перестановка возможна и внутри самих глав, а также отдельные композиционные единицы текста из разных глав могут объединяться и легко менять свой адрес повествования.

В романе «Мастер Хаос» при всей самостоятельности «внутренних» текстов они являются неотделимыми элементами одного большого – автобиографического повествования Евг. Попова. Автореференциальность здесь носит эксплицитный характер – она не просто осознается писателем, но сознательно им тематизируется в демонстративном разделение «я» нарраторского и «он» героя (Безобразова) при сохранении за каждым как авторской, так и персонажной функции. При этом писательская биография (Евг. Попова как автора «реального») реализуется здесь не в бытовом, а в творческом ее содержании. Статус биографических фактов приобретают прочитанные или созданные автором тексты, его впечатления, воспоминания, сны, ощущения, а также иронически переосмысленные автобиографические подробности, которыми одинаково «наделены» и автор-повествователь («Я ведь неоднократно сообщал читателям, что в юные свои годы по велению сердца и для хлебного пропитания работал геологом, закончив Московский геологоразведочный институт им. С.Орджоникидзе <...>» [3: 24]), и герой Безобразов: «Господин Безобразов, этот стареющий российский подданный, родившийся сразу после прошлой (Второй) мировой войны в городе К., стоящем на великой сибирской реке Е., впадающей в Ледовитый океан, до 7 класса средней школы был круглым отличником, далее стал получать четверки, тройки, двойки и единицы, пить водку и курить. После чего поступил в Московский геологоразведочный институт им. С.Орджоникидзе на отделении разведки урановых месторождений <...>» [3: 7]. В едином измерении находится прошлое и настоящее, записанное и только промелькнувшее в виде обрывков образов и слов: «Я вдруг живо представил другое: как меня, беспаспортного, гонит тычками обратно в Польшу проснувшийся немецкий солдат <...>. Ветер трепал меня, крутил, забивал воздухом легкие, и со мной вдруг на секунду случилось то, чего не бывало со мной доселе и не будет больше нигде и никогда. Понимаете, мне трудно это объяснить. <...> В частности, я вдруг понял, что в 1991 году в Москве будет коммунистический путч, потом коммунисты будут судить коммунистов <...>» [3: 10].

Естественное чувство осознания себя, своего писательского ремесла, существования «на сломе эпох», пускает в ход механизм

литературной игры. В результате мир внутренний и внешний, зарегистрированные творческим сознанием, преобразуются в тексте полуавтобиографического-полупародийного романа. Посредством автореференциальности такое смысловое понимание жанра одновременно переводит в степень пародии бытовые жизнеописания как самого автора «реального», так и его современников-литераторов, хорошо известных в действительности, но «зашифрованных» в рамках повествования. Так, неоднократно в тексте романа упоминается «постмодернист Евгений П.» (Евг. Попов) в сопровождении иронических автоотсылок к собственным романам (например, к роману «Накануне накануне»): «<...> не кто иной, как Безобразов, научил глуповатого и малообразованного постмодерниста Евгения П. наново переписать один из романов И.С. Тургенева, чтобы дистанцировать нынешнюю мировую реальность от прежней <...>» [3: 50]. В сходном ключе, при непосредственном «участии» Безобразова, изображаются Вас. Аксенов как создатель «Острова Крым» и А. Кабаков как автор «Последнего героя»: «<...> именно Безобразов подсказал философу Василию А. мысль о том, что Крым, не взятый большевиками, мог бы развиваться параллельно Советскому Союзу как остров Тайвань в Китае <...>, а также вдосталь потрудились над имиджем фантаста Александра К., который снискал себе славу пророка своей антиутопией <...>. <...> а фантаста К. Безобразов особенно любил за щедрую волю души и искренне жалел, что тот перешел под влиянием Безобразова с водки на джин-тоник и теперь спивается, плачет по утрам, хотя все равно очень много и напряженно работает, радуя читателей своими новыми болезненными фантазиями <...>» [3: 49-50].

Другой структурной характеристикой романа «Мастер Хаос» является его фрагментарность. Как мы уже отмечали, текст романа представляет модель качественного, видового, жанрового понятия литературы, включает разные жанры и виды – политическую литературу, газетную публицистику, собственно роман, мемуары, анекдоты. Это видовое многообразие объясняется, в первую очередь, тематической задачей: «Мастер Хаос» – роман о реалиях недалекого прошлого, фактически российской истории последних десятилетий, на фоне которой проистекает бытие «постмодерниста

Евгения П.» и его героя Безобразова. Мало того, многожанровость романа составляет пародийную параллель примитивным высказываниям его главного героя Безобразова как автопародийной маски Евг. Попова, отрефлектированной при помощи «кривого зеркала» самого текста.

На наш взгляд, форма «Мастера Хаоса» явилась пародийным откликом на разработку «суперформы», начавшуюся еще в русском авангарде (достаточно вспомнить «сверхповести» Хлебникова) и продолжившуюся в постмодернизме – поиски универсального, синкретического жанра, чья композиция предполагает объединение в качестве самостоятельных ингредиентов разных литературных форм и в результате их монтажа получение качественно нового художественного произведения. Пародийное воспроизведение «сверхжанра» как «сверхрамана» о литературе, политике, жизни, отечественной истории как таковой, в первую очередь, в природе монтажа текстов разной формы. Именно монтаж как прием, заимствованный литературой 1920-х гг. у кино и возведенный ею в эстетическую категорию, осуществляет у Попова пародийную задачу. Если у тех же авторов «раннего» русского авангарда (например, у Хлебникова) «организованный монтажом факт противопоставляется вымыслу», «конструктор-коллектив» – «писателю-одиночке» [4: 6-7], то у Попова организованный монтажом вымысел конституируется как факт. Например, персонажи рассказов писателя, введенные в текст романа, воспринимаются как реальность (достаточно вспомнить скульптора Киштаханова, графомана Ник.Ник. Фетисова и др.). В целом же прием монтажа в «Мастере Хаосе» выполняет сходную роль с отведенной ему в авангардной эстетике – действует против традиционной иерархии литературных жанров. Однако, пародийный эффект возникает именно из-за того, что деиерархизация происходит согласно эстетическим нормам авангарда, декларирующим примат идеи над словесным искусством. В результате возникает пародийно организованный текст, в котором высокие жанры подчинены низким, а художественная литература – политической. Кроме того, литературные персонажи Евг.Попова превращаются в реально живших лиц, то есть пародия осуществляется в этом случае

приемом перевода литературных героев в героев литературного быта.

Оппозиционная природа конструирующих принципов определила и другую структурную организующую «Мастера Хаоса» – «хронологию» / «внетемпоральность». Несмотря на выбор жанра произведения – полуавтобиографический роман, где, казалось бы, основной является координата времени, Евг. Попов демонстративно отказывается от какого-либо темпорального измерения, объявляя единственной категорией настоящее, то есть момент прочтения, осознания, воспроизведения текста. Подобное единственное настоящее и организует биографическое пространство, переводит жизнь в текст, причем подобная трансформация – следствие приема, который условно можно обозначить «буквализацией» жанра; ретроспективный пересказ-пересмотр жизни понимается как составление биографии, то есть создание текста, который соответственно строится уже не по жизненным, а по композиционным принципам и законам. Темпоральная последовательность уступает место последовательности тематической, а взаимодействие тем как раз и осуществляет сюжетное движение.

Повествование в романе составляют не только отдельные тексты, но и сам процесс их создания, причем творческий процесс воспроизводится здесь поступенчато, начиная от зарождения художественного текста. Далее следует постепенное вытеснение из текста художественного идеологическим, примером чему служат выделенные графически имитации газетных публикаций советской печати: «“А вот еще было неправильное безумие, – вдруг вспомнил Безобразов. – Советская власть перманентно боролась с водкой и перманентно это состязание с народом проигрывала”. С полным одобрением откликнулись труженики пищевой отрасли на постановление партии и правительства по борьбе с пьянством и алкоголизмом. Наши коллективы резко сократили выпуск коньяка, шампанского и виноградных вин, не говоря уже о водке. <...> При рассмотрении дел о самогоноварении не принимаются во внимание никакие аргументы, обычно приводимые виновным в свое оправдание» [3: 109-110]. Таким образом, роман регистрирует переход художественной литературы в иное качество – литературу

политическую. Подобная парадигматическая структура романа основана на отказе от всякой иерархии, исторической, социальной, литературной. На равных в конкуренцию вступают тексты, принадлежащие фиктивным авторам, тексты опубликованные, записанные и только промелькнувшие в воображении писателя.

Итак, в романное пространство «Мастера Хаоса» Евг. Попова сводятся тексты, освобожденные от всяческих иерархических регалий по одному лишь признаку – принадлежности прозаическому слову, причем их качественное и жанровое многообразие иллюстрирует многообразие точек зрения. Автор демонстративно отказывается от характеристик и комментариев, отдавая это право Безобразову, своему комическому, травестированному двойнику, обретающему собственный голос, высказывающемуся равноправно с автором «реальным» не только в рамках «собственного» биографического сюжета, но и комментирующему описываемое в основной части романа, знакомящемуся с текстами non-fiction, органично составляющими в конечном итоге вместе с сугубо литературными «историями» нарратора и героя особое пространство романного текста, именуемого «Мастер Хаос».

Аналогичен в жанровом отношении роман Л. Улицкой «Даниэль Штайн, переводчик» – книга с весьма нетипичной для ее прозы текстовой структурой: семейная хроника («Казус Кукоцкого», «Медея и ее дети») или псевдоавантюрное повествование с мелодраматическим сюжетом («Искренне Ваш, Шурик») заменены экспериментальной формой, представляющей некий синтез fiction и non-fiction. Как отмечает сама писательница, первоначально она «писала документальную книгу»: «Ее следы можно найти даже в одном сборнике путевых впечатлений об Израиле. Но мне самой написанное показалось как-то мельче “моего Даниэля”. Я все забраквала. Потом еще одну попытку сделала. Опять не получилось. И только с третьей попытки дело сдвинулось. Это произошло, когда я поняла, что книга не будет документальной в обычном смысле этого слова. Я использовала множество подлинных документов, но многое и сочинила, поменяла отчасти человеческое окружение Даниэля, дала ему другую фамилию. И тогда я почувствовала себя свободной. За эти

годы – со дня знакомства с Даниэлем в 1993-м до выхода книги в 2006-м – я много чего написала. А Даниэль терпеливо ждал и никуда от меня не отходил. Вот так, в конце концов, и появился “Даниэль Штайн, переводчик”...» [1].

Повествование в романе строится из дневниковых заметок Хильды, газетных публикаций, разбросанным по годам, писем Эвы Манукян, расследующей обстоятельства своего рождения, переписки Даниэля с братьями, его проповедей, воспоминаний о нем, то есть всех возможных свидетельств людей, так или иначе соприкасавшихся с Штайном. Улицкая создает синкретический жанр, чья композиция предполагает объединение в качестве самостоятельных ингредиентов разных литературных форм. В результате их монтажа получается качественно иное художественное произведение – по замечанию одного из критиков, «новый для русской литературы тип соединения литературного вымысла и документальной основы» [6: 134].

В жанровом отношении, структурно книга Улицкой вполне сопоставима с «Мастером Хаосом» Евг. Попова. Однако если у постмодерниста Попова автореференциальность как прием создания «сверхжанра» как «сверхромана» о литературе, политике, жизни, отечественной истории посредством монтажа текстов разной формы эксплицитна, писателем вполне осознанна и направлена решению пародийной задачи, то Улицкая далека от иронически-игровых контаминаций. В ее тексте автореференциальность имплицитна (создавая метатекстовую структуру писательница весьма опосредованно говорит о себе), документальная основа «подпитывается» художественным вымыслом, а вымысел мимикрирует под документ. Не случайно каждая часть книги завершается письмами писательницы Людмилы Улицкой к ее реально существующей подруге, переводчице Елене Костюкович, в которых Улицкая комментирует построение текста, подчеркивая принципиальность отнюдь не экспериментаторской задачи: «Я поняла, что больше всего хочу написать о Даниэле <...> *Только о Даниэле*. Но я полностью отказалась от документального хода <...> Начала писать *роман, или как это там называется, о человеке* в тех обстоятельствах, с теми проблемами – сегодня. Он всей своей жизнью втащил сюда

целый ворох неразрешенных, умалчиваемых и крайне неудобных для всех вопросов. *О ценности жизни, обращенной в слякоть под ногами, о свободе, которая мало кому нужна, о Боге, которого чем дальше, тем больше нет в нашей жизни, об усилиях по выковыриванию Бога из обветшавших слов, из всего этого церковного мусора и самой на себя замкнувшейся жизни* [5: 163-164; курсив наш. – О.О.].

Заметим, что обозначенные здесь «неудобные» и «неразрешенные» вопросы так или иначе затрагивались писательницей практически во всех предыдущих произведениях, правда в ином, «сниженном» по сравнению с историей Штайна контексте: все те же проблемы добра и зла, *человека*, терпимости / нетерпимости, любви к ближнему. Тем не менее, и традиционная для Улицкой тематика углубляется, точнее, меняется ее ракурс – на первый план выдвигается не просто «еврейство» и конфессиональные разногласия, но проблема возможности *понимания других* вне зависимости от религиозных, гендерных и иных различий и *сохранения* при этом *себя*. Пройдя долгий и страшный путь, неся в себе «бесконечный опыт смерти», Штайн даже «из этого ужасного опыта» выходит «радостным и светлым». Его вера, хотя и «парадоксальная», превращает его если не в святого, то в настоящего праведника, в котором эгоцентризм вытеснен полностью.

Книга Улицкой, конечно, не апология святого и не документальное полотно, но вместе с тем – исследование судьбы евреев в XX столетии, их жизни в довоенной Европе, уничтожении в годы Второй мировой войны, основания и становления Израиля. Проблематика романа, разрешением которой занимается главный герой, остро актуальна для современности – возможность диалога, взаимопонимания культур и религий. Профессия Штайна, принципиально вынесенная в заглавие, становится метафорой его миссии: «толмачество» Даниэля обретает библейский смысл преодоления вражды и разобщенности. Церковь, которую он строит, конечно, неканоническая, но она должна стать одинаковым пристанищем и для иудеев, и для православных, и для католиков, и для протестантов. Так, во время беседы с Папой Даниэль замечает: «Церковь выбросила евреев. Я так думаю. Но не важно, что думаю



я, – важно, что думает Павел! Для него «единой, католической и апостольской» была Церковь из евреев и неевреев. Он никогда не представлял себе церковь без евреев <...> Он был посланником дочерней церкви, церкви «от язычников». Он приходил к материнской церкви, к тому перво-христианству, к иудео-христианству, потому что в нем видел источник существования...» [5: 484-485]. Людмила Улицкая ставит проблему толерантности религиозного мира, утраченную в современном историко-культурном пространстве, приглашая к ее обсуждению. И не столь важно, в конечном итоге, что замысел Даниэля не поддержан никакой официальной церковью; главное – в другом. Духовный путь, служение Даниэля Штайна, его подлинная вера, сам его образ символизируют жертвенность, столь редкую сегодня способность понять и услышать другого; роман же в целом заставляет если не изменить не всегда правильный мир вокруг нас, то, по крайней мере, задуматься о мире, о *других*, признавая и в них самостоятельное бытие. В связи с этим можно утверждать, что «Даниэль Штайн» органично встраивается в общий метатекст прозы писательницы благодаря приему автореференциальности, связанному не только с жанровыми и структурным и особенностями книги, но и тематикой, интересующей Улицкую на протяжении всего творческого пути: завершив свой *opus magnum*, обращенный к «взрослой» части аудитории, писательница продолжила разговор о тех же проблемах, но уже в рамках «семейного чтения» (ее проект – серия детских книг по культурной антропологии «Другой, другие, о других» – касается все тех же проблем понимания *другого*).

В заключение остается добавить, что автореференциальность как художественный прием современной отечественной прозы, независимо от своего имплицитного или эксплицитного характера, становится не просто средством авторской рефлексии относительно себя, собственного сочинения и его тематической структуры, но и нередко оказывается жанропорождающим принципом.

Литература

1. Дроздова Е. «Первого места я побаиваюсь даже в партере» (интервью с Л. Улицкой) // [www.newizv.ru/news/2007-11-26/80405/](http://www.newizv.ru/news/2007-11-26/80405/)
2. Ораич Толич Д. Автореференциальность как форма метатекстуальности // Автоинтерпретация: Сборник статей / Под ред. А.В. Муратова, Л.А. Иезуитовой. – СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 1998. – С.187-193.
3. Попов Е. Мастер Хаос. – М.: ЗАО МК-Периодика, 2002.
4. Третьяков С. Теория факта // Новый ЛЕФ. –1928. – №12. – С.6-7.
5. Улицкая Л. Даниэль Штайн, переводчик: роман. – М.: Эксмо, 2010.
6. Чанцев А. Нечастное значение // Новое литературное обозрение. – 2007. – № 85.

**Ускова Т.Ф.**  
(Воронеж)

### **Образные формы структуризации культурной памяти (А.Н. Толстой «Гадюка» - Т.Н. Толстая «Лилит»)**

Татьяну Толстую исследователь О. В. Богданова относит к представителям «неканонической» литературы 1980-1990-х годов. Родившаяся в богато одаренной талантами литературной семье («Куда не посмотри, у меня одни литераторы в роду. Алексей Николаевич Толстой – дед по отцовской линии. Бабушка Наталья Васильевна Крандиевская-Толстая – поэтесса. Их матери тоже были писательницами. Дед по материнской линии Михаил Леонидович Лозинский – переводчик»), закончившая классическое отделение Ленинградского университета, она, по ее словам, училась «*в семье*» [курсив мой – Т.У.] и писать начала, так как «нечего стало читать». Ее дебют, состоявшийся в 1983 г. и связанный с публикацией в журнале «Аврора» рассказа «На золотом крыльце сидели», был признан одним из лучших в 1980-е годы, ее проза была сразу замечена.

Татьяна Толстая – яркий представитель третьей волны русского постмодерна. По мнению И.С. Скоропановой, в это время лицо постмодернизма делается все более «узнаваемым». Он восполняет вакуум, образовавшийся в русской литературе в постсоветскую эпоху, когда произошел окончательный крах социалистического реализма, а модернизм оказался в основном «вобранным» постмодернизмом. Реализм в том виде, в котором он сейчас существует, занял выжидательную позицию, сравнительно редко проявляя себя. Русская литература, получив свободу, «растерялась», и это также способствовало утверждению направления. Постмодернизм, так же как и модернизм, нес собой идею раскрепощенности, новый язык, звал «выстирать» все заношенные слова (Вик. Ерофеев), дабы вобрать новое, современное мышление в масштабах всей человеческой цивилизации. «Постмодернизм – это широкое культурное понятие, в чью орбиту последние два десятилетия попадают философия, эстетика, искусство, гуманитарные науки. Постмодернистское умонастроение несет на себе печать разочарования в идеалах и ценностях Возрождения и Просвещения с их верой в прогресс, торжество разума, безграничность человеческих возможностей. Выходящая за рамки классического логоса постмодернистская эстетика принципиально антисистематична, адогматична, чужда жесткости и замкнутости концептуальных построений» [1: 3].

Применительно к современной русской литературе понятие постмодерна не отличается концептуальной целостностью и не может быть охарактеризовано единым набором атрибутивных признаков. Постмодерн внутренне неоднороден, писателей-постмодернистов отличает ярко выраженная индивидуалистичность. О.В. Богданова считает: «Мир [в постмодернизме – Т.У.] мыслится как текст, как бесконечная перекодировка и игра знаков, за пределами которых нельзя явить означаемые, «вещи» как они есть, «истину» саму по себе. Текст мыслится “интертекстуально”, как игра сознательных и бессознательных заимствований, цитат, клише» [1: 5].

«Интертекстуальность» творчества Толстой не вызывает сомнений. Е. В. Любезная в своей статье «Интертекстуальность как способ выражения авторской позиции в прозе Т. Н. Толстой»

уделяет этому достаточно внимания. Она приводит слова Н.А. Смирновой о том, что одной из особых характеристик поэтики Татьяны Толстой является именно ее интертекстуальность. «Интертекстуальный пласт, включающий в себя прямое цитирование, аллюзии, реминисценции, обращение к культурологемам <...> берет на себя чрезвычайно важную роль в создании литературно-культурного экранизирующего хронотопа» [2: 139].

Борис Парамонов в статье «Дорогая память трупа», опубликованной в журнале «Звезда», выделяет характерные для творчества Толстой черты постмодерна: «Тут всплывало сакраментальное слово “дискурс” и выяснялось, что онный у Толстой, как и полагается в постмодернизме, не противостоит миру (как в романтизме и высоком модерне), а иронически с ним уравнивается в совместной игре зеркальных отражений». В ее творчестве присутствует «тотальная увлеченность литературным материалом, но материалом не совсем обычным – не “высокой литературой” классиков и не мифом, ставшим хлебом модернистов, – а сказкой: волшебной сказкой, народной сказкой. Материал, как и водится, создавал сюжет» [3: 110].

Широко известная повесть А.Н. Толстого «Гадюка» (1928) начинается с появления главной героини, Ольги Вячеславовны Зотовой, в районном отделении милиции после того, как она стреляла в человека. Толстой находит нужным подробно описать внешний вид Зотовой: «Коричневая шапочка в виде шлема (курсив мой – Т.У.) была надвинута у нее на глаза, высокий воротник пальто закрывал шею и подбородок; часть лица, которую можно было рассмотреть, казалась покрытой белой пудрой. Начальник отделения, взглядываясь, обнаружил, что это не пудра, а бледность, – в лице ее не было ни кровинки» [5: 155].

«Толстой отмечает одну характерную черту времени: изменение манипуляции женской сексуальностью в годы войны и последующего мира. Сначала требовался отчаянный «братишка» или комиссар вроде Ларисы Рейснер, готовый положить жизнь за мировую революцию, а спустя всего несколько лет были востребованы фильдеперсовы чулки, кудряшки и милое глупое щebetанье. Цельный, бескомпромиссный характер Ольги Зотовой,

полностью поверившей в освобождающее и очищающее влияние революционных перемен и для женщины в том числе, не позволил ей стать обывательницей в банальном значении этого слова. Но основой для трагедии и “потерь” изменившейся и ничего не приобретшей женщины являются, по мысли автора, так называемая природа женщины, ее биологическое предназначение и отсутствие рядом мужчины, который выше и природы, и женщины. Априори считается, что мужчина представляет собой некую высшую власть и «всецело объемлет <...> женский мир, он – источник его существования», – пишет Е. Трофимова [7: 70].

Е. Н. Трофимова считает, что в повести «Гадюка» прослеживается мысль А. Н. Толстого о биологической определенности, обусловленности жизни женщины и о том, что чем больше разведены жизни мужчины и женщины, тем лучше для обоих полов; сближение и смешение полов в общении, не говоря уже о равенстве, являются свидетельством происходящего упадка и катастрофы, – поскольку приводят лишь к несостоявшейся женской жизни и к краху.

Шляпка как символ «переходит» и в прозу Татьяны Толстой. В частности, она является одним из сюжетобразующих факторов в рассказе «Лилит».

Уже в названии рассказа Т.Толстой «Лилит» видим женское имя-символ и отсылку к библейской легенде: «Лилит – по преданию, первая жена Адама, оставшаяся в раю». Известно, что Лилит – это первая женщина, созданная равной Адаму и одновременно с ним в шестой день сотворения мира. В самой Библии о ней упоминается всего в нескольких строках: «И сотворил Бог человека по образу Своему, по образу Божию сотворил его; мужчину и женщину сотворил их» [Бытие 1.27.]; «И создал Господь Бог человека из праха земного, и вдунул в лице его дыхание жизни, и стал человек душою живою» [Бытие 2.7.]; «Мужчину и женщину сотворил их, и благословил их, и нарек им имя: человек, в день сотворения их» [Бытие 5.2].

Лилит настаивала на своем равенстве с Адамом во всем, но Адам отказался делить власть, и Лилит бежала. Бог послал вслед за ней трех ангелов – уговорить ее вернуться или превратить ее в море паров. Ангелы настигли ее на границе ночи, но Лилит

отказалась вернуться, предпочитая быть паром, чем оказаться зависимой. Впоследствии Лилит стала женой Самаэля (Сатаны) и матерью демонов. Безусловно, образ Лилит несет в себе бунтарское начало, жажду справедливости, стремление к истине и сомнение в мужской власти. Лилит – это свободная женщина, не желающая подчиняться. Лилит – крайняя степень проявления несогласия.

Рассказ начинается описанием женщин начала века, у которых «белые водовороты плеч увенчаны шляпами, каждая как клумба, как сад, как взбегающий на гору город. Легкие, пышные цветники; трехъярусные колеса; взбитый белок» [6: 285]. В «эволюции шляпки» заключена всемирная история XX века.

«Скоро, скоро мировая война, всех сырых и нежных перемелют на рыбную муку...» [6: 285] – предупреждает писательница. И действительно, вот уже появляется другой тип женщины – «в кожаной куртке с мужского плеча, в короткой юбочке из барской портьеры, в фуражке с лакированным козырьком на стриженном затылке» [6: 286]. Татьяна Толстая почти дословно цитирует описание внешности Ольги Зотовой из повести «Гадюка»: «Уходя со службы, она остановилась на лестничной площадке перед зеркалом и, впервые за много лет, по-женски оглядела себя: "Черт знает что такое – огородное чучело". Протертая плюшевая юбка спереди вздернута, сзади сбита в махры каблуками, ситцевая серая кофта... Как же это случилось?» [5: 180].

Время, когда шить юбку было не из чего, кроме как из «барской портьеры» – это, по мнению Толстой, «время пыльных дорог, телег, костров, вшей, солдат» [6: 286]. В продолжение этой же фразы писательница дает емкий образ судьбы женщин в двадцатом столетии – «волосы стрижем коротко, моем быстро, передвигаемся перебежками».

Каковой же должна быть «новая Ева», а точнее сказать, Лилит? «Еда – роскошь, сон – прихоть; плоть суха и жилиста, лучшее тело – как у солдата или балерины». У Лилит, «словно на память о фронтовой канонаде – скупая *шляпка-грибок*, *копия немецкой каски*, пустой перевернутый походный котелок, – нет каши, съели. Шляпа-каска глубоко надвинута на глаза [курсив мой – Т.У.] – не смотри, не всматривайся, ничего не прочтешь» [6: 286].

Отмечая черту, проведенную в конце военной эпохи, Толстая пишет: «Военная каска и красный рот – монмартрский вампирчик, сирена петроградских трактиров, призрак с пустыми глазами» [6: 286].

Далее Т.Н. Толстая приводит прямую цитату: «В Европе холодно, в Италии темно. Власть отвратительна, как руки брадобрея». Источник не обозначен, читатель должен «опознать» стихотворение Осипа Мандельштама «Аорист» и вспомнить, когда оно было написано – в мае 1933 – июле 1935. Автор дает нам временные координаты происходящего: 30-е годы. Этот период вошел в историю нашей страны как период «культурной революции», одной из сторон которой было утверждение в духовной жизни общества безраздельного господства марксистско-ленинского учения. «Советское искусство, подчиненное партийной цензуре, было обязано следовать одному художественному направлению – социалистическому реализму». «Советский партийный диктат и всеобъемлющая цензура» как «хорошая каска закрывает и уши» [1: 104]. «Военная каска и красный рот» – красная помада в XX веке стала символом эмансипации. Образ «монмартрского вампирчика», заимствованный из европейской, более демократической культуры, был проявлением свободы духа, нежелания мириться с окружающей действительностью, политическим режимом, насаждаемыми сверху ценностями. Вот она – Лилит XX века.

Но время проходит. «Отъелись, встряхнулись, отогрелись, поставили горшок с красным бальзаминном на окно» [6: 284]. Этот горшок с бальзаминном есть символ, призыв женщины, ее желание быть любимой. «Расчесали отросшие кудри, щипцами завили покруче» [6: 287]. Но «бант – для красавиц и на праздники, в банте все же есть что-то вызывающее, разнuzданное» [6: 287]. Все возвращается на свои места. Женщина вновь становится женщиной. Только уже другой. Она уже «наравне с мужчинами» едет в трамвае в учреждение. Она надевает берет: «та же *каска*, *только мягкая*, *смягчившаяся*, *уступившая* и *отступившая*, *уменьшившаяся* в размерах, *податливая*» [курсив мой – Т.У.] [6: 289]. Женщина тридцатых годов обретает только внешнюю

свободу, в то время как страна потеряла свободу даже внутриличностную [7: 138].

Женщина этих лет может только лишь притвориться, «что еще не прозрела, еще ничего не понимает». Она играет: «хочешь – сдвинь его (берет) на затылок, хочешь – спусти на один глаз; хочешь – распуши волосы с обеих сторон, не нравится – забери их под тугой ободок, подними воротник пальто, папиросу в зубы» [6: 289].

Сороковые годы символизирует шляпа – «таблетка с дымкой вуали, крупной, редкой, не скрывающей глаз, случись им быть заплаканными. Шляпа пляшет по голове, выбирая удачный склон, елозит, не зная, где остановиться» [курсив мой – Т.У.]. Ее, как и ее хозяйку, не ценят: «И она слетит, покатится колесом в <...> помойки» [6: 289].

А дальше? Дальше – Вторая Мировая война, которая «придала женщинам сил, показала, что отступать некуда» [6, 289]. Они становятся «отчаянно, отважно» женственны: «кудри на стреляные гильзы», «попудриться перед бомбежкой» [6: 289].

А после войны опять шляпка. «Женщина – это все еще шляпка, женщина без шляпки все еще не одета, не украшена» [6: 289]. Еще нельзя, еще не готова она оторваться, выйти из-под чужой власти. Но «шляпа пляшет по голове, предчувствуя, что еще немного и она слетит» [6: 289]. Прием олицетворения, наделения вещи человеческими качествами для создания образа-символа – один из излюбленных приемов автора.

Е. В. Любезная называет прием, используемый Татьяной Толстой – прием-«трансформер». Он выступает как средство выражения динамики жизни. В творчестве Толстой проблема исторического прогресса воплощается с помощью оригинального приема: показа трансформации вещи-символа во времени. Показывая изменение какого-либо предмета быта или определенной детали одежды в разные исторические эпохи, писатель через трансформацию предметов символически передает существенные черты исторического развития общества в целом [2: 138].

В 60-е годы шляпка «нужна только для того, что бы было удобнее ее сбросить» [6: 286]. Свобода! Т. Толстая описывает



движение хиппи, рисует женщину того времени: «вместо молодых приличных женщин – таборы босоногих цыганок, табуны мотоциклетных менад» [6: 286].

«Вместо шляп – волосы, волосы, волосы, шляпу носят старухи да перуанки». [6: 286]. Шляпы нет, как нет и женственности, как нет и контроля, силы, власти над женщиной. Над Лилит.

«Шляпа умерла, да здравствует шляпа!» – отсылка к традиционной французской фразе: «Король умер! Да здравствует король!», которая произносится во время провозглашения нового монарха. Это уже не та «шляпа», что была раньше, не та женщина. Она изменилась, она другая! И шляпка в ее жизни есть, но она не имеет уже былого значения. Это игра, издевательство, насмешка: «надевай любую, примеряй и хохочи! Притворяйся барышней или ковбоем, эмиром Бухарским или околотошным» [6: 289]. Уже ничего не важно.

В рассказе Т.Н. Толстой «Лилит» можно последить, как конкретный образ, появившийся в повести А.Н. Толстого, является для рассказа структурообразующим и смыслообразующим. «Культурная память» в данном случае «срабатывает» напрямую, и в какой-то степени «Лилит» Т. Толстой является продолжением повести ее знаменитого деда.

## Литература

1. Богданова О.В. Современный литературный процесс: К вопросу о постмодернизме в русской литературе 70-90-х годов XX века / О.В. Богданова. – С.-П.: Филологический факультет СПбГУ, 2001.
2. Любезная Е.В. Интертекстуальность как способ выражения авторской позиции в прозе Т. Толстой / Е.В. Любезная // Поэтические школы Тамбова. Прецедентные феномены в современной русской литературе. – Тамбов, 2008.
3. Парамонов Б. Дорогая память трупа [Электронный ресурс]. – <http://magazines.russ.ru/zvezda/2010/2/pa16.html>
4. Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература / И.С. Скоропанова. — М.: Флинта, 2001.

5. Толстая Т. Река Оккервиль / Т. Толстая. – М.: Эксмо, 2008.
6. Толстой А. Голубые города / А. Толстой. – М.: Молодая гвардия, 1976.
7. Трофимова Е.И. Еще раз о «Гадюке» А.Толстого: попытка гендерного анализа / Е.И. Трофимова // Филологические науки. – 2000. – № 3. – С. 70-80.

## «ARS MEMORATIVA»: ФЕНОМЕНОЛОГИЯ ПАМЯТИ И РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ЭМОЦИЙ

Попова М. К.  
(Воронеж)

### Жизнь сердца в представлении английского барочного поэта

Настоящая работа основана на материале книги Кристофера Харви (1597-1663) «Школа Сердца, или Сердце, самовольно покинувшее Бога, возвращенное к нему и наставленное им, в 47 эмблемах» (Christopher Harvey. The School of the Heart, or, The heart of it self gone away from God, brought back again to him, and instructed by him, in 47 emblems). Ее первое издание вышло в свет в 1647 году без указания имени автора, второе, также анонимное – в 1664, третье – в 1676. Именно в этом последнем издании она и доступна как электронный ресурс благодаря проекту The English Emblem Book Project.

«Школа Сердца» – сочинение религиозное, своеобразное, отвечавшее духу времени, сочетающее разные виды искусства. Необходимо поэтому подчеркнуть, что в рамках настоящей статьи мы не будем анализировать ее изобразительный ряд и соответствие изложенных в ней идей христианским догмам. Наша задача гораздо скромнее – представить этот мало известный литературный памятник и охарактеризовать его наиболее приметные черты.

Харви отождествлял сердце и душу. Известно, что «в христианской традиции сердце – наиболее частая метафора человеческой духовности. В Библии сердце ищут, очищают и возносят. Оно является главным хранилищем знания Бога и главным инструментом высшей любви. Фраза «Возлюби господя всем сердцем» встречается во Второзаконии, Евангелиях от Матфея, Марка и Луки. Она также часто присутствует в Книге общей молитвы» [6:7]. Последняя официально вошла в официальный обиход англиканской церкви в 1549 г.

Книга Харви состоит из Введения, 47 Эмблем, Заключение и следующего за ним раздела под названием «Обучение сердца»<sup>27</sup>, который включает в себя своеобразный тривиум – «Граматику сердца», «Риторику сердца» и «Логику сердца». Названия «Эмблем» аллегоричны и назидательны: «Тщеславие Сердца» (The Vanity of the Heart), «Ограждение Сердца» (The Hedging of the Heart), «Взвешивание Сердца» (The Weighing of the Heart), «Лестница Сердца» (The Ladder of the Heart).

Каждая эмблема имеет одинаковую структуру. При развернутой книге на левой странице можно видеть гравюру с аллегорической иллюстрацией эмблемы и подписью на латинском языке, справа помещено ее название, цитата из Библии, эпитафия и стихотворная ода, обычно занимающая 3 страницы. Такая композиция «Эмблем» была к середине XVI века традиционной.

Впервые ее предложил итальянец Андреа Альчиато в «Книге эмблем» («Emblematum liber»), опубликованной в 1531 г. Она содержала 98 гравюр, снабженных девизами и короткими стихотворениями, и послужила «моделью, по которой создавались другие многочисленных книг эмблем» [3: 150]. Сочинение Альчиато приобрело большую популярность и выдержало 90 переизданий только в XVI столетии, а также было переведено на все основные европейские языки, включая английский.

У интересующего нас автора был и более близкий по времени и тематике предшественник. В 1629 г. иезуит Бенедикт Ван Хефтон (Benedict van Haefton) выпустил латинскую книгу под названием «Школа сердца» (Schola Cordis). Однако канадский исследователь У. Слайтс, сравнивавший эти два труда, отмечает, что Харви отличает от Хефтона «протестантское понимание сердца» [6: 16].

Стихотворные части в анализируемом сочинении разнятся по объему, форме и стихотворному размеру. Количество строф в каждом стихотворении варьируется, по 5 строф содержит 4 оды, по 6 строф – 12, по 7 строф – 13, по 8 – две, по 9 – три, по 10 – 8. Имеются также два более длинных стихотворения по 15 строф

---

<sup>27</sup> Все русские названия разделов и эмблем и русские варианты текстов Харви даны в моем переводе – М.П.

каждое. Самые длинные эмблемы являются диалогами. Ода первая «Соблазнение Души» (The Taking Away of the Heart) передает разговор Души и Змия, ода одиннадцатая «Возвращение Души» (The Returning of the Heart) – это разговор Души с Христом, обе они отличаются большим количеством строф (по 15). Более коротким выглядит разговор Души с Христом в Эмблемах двенадцать «Излияние чувств Сердцем» (The pouring out of the Heart), тридцать один «Поддержка<sup>28</sup> Сердца» (The Keeping of the Heart) и тридцать девять «Союз Сердца» (Union of the Heart), состоящих из 7 строф.

«Школа Сердца» имеет в своем составе несколько фигурных стихотворений. Этот жанр был хорошо известен в Англии XVI-XVII столетий. Еще в 1573 г. Ричард Уиллис создал «Книгу поэм, алтарей христианской религии», которая является из самых интересных ренессансных образцов «визуальной поэзии» [2]. Более позднее сочинение Эндрю Уиллета «Столетие святых эмблем» (1591) открывалось стихотворным посвящением королеве Елизавете, написанном в виде дерева. В книги эмблем, как правило, входило одно или несколько фигурных стихотворений. Они присутствуют, например, в «Иероглифах человеческой жизни» (1653) Фрэнсиса Куорлеса. Все стихотворения латинской книги «Пасхальные яйца» бенедиктинского монаха из Аусбурга Стенгелиуса (1581 – 1663) написаны в форме яйца в соответствии с их содержанием [2].

Фигурные стихотворения К. Харви различны по форме. Наиболее интересными представляются те, которые имеют более сложный рисунок. Это Оды 23 и 37.

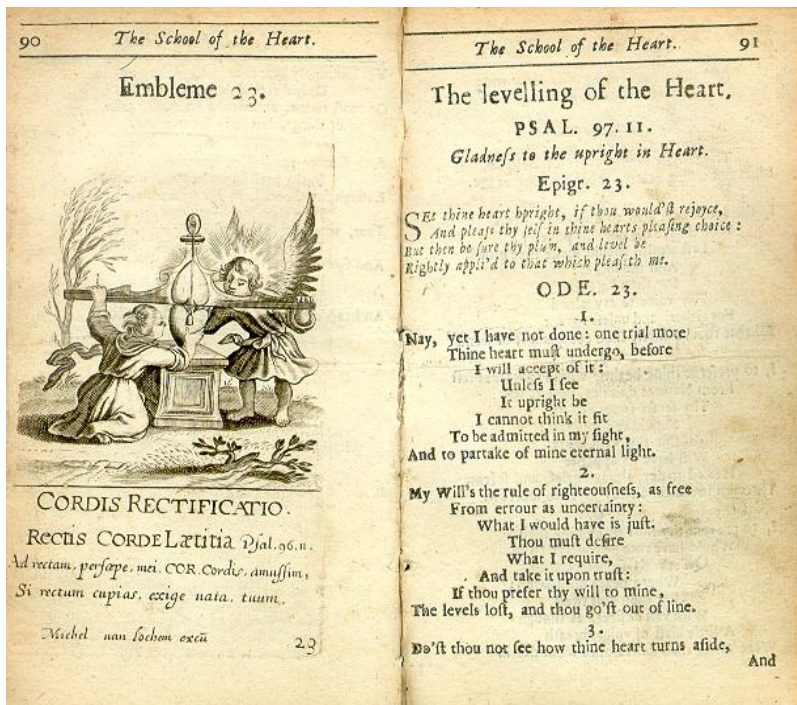
Эмблема 23 называется The Levelling of the Heart<sup>29</sup>. Как явствует из перевода слова Levelling, это название символично и многозначно. Тексту Оды предпослана цитата из 97 псалма «Gladness to the upright in heart», являющаяся частью 11 стиха:

---

<sup>28</sup> другой возможный перевод – «сохранение» – М.П.

<sup>29</sup> а) выравнивание; приведение к одному уровню the levelling of the streets — выравнивание улиц; б) нивелирование, нейтрализация, сглаживание различий levelling-off of income groups — выравнивание доходов (населения); 3) а) нивелирование levelling instrument — уровень, нивелир; б) рихтовка, правка

«Light is sown for the righteous, and gladness for the upright». В русском тексте Евангелия это соответствует стиху 11 Псалма 96 «Свет сияет на праведника, и на правых сердцем – веселее».



За библейской строкой следует эпиграф:

Set thine heart upright if thou wouldst rejoyce,  
 And please thyself in thine heart's pleasing choise ;  
 But then be sure thy plum and levell be  
 Rightly applied to that which pleaseth Me.

Как и все остальное стихотворение, он представляет собой обращение Бога к человеку. Господь говорит: «Направь свое сердце к добру, если хочешь радоваться / И будь доволен приносящим радость выбором твоего сердца / Но удостоверься, что твой отвес и уровень / Правильно настроены на то, что мне

угодно». Далее в строфе первой Харви развивает эту мысль о необходимости для человека дальнейших испытаний, прежде чем Бог допустит его в свой сияющий мир:

Nay, yet I have not done; one triall more  
 Thine heart must undergo before  
 I will accept of it,  
 Unnesse I see  
 It upright be,  
 I cannot think it fit  
 To be admitted in My sight,  
 And to partake of Mine etemall light.

Нет, я еще не закончил; еще одно испытание  
 Должно пройти твое сердце прежде, чем  
 Я смогу принять его  
 Пока я не увижу  
 Его праведность  
 Я не могу  
 Считать его достойным  
 Быть допущенным пред мои очи  
 И вкусить моего навсегда вечного сияния.

Последние четыре строфы этого стихотворения начинаются местоимением «I», в них Господь говорит о том, что он все знает и видит и принимает меры, чтобы спасти человека от соблазна:

<p><b>I</b>, that know best how to          dispose of thee,          Would have thy portion          poverty          Lest wealth should make thee          proud,          And Me forget ;          .....</p>	<p><b>Я</b>, который лучше знает, как          располагать тобой,          Сделаю бедность твоей долей,          Чтобы ты не возгордился          богатством          И не забыл меня          .....</p>
<p><b>I</b>, to preserve thine health,          would have thee fast</p>	<p><b>Я</b>, чтобы сохранить твое здоровье,          Заставлю тебя избегать мирских</p>

<p>From Nature's dainties,  .....  <b>I</b>, to prevent thine hurt by  climbing high.  Would have thee be content to  lie  Quiet and safe below.</p> <p>.....  <b>I</b>, to procure thine happiness,  would have  Thy mercy at Mine hands to  crave ;</p>	<p>излишеств.  .....  <b>Я</b>, чтобы предотвратить тебя от  разочарований, которые ждут  наверху,  Сделаю так, что ты будешь рад  оставаться  Тихо и спокойно внизу.</p> <p>.....  <b>Я</b>, чтобы обеспечить тебе счастье.  Заставлю тебя умолять о милости  от моих рук.</p>
---	---

Эмблема 37 называется «Лестница Сердца» (The Ladder of Heart). Ее название явно намекает на лестницу Иакова – один из главных библейских символов. Эта лестница, которую апостол Иаков увидел во сне, соединяла небо и землю и являлась символом неразрывной связи мира горнего и мира дольнего и символом Христ, Сына Божьего, в котором объединились земное и небесное.



## Embleme 37.



## CORDIS SCALÆ.

Ascensiones in corde suo disposuit. psal. 138. a.

Via scilicet dilecta, post conscendere sedes.

Ille prius in proprio construe corde gaudet.

Michel nan lectio exa

## The Ladder of the Heart.

PSAL. 84. 5.

In whose heart are the ways of them.

Epigr. 37.

Wouldst thou, my love, a Ladder have, whereby  
Thou maist climbe heaven to sit downe on high?  
In thine owne heart then frame thee steps, and bend  
Thy mind to muse how thou maist there ascend.

ODE. 25.

The Soul.

I.

What?

Shall I

Always lie

Grow ling on earth,

Where there is no mirth?

Why should I not ascend,

And climb up, where I may mend

My mean estate of misery?

Happines I know's exceeding high:

Yet sure there is some remedy for that.

Christ.

2.

True,

There is,

Perfect bliss,

May be had above:

But he, that will obtain

Such a gold-exceeding gain,

Must never think to reach the same,

And scale heavens walls, until he frame

A ladder in his heart as near as new.

H 2

В книге Харви Оде 37 предпослан отрывок из стиха 5 Псалма 84 «In whose heart are the wayee of them», полный вариант которой «Blessed is the man whose strength is in thee; in whose heart are the ways of them». В русском варианте Евангелия это псалом 83.5: «Блаженны живущие в доме твоём; они непрестанно будут восхвалять Тебя». Эпиграф к эмблеме гласит:

Wouldst thou, My love, a ladder have, whereby  
Thou maist climbe heaven, to sit downe on high?  
In thine owne heart, then, frame thee steps, and bend  
Thy mind to muse how thou maist there ascend.

Не хотел бы ты, возлюбленный мой, иметь лестницу, по которой

Ты мог бы взойти на небо, чтобы воссесть высоко?

Тогда в своем собственном сердце создай ты ступени и  
склони

Свой разум к размышлениям о том, как бы ты мог по ней  
подняться.

Хотя формально, в отличие от других стихов «Школы  
сердца», Ода 37 не является диалогом и имена беседующих не  
обозначены, она содержит разговор человека с Богом. Грешник  
весьма эмоционально восклицает:

What?  
Shall I  
Always lie  
Groving on earth,  
Where there is no mirth ?  
Why should I not ascend.  
And climbe up where I may mend  
My meane estate of misery ?  
Happinesse I know's exceeding high ;  
Yet sure there is some remedy for that.

Что?  
Разве я должен  
Всегда лежать  
Пресмыкаясь на земле  
Где нет никакой радости?  
Почему бы мне не подняться  
И не забраться туда, где я могу  
Исправить свое бедственное состояние?  
Я знаю, наверху есть великое счастье  
И есть средство избавиться от моего бедственного состояния

Обратим внимание на то, что левый край стихотворения  
образует лестницу.

Сердцу, опять-таки строфой в форме лестницы, отвечает Бог:

True,  
There is ;  
Perfect blisse,  
The fruit of love,  
May be had above :  
But he that will obtaine  
Such a gold-exceeding gain  
Must never think to reach the same,  
And scale heav'n's walls, untill he frame  
A ladder in his heart as near, as new.

Воистину  
Существует  
Вечное блаженство  
Плоды любви  
Можно получить наверху.  
Но тот, кому дано получить  
Такой дар, который дороже золота  
Не должен думать, что достигнет этого  
И поднимется на стены небесного града пока  
Не построит лестницу в своем сердце как ближайший путь туда.

Как видим, содержание Од, включенных в «Школу Сердца», мало оригинально. Книга Харви является иллюстрацией и растолкованием Библии, или, как написал один исследователь об «Эмблемах» (1635) его современника Фрэнсиса Куорлеса (Francis Quarles), «рифмованным комментарием к тому библейских иллюстраций [5: 162]. Это соответствовало духу времени.

В результате Реформации Св. Писание стало доступно англичанам в виде авторизованного перевода Библии, который появился в 1611 г. «Читая Библию на родном языке, англичане обнаружили, что некоторые части ее представляли собой фактически поэзию, песни. Переводы книги Псалмов и Песни песней открыли новый жанр в лирике, который предвосхищал сонеты и поэтические медитации. <...> По мере того как Библия становилась все более знакомой, прямые переложения уступали место размышлениям на один или два стиха из Библии» [1].

Кристофер Харви, безусловно, не относится к великим поэтам, его дарование более чем скромно. Однако, как это часто бывает, в его эпигонских по отношению к, например, Джорджу Герберту, стихах в хрестоматийной форме воплотились многие особенности барокко как художественного стиля. В «Школе Сердца» ярко представлено преобладание формы над содержанием, возрождение средневековых художественных традиций символизма и аллегоричности, синтез словесного и изобразительного искусств.

### Литература

1. Хилл К. Английская библия и революция XVII века. – М., 1998. – (<http://17v-euro-lit.niv.ru/17v-euro-lit/kristofer-hill-anglijskaya-bibliya/index.htm>).
2. Figure Poems // The Symbolic Literature of the Renaissance. – (<http://www.camrax.com/symbol/figurepoemsintro.php4>).
3. Freeman R. George Herbert and the Emblem Books // The review of English Studies – 1941. – Vol. os-XVII. Issue 66. – P. 150-165. – (<http://res.oxfordjournals.org/content/os-XVII/66/150.extract>).
4. Harvey Chr. The School of the Heart, or, The heart of it self gone away from God, brought back again to him, and instructed by him, in 47 emblems. – L., 1676. – (<http://emblem.libraries.psu.edu/har001a.htm>).
5. Legouis E. A Short history of English Literature. – Oxford, 1946.
6. Slight W.W.E. The Narrative Heart of the Renaissance // Renaissance and Reformation. – 2002. – XXVL. – P. 7. – (<http://jps.library.utoronto.ca/index.php/renref/article/view/8746/5713>).

**Аржанов А.П.**  
(Самара)

**Субъективность А.Н. Радищева в «Письме к другу,  
жительствующему в Тобольске по долгу звания своего»  
и в «Дневнике одной недели»**

Понятие субъективности – одно из наиболее распространенных и, в то же время, одно из наиболее неопределенных понятий современного литературоведения. С одной стороны, без этого понятия невозможно обойтись при характеристике внутренней жизни героя, невозможно точно описать авторскую позицию. С другой стороны, субъективность по преимуществу понимается в литературоведении в соответствии с философской традицией, и в силу этого лишь отчасти специфицируется.

Философское понятие субъективности есть понятие, обосновывающее единичность в ее конкретности, идею единичности, всеобщность субъективности. По отношению к человеку эта единичность есть данность человека самому себе, в которой он обнаруживает себя в собственных пределах. Так, по мысли И. Канта, чистая познавательная способность в искусстве есть наслаждение формой предмета в ее данности «оцельняющему» сознанию человека. Человек в этой форме, минуя понятие, наслаждается игрой познавательных сил, что составляет его конкретную индивидуальность – его индивидуальный вкус [3: 274], но как всеобщее правило суждение вкуса есть всеобщее явление, охватывающее все индивидуальности, и потому субъективность есть трансцендентальная величина.

Для Г.В.Ф. Гегеля понимание субъективности отразилось в представлении о дифференциации духа [2: 32], следовательно, о становлении мира вообще. Именно в стремлении вычлнить единичность саму по себе рождается суждение об одухотворенном мире, который в своей субъективности подобен человеку, в то время как человек интерпретируется как развитие одухотворенности бытия. Такова по своему «единичному» статусу эстетическая реакция, в которой смех или слезы есть становление духа, опирающегося на единичность субъективного в его противостоянии чему-то иному (объективному проявлению в плаче

или голосе в том числе), в становлении единства объективного и субъективного в «абсолютном духе» [2,123].

Так возникает представление о субъективности как принципе, содержащем в себе в свернутом виде закон диалектики, согласно которому всякий тезис единичности содержит в себе и собственный антитезис, относительно которого он получает определенность.

В дальнейшем заинтересованный в обосновании субъективной природы искусства М.М. Бахтин подхватит этот принцип, перенеся его осуществление в сферу этического отношения человеческого «я» к «другому», к «миру», «тексту». По своему внутреннему содержанию такое отношение есть больше, чем только этика – есть основание конструирования эстетического объекта, который завершается в «моем» отношении к нему, благодаря чему рождается эстетическая теория «другости». Согласно этой теории, истинным эстетическим феноменом является только факт принципиального диалогического отношения к предмету речи [1, 24-25]. В этой связи субъективность явлена как чистая «потребность» художественного текста в человеческой индивидуальности, устанавливающая условно-коллективный или индивидуальный характер эстетической деятельности, индивидуальный или коллективный смысл эстетического события.

В этом отношении оценка субъективного значения творчества выражает меру включенности человеческой индивидуальности в искусство, что связывает идею субъективности в литературоведении с эстетической теорией, с идеей историко-типологической трансформации искусства, наконец, с теорией автора, в рамках которой происходит соединение идеи субъективного (индивидуально ориентированного), личностного в искусстве, с пониманием природы эстетического события.

Вместе с тем, следуя этой логике, довольно сложно становится обосновывать эстетические феномены так называемого монологического искусства, факты которого выглядят как манерность, эстетизация. Так можно рассмотреть классицистические, сентименталистские тексты, Просвещение и увидеть, что очень часто автор произведения находится в

«готовой» позиции. Автор в монологическом искусстве не делает своего героя открытием, скорее, он движется от «меньшей степени знания своего предмета – к большей» и в этом своем знании остается неизменным и в начале, и в конце произведения. Более того, неизменно и знание читателя.

Констатировав монологический характер искусства ряда эпох и лишив его тем самым субъективного основания, можно было бы завершить обсуждение проблемы; останавливает то обстоятельство, что именно в рамках монологического искусства произошло формирование художественного языка чувств и мыслей, открывшего дорогу для развития индивидуально-авторских стилей. Довольно четко можно увидеть связь форм художественного выражения чувств и мыслей с программой субъективности в творчестве русских авторов XVIII века, в частности, А.Н. Радищева.

Текст «Письма к другу, жительствующему в Тобольске по долгу звания своего» А.Н. Радищева сосредотачивается на всеобщем по своему содержанию значении мыслей и чувств автора, на всеобщем объективном смысле открытия монумента Петру I: «Пребывая в отдаленном отечества нашего краю, отлученный от твоих ближних, среди людей, неизвестных тебе ни со стороны качеств разума и сердца; не нашед еще, может быть, в краткое время твоего пребывания, не токмо друга, но ниже приятеля, с коим бы ты мог сетовать во дни печали и скорби и радоваться в часы веселия и утех <...> ты охотно, думаю, употребишь час, хотя единый, отдохновения твоего на беседование с делившим некогда с тобою горесть и радовавшимся о твоей радости, с кем ты юношеские провел дни свои» [4: 148].

Образ адресата выстраивается как отъединенное «ты», чувствительное и интеллектуальное состояние которого предполагается автором («не нашед еще, может быть...»), но ни в коей мере не переживается в его индивидуальной значимости; дистанция усиливается и объективными приметами пространственной дистанции (Тобольск), а также никак не маркированным временем совместного прошлого адресата и адресанта («употребишь час», «делившим некогда»).

Существенно, что называние чувств и мыслей здесь не осуществляется в настоящем времени субъекта высказывания; не представлены в словесном оформлении как процессы чувствительность и мышление. Смысл обращения к другу и рецепции открытия монумента направлен на констатацию фактов: дружества, идеи имперского величия, ущербности абсолютизма.

Такое объективное значение предметов письма и самого стиля ведет к усилению в «Письме...» учительского тона, воспитательной направленности текста; в публицистической заостренности письма (констатация имперского величия и его внутренних противоречий) проявляется тенденция к усилению в нем черт послания. Агентом этого частного суждения становится истина (раздумья над величием монархов Европы и России, констатация необходимости справедливой критики абсолютизма), проводником которой является автор. Вместе с тем «Письмо...» Радищева актуализирует в себе разные формы частного и общественного должествования, передающего закономерность социальной человеческой жизни, в которой человек есть часть общества, а общество – часть частного человека.

Видимо, установлению этого единства в рассуждениях автора письма отведено основное место, и «долг звания своего», подчиненный идее дружества, осуществляется в рамках социальных координат дружбы – социального феномена. Из такого объективно-социального сюжета радищевского письма становится ясна неопределенность адресации, которая затрагивает не то вечное содержание этического взаимодействия людей – поскольку письмо имеет своей целью предельно широкую аудиторию, которую можно определить как человечество (восходящее в мыслях А.Н. Радищева от желания личной свободы к присвоению властных полномочий личностью) – не то конкретного друга, фигура которого в тексте, впрочем, лишена индивидуальных черт, хотя и наделена беспримечной социальной значимостью.

Фигура отправителя письма в таком контексте формулирует отказ от изображения индивидуального смысла в противовес усилению объективного значения сюжета. Вместе с тем сосредоточенность письма на интеллектуальном содержании, объясняющем сущность дружеского долга и распределяющем этот



смысл во всем тексте, обнажает все-таки потенцию текста к субъективации своего предмета. Пусть эта потенция содержится в рецепции жанра, однако при обращении к складывающемуся целому вполне возможно фиксировать неопределенность субъективной или объективной доминанты «Письма...».

Антиподом такого вынесения индивидуального смысла за пределы текста может быть признан радищевский же «Дневник одной недели», в котором та же самая тема (социального смысла частных человеческих отношений) получает совершенно противоположное развитие: «По обыкновению моему, пошел я к отправлению моей должности. В суете и заботе, не помышляя о себе самом, я пребыл в забвении, и отсутствие друзей моих мне было нечувствительно. Второй уже час; я возвращаюсь домой; сердце бьется от радости: облобызаю возлюбленных. Двери отворяются, – никто навстречу ко мне не выходит. О, возлюбленные мои! вы меня оставили. – Везде пусто – усладительная тишина! вожденное уединение! у вас я некогда искал убежища; в печали и унынии вы были спутники, когда разум преследовать тщился истине; вы мне теперь несносны!» [5: 140]

Очевидно, что субъективность, сгруппированная вокруг идеи дружества – чувства, вторгается в сюжет, организуя его дальнейшее развитие, мотивируя все происходящее в дихотомии душевной радости и печали: «Но они не едут, – оставим их, – пускай приезжают когда хотят! приму сие равнодушно, за холодность их заплачу холодною, за отсутствие отсутствием, – возвратимся в город; – несчастной, ты будешь один; – пускай один; – но кто за мною едет вослед? Они, – нет, их окаменелые сердца чувствительность потеряли; забыли они свое обещание сегодня возвратиться; забыли, что я им поеду во сретение; забыли меня. – Пускай забывают; я их забуду...» [5: 145]. Складывается сюжет переживания расставания, которому и посвящен текст в разработке социального смысла человеческой дружбы.

Индивидуальное значение события еще не является психологически обоснованным, поскольку отсутствие друзей не есть мотивировка индивидуального смысла. Смысл складывается динамически в актуализации движения чувств относительно

неизменного «я» рассказчика и его ориентации на ценности дружества. Это «я» имеет объективный смысл действующего-говорящего лица, наличие которого передает единство субъекта сознания и субъекта речи. Вместе с тем характер этой деятельности-говорения, в динамике чувств передающих единое состояние «я» (жар любви и холодность забвения одновременно, в постоянном обновлении этих явлений относительно человеческого «я» – то как внешнее событийное условие, то как внутренняя актуализация «я»-рассказчика), создает вневременное значение этой деятельности по отношению к происходящему (рецепции расставания), вневременное значение человеческого чувства.

Ценность дружбы, переданная в аффектации – индивидуальном событии, эту ценность актуализирующем, сама по себе субъективностью не является (как, скажем, и ценность чувствительности в творчестве Н.М. Карамзина), но рождает субъективность через агентов этой ценности в настоящем – длительном индивидуальном времени переживания (названных чувствах, восклицаниях, композиции и пр.). Ценность дружбы становится точкой отсчета – четким центром, на который динамика чувств ориентируется (отсюда почти классицистическое равновесие в выражении аффекта, постоянная «борьба страстей») в индивидуальной значимости переживаемого расставания. Индивидуальный же смысл всего происходящего аккумулируется в аффекте, но принадлежит, скорее, состоянию (изображенному в аффектах и всем тексте) субъективного «я» – рассказчика. Хорошо заметно, что субъективность складывается динамически, рождаясь в сюжете чувства и мысли.

Можно видеть, что в анализируемых текстах, равно как и в целом корпусе текстов русской литературы XVIII века, всякий персонаж выступает как «готовый», сложившийся еще в рамках определения его природы. Такая «готовность» изображенного сознания не предполагает форм однозначного завершения героя в произведении, такое завершение и не требуется (показательна концовка «Рыцаря нашего времени» Н.М. Карамзина, где рассказ о судьбе Леона прекращается констатацией его нравственной однородности и непротиворечивости).

Завершенность персонажа находится за миром произведения, и целостность текста стремится сложиться в гармоническое явление надиндивидуального порядка, формулируя прорыв к истине жизни или к откровению человеческого бытия. В рамках завершения произведения (прежде всего на уровне жанра) происходит онтологизация идей Просвещения. В контексте этих идей всякая индивидуальность есть производное от воспитательного значения литературы – от складывания отраженной в жанре субъективности. Вместе с тем такая устремленность к поучению и формулировке в литературности высших ценностей не снимает постоянно возникающего вопроса об осуществлении высокого нравственного идеала в общественной практике. Решение этого вопроса осуществляется в соответствии с онтологически ориентированным на нравственный образец императивом нравственного долга, проводником которого является, в итоге, субъективность автора, получающая исключительные права на нравственную истину.

#### Литература

1. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. [Текст] / М.М. Бахтин – М.: Искусство, 1986. – 445 с.
2. Гегель, Г.В.Ф. Философия духа. [Текст] / Г.В.Ф. Гегель // Гегель Г.В.Ф. Энциклопедия философских наук. – Т.3. М. : Мысль. 1977. – С. 6-457.
3. Кант И. Критика способности суждения. [Текст] /И. Кант // Кант И. Сочинения в шести томах. – Т.5. – М. : Мысль, 1966. – С. 161-529.
4. Радищев А.Н. Письмо к другу, жительствующему в Тобольске. [Текст] / А.Н. Радищев //Радищев, А.Н. Полное собрание сочинений – Т.1. – М.-Л.: АН СССР, 1938.
5. Радищев А.Н. Дневник одной недели. [Текст] / А.Н. Радищев. // Радищев А.Н. Полное собрание сочинений – Т.1. – М.-Л. : АН СССР, 1938.

**Незовибацько О.Е.**  
(Самара)

**Память сердца в контексте идеи «внутреннего» человека  
(на материале трактата А.Н. Радищева  
«О человеке, его смертности и бессмертии»)**

Идея «внутреннего» человека (ὁ ἕσω ἡμῶν ἄνθρωπος), впервые сформулированная в посланиях апостола Павла, актуализируется в культуре Нового времени в ситуации формирования индивидуально ориентированного искусства, маркирующего столкновение личного и надлического опыта. Наиболее полно в русской культуре XVIII века представления о «внутреннем» человеке выразились в философии Г.С. Сковороды и в художественных произведениях и философских текстах А.Н. Радищева.

В трактате «О человеке, его смертности и бессмертии» Радищев, рассуждая о человеке, исходит из интуиции центра, развивает представления классической европейской антропологии о наличии некоего сущностного ядра, определяющего «сложное многообразие человеческого существа во всех его проявлениях» [7]. Эта интуиция не характерна для первых двух компилятивных частей трактата, которые включают осмысление автором современных ему естественнонаучных и философских представлений о человеке. Но для третьей и четвертой части идея центра является ключевой. Образ человека природного и социального подменяется образом «внутреннего» человека, созданного в рамках интеллектуального и духовного опыта самого повествователя и выстроенного как я-для-других, как идеал, разделяемый друзьями-сочувственниками.

Очевидно, что с интуицией центра соотносится идея «внутреннего» человека, разворачивающаяся в ряд образов (сердце, нутро, душа), за которыми закрепились семантика сосредоточения «внутренней» жизни человека.

За каждым из этих образов стоит историко-культурная традиция интерпретации и изображения. Например, сердце отсылает к библейской образности и религиозной проблематике. Тема души вводит рассуждение о человеке, с одной стороны, в круг античных риторических формулировок, с другой, соотносится

с христианскими представлениями о бессмертии, а в контексте современной Радищеву интеллектуальной обстановки сталкивает его позицию со школой светского философствования на религиозные темы.

Все эти пути конструирования размышлениями о смертности / бессмертии души связаны с вопросом о памяти. Изначально Радищев полностью следует за логикой античной традиции философствования, разворачивая доказательство бессмертия души на основе такого ее свойства, как память. Еще Платон и пифагорейцы утверждали, что душа бессмертна и имеет божественное происхождение, о чем свидетельствует способность к познанию, являющаяся ни чем иным, как припоминанием предыдущей жизни.

Но в трактате «О человеке, ...» автор говорит о бессмертии чувствительной души: «...Человек по смерти своей пребудет жив... в новой своей организации он заблуждения свои исправит, склонности устремит к истине; поелику сохранит мысли, коих расширенность речь его имела началом, то будет одарен речию: ибо речь, яко составление произвольных знаков, знамение вещей означающее, и может внятна быть всякому чувству, то какая бы организация будущая ни была, если чувствительность будет сопричастна, то будет глаголом одаренна» [5: 141].

Проблема соотношения бессмертия и памяти не исчерпывается интерпретацией, восходящей к античным представлениям. Дело в том, что вопрос смертности / бессмертия человека интересует Радищева не как абстрактный, а как представленный в личном опыте. Смерть теперь стала осмысляться как итог индивидуальной жизни. Перед лицом смерти человек оказывается один на один с собой, и здесь его субъективность и индивидуальность проявляются в наибольшей степени благодаря памяти, свидетельствующей об определенном, пережитом ранее, содержании сознания.

Важным в системе доказательств бессмертия души является этический аспект, вводящий человека, с одной стороны, в систему социальных отношений, с другой, акцентирующий внимание на таком душевном свойстве, как чувствительность. Напомним, что Радищев утверждает бессмертие чувствительной, то есть

обладающей памятью, души. Еще в средние века Альберт в комментариях к тексту «О памяти и припоминании» называет память основной способностью меланхолического темперамента и чувствительной души, а позже в XVIII веке Шварц, развивая и мистифицируя мысль Аристотеля о темпераменте человека, говорит, что у меланхоликов обострено нравственное чувство.

Осмысление связи памяти и чувствительности позволяет Радищеву фиксировать особое состояние своего героя, которое обозначает переход от внешней событийности к внутреннему миру. Например: «слезы потекли из глаз моих», «сокровенное внутреннее движение», «исполнила сердце мое грустию», «мне так стало во внутренности моей стыдно», «я едва не заплакал», «я оцепенел», «уши мои задернулись печалию» и т. д. В этот же ряд с полным правом могут быть включены и многочисленные фрагменты, связанные с размышлениями героя («я впал в размышление», «я начал опять думать» и т. д.), поскольку в религиозной традиции понятия «ум», «разум», «сердце» и «душа» считались практически синонимами, определяющими духовный мир человека.

Смещение акцента на внутренний мир человека приводит к тому, что жизневоспроизведение в художественном тексте подчиняется логике репрезентации внутренней жизни субъекта высказывания. Так, в «Дневнике одной недели», организующая фабулу ситуация разлуки с друзьями на сюжетном уровне является поводом для испытания чувствительной души. Важно, что изображение и понимание внутренней жизни в произведении Радищева восходит не к формирующемуся в авторской модальности художественному психологизму (который есть следствие эстетического осмысления душевной жизни), а к разработке укорененного в древнерусской словесности понятия «внутреннего» человека, понимаемого как единение души и сердца. Эту мысль доказывает широкое распространение в литературе этого периода образа слез, слезности как способа экстерииоризации и демонстрации факта напряженной эмоциональной и интеллектуальной жизни. «Создается совершенно особое понятие “умиления” (греч. *eleos*), т. е. любви сквозь слезы, любви как всеохватывающей жалости. Расположение к слезам

оценивается как высокое духовное дарование – “дар слезный”, и его испрашивают себе в молитвах» [1].

В «Дневнике одной неделе» на стыке памяти о дружеских связях и переживании одиночества возникает описанная С.С. Аверинцевым ситуация: «Но где искать мне утolenия хотя мгновенного моей скорби? Где? Рассудок вещает: в тебе самом... Пролием слезы над несчастным. Может быть моя скорбь умалится. – Зачем я здесь?» [6: 140]

Размышления о памяти в контексте проблемы бессмертия приводят автора к вопросу об идентичности субъекта. «Если по смерти твоей память твоя не будет души твоя свойство, то можно ли назвать тебя тем же человеком, который был в жизни? Все деяния твои будут новы и к прежним не будут относиться... Памяти престол есть мозг; все ее действия зависят от него, и от него единственно; мозг есть вещественность, тело гниет, разрушается. Где же будет память твоя? Где будет прежний ты, где твоя особенность, где личность?» [2: 95]

Идентичность души трактуется Радищевым лишь как формальная возможность. Эта мысль перекликается с представлением Лейбница об индивидуальной памяти: «Но разумная душа, знающая, что она такое, и могущая сказать “я” (а это слово говорит очень многое), сохраняет свое существование не только — хотя и в большей степени, чем прочие,— в метафизическом отношении, но остается одною и тою же в нравственном смысле и составляет тождественную личность. Ибо ведь память, или сознание этого “я”, делает ее способной к награде и наказанию. И бессмертие, которое требуется в нравственности и религии, состоит не в одном лишь постоянном существовании, свойственном всем субстанциям, ибо без воспоминания о том, что мы были, бессмертие не имело бы ничего привлекательного» [4: 160].

Для субъекта собственная идентичность предстает как факт личной биографии, существующий в перспективе понимания конечности и связанный с осознанием потенциальной потери / обретения индивидуальности. В трактате складывается двойственное отношение к этой ситуации: с одной стороны, ностальгия по простой и близкой смерти, которую Ф. Арьес

называет «смерть прирученная», и с другой, желание обрести «дурманящую сладость», которую принесит смерть. «Это последнее чувство, вызревавшее в мире воображаемого еще в эпоху барокко, вызовет у романтиков нечто вроде апофеоза сладостной кончины» [5: 343].

Другим вопросом, вытекающим из проблемы идентичности, является связь памяти и возможности самопознания. «Внемли себе», «нельзя вне себя сыскать», «рассмотрим самих себя; проникнем оком любопытным во внутренность нашу», «обратил взоры мои во внутренность мою – и узрел» – с помощью таких формулировок Радищев вводит опыт мышления о себе субъекта и представляет его в художественном высказывании.

В отличие от Карамзина, который решал проблему самопознания в «Письмах русского путешественника» в форме литературной игры и сознательно не обращался к мистической и религиозной трактовке проблемы, что, несомненно, должно было удивить его друзей-масонов, Радищев опирается на опыт исповедального жанра. Исповедь предполагает не только самоанализ, но и память о событиях и поступках, интерес к их этиологии. «Акт написания исповеди может явиться и актом воспоминания: ты есть то вневременное и непространственное “я”. Кто этого не обнаруживает, всерьез еще не думал о глубинном смысле пути, он находится на поверхности жизни, не пришло его время или не хватило мужества – нырнуть в глубину» [3].

Исповедальность тона повествователя, совершенно очевидная в «Дневнике одной недели», трансформируется в трактате «О человеке,...». Оттенок исповедальности говорит о значимых переменах в жизни человека, в явном виде осознающего и помнящего то, что предчувствовалось в глубине его души. Исповедь как некий итог прожитого позволяет отразить смысл пройденного этапа жизни. Эмпирический материал накопленного опыта, организованный в единство творческой волей, позволяет увидеть, что жизнь не есть хаотический поток различных состояний, а целенаправленное движение. Написание исповеди есть одновременно и осознание, что направленность и цель жизни задает нечто, лежащее в ее глубине. За внешними



проявлениями человек прозревает; перестает отождествлять себя с потоком, он становится центром осмысления жизненного пути.

Конечно, этот опыт может быть мотивирован с точки зрения биографии Радищева, связан с ситуацией ссылки, что вполне объясняет пафос и «Дневника одной недели», и трактата «О человеке,...». Но биографическая мотивировка в этом случае явно не достаточна. Проблема бессмертия души и ее памяти, изложенные автором в напряженно-исповедальном тоне, решается как экзистенциальная. Она происходит из персоналистического и философско-нравственного видения образа человека и оформляется в рамках художественного дискурса, что в дальнейшем позволяет поставить вопрос о жанровой природе произведения «О человеке, его смертности и бессмертии».

#### Литература

1. Аверинцев С.С. Судьбы европейской культурной традиции в эпоху перехода от античности к средневековью // Из истории культуры средних веков и Возрождения. – М., 1976. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.philology.ru/literature3/averintsev-76.htm>
2. Арьес Ф. Человек перед лицом смерти. М.: Издательская группа «Прогресс», 1992.
3. Емельянова Л.М. Исповедь как ступень самопознания человека // Метафизика исповеди. Пространство и время исповедального слова. Материалы международной конференции (Санкт-Петербург, 26-27 мая 1997 г.) СПб.: Изд-во Института Человека РАН (СПб Отделение), 1997. [Электронный ресурс] – Режим доступа: [http://anthropology.ru/ru/texts/emeljanova\\_lm/confess\\_07.html](http://anthropology.ru/ru/texts/emeljanova_lm/confess_07.html)
4. Лейбниц Г.-В. Рассуждения о метафизике. Сочинения в 4 томах, Т.1. – М.: Мысль, 1982.
5. Радищев А.Н. О человеке, его смертности и бессмертии // Радищев А.Н. Полное собрание сочинений. Том 2. – М.-Л. : Изд-во АН СССР, 1941.

6. Радищев А.Н. Дневник одной недели // Радищев А.Н. Полное собрание сочинений. Том 1. – М.-Л. : Изд-во АН СССР, 1938.
7. Хоружий С.С. Человек: сущее, трояко размыкающее себя [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.antropolog.ru/doc/persons/Horujy/Horujy2>

**Ботникова А. Б.**  
(Воронеж)

**О вреде чтения книг  
(опыт национальной самоидентификации)**

*Русскому человеку в высшей степени  
свойствен возвышенный образ мыслей,  
но скажите, почему он в жизни  
хватает так невысоко?*

А. Чехов. Три сестры.

Общеизвестно: книга – культурная память человечества. Долгое время Россия считалась самой читающей страной. И немало гордилась этим. Миф, конечно. Но миф, как правило, не врёт, хотя способен обрастать фантастическими подробностями. Почему в наши дни этот миф в миг рассеялся, объяснят социологи. Не исключено, что это был тот случай, когда «романы ... заменяли все». «Читающее время» еще у многих на памяти. Ведь была пора, когда выстраивались очереди за подписками на собрания сочинений классиков, когда глаз повсюду натывался на слоган: «Книга – лучший подарок», а затрепанные номера «Нового мира» передавали друг другу с обязательством возвратить в нужный срок, чтобы книжка не «пролеживала» зря, а постоянно была в ходу. О поэтических вечерах в Политехническом и сейчас часто напоминают в разных средствах массовой информации.

1960-е годы – время культовых книг и культовых авторов. В их начале прошла мощная волна поклонения Ремарку. Потом

настало время Хемингуэя. Фотография писателя в грубом свитере украшала книжные полки многих домов, интеллигентных и не очень. Позже стали увлекаться даже Германом Гессе, потом Борхесом. Не самые простые авторы.

В ту пору читали, действительно, много. Читателями были студенты (отнюдь не только гуманитарии), научная молодежь – «физики», по тогдашнему определению, учителя и, конечно, библиотекари – интеллигенция.

Похоже, в этом было что-то от национальной традиции. Ибо еще в «Повести временных лет» говорилось: «Аще бо поищеши в книгах мудрости прилежно, то обрящеши велику ползу души своей; иже бо книги часто чтеть, то беседуеть с богом или святыми мужи; почитая пророческия беседы, и еуангельская ученья и апостолская, и житья святых отець, въсприемлеть души велику ползу» [6: 23].

К книге в России всегда относились не просто уважительно, а с известным пietetом. Об этом свидетельствует вся русская литература, начиная от «Повести временных лет» и кончая второй половиной прошлого столетия. «Велика сердцу скорбь лишиться чтенья книг, Скучнее вечной тьмы, тяжелее вериг! Тогда противен день, веселие – досада!» – восклицал Михайло Ломоносов в «Письме о пользе Стекла» [4: 241]. Пушкину, как известно, Муза являлась не с лирой, а с книжкой в руках (то, что книжка французская, приходится списать на особенности эпохальных привычек).

Русская литература вообще полна читающих героев. Еще Фамусов сетовал, что его дочь Софья «все по-французски вслух читает запершись». Начитанным был Онегин, он не только «читал охотно Апулея», но и более серьезные книги, правда, быстро разочаровался. Что уж говорить о Татьяне Лариной, как известно, она «влюблялася в обманы и Ричардсона, и Руссо», к тому же воображалась «героиней своих излюбленных творцов, Кларисой, Юлией, Дельфиной»...

Книги читали многие герои и героини Тургенева, Гончарова, Достоевского, Толстого, Чехова, да, по сути, всех русских классиков и не-классиков. Перечислять всех нет никакого смысла. От Онегина до арестантов «Мертвого дома», от Татьяны из

«Евгения Онегина» до Насти из пьесы Горького «На дне». Даже судья Ляпкин-Тяпкин, как известно, «почитал пять или шесть книг»... И так почти вплоть до нашего времени. У лирического «Я» Владимира Высоцкого «сосало под ложечкой сладко от фраз», которые открывались ему «со страниц пожелтевших». «Я гомо читающий», – заявлял один из его ролевых героев.

Достаточно открыть любую русскую книгу, и мы почти обязательно натолкнемся на читающего персонажа. Читают в кабинетах, в гостиных, в садовых беседках, в кроватях («Но та, сестры не замечая, В постеле с книгою лежит» – Пушкин), и даже в подворотнях («Листаю книги в глыбких подворотнях – И не живу, и все таки живу» – Мандельштам). Читают в домах знатных и в разночинных, на каторге и в ночлежке...

Полка (полки) книг, книжный шкаф (шкафы) – почти обязательные приметы российских интерьеров. Их неисчислимое количество. Пушкинская Татьяна «отдать бы рада» свою великосветскую известность «за полку книг, за тихий сад...», Онегин «отрядом книг усталил полку»... Книжные интерьеры могут быть местом действия или просто предметом воспоминания. Зато здесь «книгами полны / Стоят шкафы. Глядят портреты / Героев мысли со стены» (Плещеев); «Стол с газетами, с книгами шкап. / Неуместны здесь громкие речи» (Некрасов); «Осень. Древний уголок / Старых книг, одежд, оружия» (Пастернак)... Примеры можно множить.

Поразительно, но факт: в зарубежной литературе героев-книголюбцев, «гомо читающих», тех, которых автор «застал» бы с книгой в руках, значительно меньше. Если с самого начала, то, конечно, Франческа и Паоло из «Божественной комедии». И, конечно, самый наиславнейший из читателей – сеньор Алонсо Кихана, боле известный как Дон Кихот Ламанчский. Затем провал в несколько веков, и память подсказывает: в немецкой литературе это лишь «мученик мятежный» Вертер, черпавший наслаждение в Гомере, Оссиане, Клопштоке, и, разумеется, Фауст, что «над философией корпел», хотя прославился не этим... Ну, еще, натурально, Кот Мурр – самый начитанный из всех своих предшественников. У французов вспоминается только Жюльен Сорель (читал «Мемориал Святой Елены»), Эмма Бовари и

многочисленные симпатичные ученые Анатоля Франса. Не удается припомнить ни одного англичанина с книгой. Просперо из шекспировской «Бури» с его магическими книгами, да Робинзон, ежедневно посвящающий вечерний час Библии – не в счет. Это не те читатели.

Приведенный список, конечно, неполон. Но, если и пополнится, то ненамного. По сравнению с русским он до смешного мал. Очевидно: чтение – это все-таки наше, родное, национальное пристрастие.

У Чехова есть рассказ под названием «Пари». Не из самых известных, но для настоящих размышлений по-своему симптоматичный. Его герой на пари согласился провести пятнадцать лет в одиночном заключении, чтобы по их истечении получить два миллиона. На что же он потратил пятнадцать лет уединенной жизни? Характерно, что ему и в голову не пришло заняться каким-нибудь практическим делом. «В продолжение четырех лет по его требованию было выписано около шестисот томов» [7: 248]. Он читал, изучал иностранные языки, а в финале за пять часов до окончания срока, разочаровавшись во всем, сбежал из заключения, потеряв и миллионы, и годы жизни. Поучительная во всех отношениях история.

Существует мнение, что именно пристрастием к чтению Россия обязана драматизмом своей истории. Для западного читателя это русское пристрастие, видимо, самоочевидно. «То, что русская культура литературоцентрична, давно стало общим местом – даже за пределами России», – пишет немецкая славистка Ирис Беккер и продолжает: «...Уже на рубеже 19 и 20 веков (если не понятийно, то литературно) стали очевидны и русский литературоцентризм, и его драматические последствия» [10: 253].

Об этих «драматических последствиях» идет речь в ее обстоятельной работе, посвященной чеховским «Трем сестрам». И по глубине анализа, и по четкости итоговых выводов она заслуживает того, чтобы остановиться на ней подробно. Статья называется «Экзистенциальная бездомность чеховских Трех сестер: К вопросу о ценностном статусе текстовой реальности в русской литературе». Уже из заголовка ясно, что автор посягает на

большее, чем просто на анализ известной пьесы. В пьесе Чехова он видит самоанализ и самокритику.

«Три сестры» рассматриваются очень подробно и обстоятельно. Все исчерпывающе объяснено. Читателю не оставлено никакой возможности что-то домыслить. От начала до конца двигаясь по пространству чеховского текста, автор показывает, как постепенно, но неуклонно сестры лишаются жизненного пространства в принадлежавшем им доме. Они становятся бездомными. Для автора это не просто потеря места жительства, это – экзистенциальная бездомность, так сказать, пространство, «сжатое до точки».

Теряя жизненное пространство, сестры, по сути, лишаются и реального времени. Знаменитое: «В Москву! В Москву!» означает, что настоящее воспринимается ими как нечто временное, несущественное, а «томление по Москве выступает чем-то вроде воспоминания о будущем» [10: 261]. Утрата дома «приводит к дальнейшей потере – потере и без того непрочного настоящего, находившегося то в будущем, то в прошедшем» [10: 263].

Замечено точно. Д. С. Лихачев писал: «...В России не было счастливого настоящего, а только заменяющая его мечта о счастливом будущем» [3: 4].

Причиной такой отологической неопределенности, по мысли Беккер, является пренебрежение миром повседневности (Беккер пользуется данным в транскрипции русским словом «быт» – byt) и упрямое пребывание в той сфере, которую автор обозначает как «текстовая реальность» (Textrealität). Она включает в себя, в первую очередь, книжный мир, но и не только: текстовая реальность – это любое погружение в занятия, уводящие от повседневности.

Ирис Беккер пишет: «Спектр читаемых или обсуждаемых по ходу действия текстов разнообразен. Маша читает романы, Ольга – школьные тетради, Андрей читает либо старые университетские лекции, либо деловые бумаги, Чебутыкин – читатель газет, Кулыгин дарит написанную им историю местной гимназии, Вершинин же, по его собственным словам, читает «все вперемешку» [10: 278].

Скруплезно исследуются все элементы текста «Трех сестер» для выявления круга чтения героев. «Тема чтения, заявленная с самого начала, останется навсегда как в ремарках, так и в речи персонажей. Мелькают имена критиков, писателей, и литературных героев (Добролюбова, Гоголя, Бальзака, Лермонтова, Шекспира, Вольтера, Алеко, возникают заголовки литературных произведений («Записки сумасшедшего» Николая Гоголя), литературные цитаты, которые иногда варьируются, иногда даже сочиняются (из поэмы «Руслан и Людмила» Александра Пушкина, из басен Ивана Крылова «Крестьянин и работник» и «Гуси», из пьесы Уильяма Шекспира «Ричард III», из «Истории о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» Николая Гоголя, из комедии Александра Грибоедова «Горе от ума», из стихотворения Михаила Лермонтова «Парус»))» [10: 278].

Выстраивая типологию героев, Ирис Беккер делит их на две группы: читателей и не-читателей. Причем вторая группа представлена в единственном числе – Наташей, но она-то и выступает победительницей в настоящей, «не-текстовой» реальности.

Прочитанная так чеховская пьеса менее всего представляет собой историю «упадка одного семейства» (если воспользоваться известным подзаголовком Томаса Манна). Это – судьба русской интеллигенции, ее «экзистенциальная бездомность» [10: 279], ее «онтологическая неуверенность» [10: 269] и, по сути, историческая обреченность. Для сестер не остается места в жизни. «Их местонахождение – это экзотопия, «вненаходимость по отношению к быту» [10: 279]. «Из-за своей установки на «безбытность» не они управляют обстоятельствами, а обстоятельства (чьим воплощением и выступает Наташа) ими» [10: 260]. И выхода нет.

Возразить трудно. Тем более что статья венчается данным без комментариев монологом Ани из последней пьесы Чехова. Ситуация ясна: вишневым сад уже продан. Родительский дом вместе с забытым в нем Фирсом заколочен. Раневская в Париже растратит последние деньги. А ее дочь восторженно восклицает: «Ты, мама, вернешься скоро, скоро... Не правда ли? Я подготовлюсь, выдержу экзамен в гимназии и потом буду работать, тебе помогать. Мы, мама, будем вместе читать разные книги... Не

правда ли: (Целует матери руки). Мы будем читать в осенние вечера, прочтем много книг, и перед нами откроется новый, чудесный мир (Мечтает)».

Словом, «литературный центризм оказался судьбоносным для истории всей России. Национальное пристрастие обратилось национальной бедой. «Взгляд, конечно, очень варварский, но верный», мог бы сказать Иосиф Бродский.

Впрочем, главная мысль статьи, пожалуй, не нова. Более ста лет тому назад ее уже высказал Иннокентий Анненский в известной статье о «Трех сестрах», озаглавленной «Драма настроений». Он тоже прочитал пьесу как произведение о русском обществе: «...Чехов более, чем какой-нибудь другой русский писатель, показывает мне вас и меня...» [1: 82]. Иннокентий Анненский, как и Ирис Беккер, тоже отмечал бесплодность утопических мечтаний, свойственных русскому человеку: «Это не сестры. Это мы вопрошаем и ждем, что наша обетованная земля придет за нами сама» <... > мы столько читали, мы так любили, так желали» [1: 87]. И далее: «Что может быть более русским, чем этот вечный кирпичный завод, это спасительное завтра... У кого Москва, у кого кирпичный завод. Только бы зажмуриться и не жить. Покуда, конечно, не жить... до завтра...» [1: 88].

Первым Анненский сказал и о сугубо литературных установках жизни обитателей дома Прозоровых: «Люди Чехова ... это литературные люди. Вся их жизнь, даже оправдание ее, все это литература, которую они выдают или и точно принимают за жизнь» [1: 82].

В основном русский автор начала прошлого века и современный немецкий исследователь полностью совпадают. Разница только в форме выражения мысли. В одном случае – импрессионистическое, в другом – строго научное. Сравним: И. Анненский: «Я не знаю, что будет дальше, но я слышу одно: завтра, завтра, завтра... Москва... Школа... Триста лет... Бобик спит... Ну и пускай, все это прекрасно, живите, бог с вами, кто как умеет, но, право же, и «Тарарабумбия»... сижу на тумбе я», ну, ей богу же, я не понимаю, чем этот резон хуже хотя бы и кирпичного завода в смысле оправдания жизни» [1: 92]. И. Беккер говоря о «последовательном сужении жизненного пространства трех



сестер», тоже вспоминает нелепую песенку Чебутыкина: «В конце концов, сестрам и их близким не остается больше никакого места, разве что «тумба», на которой даже вдвоем не усесться» [10: 259].

По некотором размышлении нетрудно заметить, что погруженность в литературу, в «текстовую реальность», как правило, плохо влияла на судьбу российских «читающих героев». Если бы пушкинская Татьяна с юных лет не увлекалась романами, едва ли бы она столь тягостно воспринимала выпавшую ей на долю роль светской дамы. Не выдержала приобщения к чтению и рано скончалась Вера Николаевна – героиня рассказа Тургенева «Фауст». Плохо кончили все читающие герои Достоевского. (Примечательно, что перед гибелью Настасья Филипповна читала «Madame Bovary»), Добродушный сирота Алифан из «Нравов Растеряевой улицы» Глеба Успенского настолько увлекся чтением, что утратил всякую жизнеспособность: «... читал-читал, а глядишь – и околет, как собака».

Впрочем, если быть справедливым, то надо признаться, что не только в России «темен жребий» читающего героя. И в западной литературе, пожалуй, ни один из них не кончил хорошо. Франческо и Паоло обречены были на вечное круговращение в аду, дон Кихот сошел с ума, Жюльен Сорель кончил жизнь на гильотине, Вертер и Эмма Бовари прибегли к самоубийству... Может быть, только Коту Мурру начитанность не испортила жизнь. На то он и кот.

Приходится признать: опасность есть. Древняя мудрость гласит: «Во многой мудрости много печали; и кто умножает познания, умножает скорбь» (Еккл. 1: 18). Лев Шестов в «Апофеозе беспочвенности» делился с читателем «практическим советом»: «Образованным, много читающим людям нужно постоянно иметь в виду, что литература – это одно дело, а жизнь – другое» [9: 218].

Справедливость доводов Ирис Беккер едва ли можно оспорить. Только «не поймет и не заметит гордый взор иноплеменный», что все обитатели дома Прозоровых в национальном самосознании окружены аурой положительных коннотаций. За границей внимания исследователя осталась проблема аксиологии.

Банальная жажда обеспеченности и сытого покоя никогда особенно не ценились российским национальным сознанием.

Напротив. Милосердие, великодушие, доброта, способность поступать против своей выгоды, пренебрежение собственностью, даже житейская непрактичность для него – признаки душевного богатства и даже предмет эстетического любования. Прекрасна Наташа Ростова, выбрасывающая вещи родительского дома, чтобы уложить на подводы раненых; прекрасна Настасья Филипповна, кидающая в огонь пачку денег; прекрасны и сестры Прозоровы... Анненскому это тоже было ведомо: «Три сестры – какая это красивая группа! Как от нее веет чем-то благородным и трогательным. Сколько здесь беспомощности и вместе с тем чего-то греющего, неизменного. Какое-то прибежище» [1: 85]. Сходные чувства у Бунина: «А вот журналы с именами Жуковского, Батюшкова, лицеиста Пушкина. И с грустью вспомнишь бабушку, ее полонезы на клавикордах, ее томное чтение стихов из “Евгения Онегина”. И старинная мечтательная жизнь встанет перед тобою... Хорошие девушки и женщины жили когда-то в дворянских усадьбах! Их портреты глядят на меня со стены, аристократически-красивые головки в старинных прическах кротко и женственно опускают свои длинные ресницы на печальные и нежные глаза...» [2: 190].

В известном чеховском рассказе «Дом с мезонином» несимпатичная рассказчику Лида Волчанинова призывает; «... Ах, Боже мой, ведь нужно же делать что-нибудь!», а ее нежная, поэтическая сестра Мисюсь «...не имела никаких забот и проводила свою жизнь в полной праздности... Вставши утром, она тотчас же бралась за книгу и читала, сидя на террасе в глубоком кресле...» [8: 61].

От взора немецкого исследователя укрылась эстетическая составляющая явления. Несмотря на точность и справедливость поставленного диагноза, он неполон. Житейской укорененности у «читающих героев» нет, но есть укорененность в сфере духа, есть бесспорный и постоянно действующий нравственный ориентир. В их пренебрежении к быту содержится та верность себе, которая утверждает себя вопреки прямой выгоде и вопреки окружающим обстоятельствам. Именно эта нравственная непоколебимость позволила Юрию Живаго с неожиданным и не характерным для

него высокомерием отнести к «безнадежной ординарности» преуспевших в жизни Дударева и Гордона [5: 474].

Остается только гадать, что предпочтительнее: житейская устойчивость или духовная самостоятельность.

В наше время, как уже говорилось выше, с перспективами чтения, кажется, все понятно. Появились иные источники общественного признания. И отнюдь не исключено, что, перестав читать, Россия отделается от «литературоцентричности», а с ней и от «экзистенциальной бездомности». И тогда обретет реальное жизненное пространство... Не потерять бы при этом важного.

### Литература

1. Анненский И. Книги отражений. – М., 1979.
2. Бунин И.А. Собр. соч. : в 9 т. – М., 1965. – Т. 2.
3. Лихачев Д.С. О национальном характере русских // Вопр. философии. – 1990. – № 4.
4. Ломоносов М. Избранные произведения. – Л., 1986.
5. Пастернак Б. Собр. соч. : в 5 т. – М., 1990. – Т. 3.
6. Хрестоматия по древней русской литературе / Под ред. Н. И. Прокофьева. – М., 1973.
7. Чехов А.П. Собр. соч. : в 12 т. – М., 1955. – Т. 6.
8. Чехов А.П. Собр. соч. : в 12 т. – М., 1955. – Т. 9.
9. Шестов Л. Апофеоз беспочвенности (опыт адогматического мышления). – М., 2004.
10. Bäcker I. Die existentielle Unbehausheit der Chehov'schen Drei Schwestern. Zum Wertestatus der Textrealität in der russischen Kultur // Eigen- und fremdkulturelle Literaturwissenschaft (Veröffentlichungen des Thomas-Mann-Lehrstuhls an der RGGU Moskau; Institut für deutsch-russische Kulturbeziehungen. Schriftenreihe; Bd 3). – München, 2011.

**Фенчук О.Н.**  
(Воронеж)

**Память и «невыразимое» в поэзии Бунина**

Воспоминание и чувство – сквозные мотивы лирики Бунина. Оживленные в памяти, событие или явление порождают неуловимое душевное состояние, мимолетное настроение. Пафос многих стихотворений поэта заключен в сочетании чувственных восприятий и душевных переживаний лирического героя. По мнению Ходасевича, «чувство Бунина едва обретает возможность прорваться наружу; оно обозначается в мимолетном замечании, в намеке, чаще всего – в лирической концовке» [7: 185]. Поэта интересует не только неуловимое чувство, мимолетное настроение, но и сам процесс, возможность воплощения душевного состояния в слове. Уже в первых поэтических опытах Бунин размышляет о выразительном потенциале языка. По словам Юрия Мальцева, «Бунин всю жизнь терзался попытками выразить общепонятными словами невыразимое» [4: 109].

В русской литературе вопрос о невыразимости переживаний и мыслей в слове берет свои истоки в поэзии В.А. Жуковского и получает свое продолжение в творчестве Ф.И. Тютчева и А.А. Фета. В стихотворении «Невыразимое» В.А. Жуковский говорит о бессилии словесного искусства перед тайной и красотой мироздания. Мотив «невыразимого» связывается в этом произведении с мотивами природы («Что наш язык пред дивною природой?» [2: 407]), чувства («Спирается в груди болезненное чувство, / Хотим прекрасное в полете удержать, / Неназванному хотим название дать...» [2: 407]) и памяти («Сие шепнувшее душе воспоминанье / О милом радостном и скорбном старины <...> Какой для них язык?...» [2: 407]).

Ф.И. Тютчев в стихотворении «Silentium!» запечатлел свое знаменитое: «мысль изреченная есть ложь» [5: 61], т.е. заявил о невозможности передачи не только чувства, но и мысли. А.А. Фет в стихотворении «Как беден наш язык! – Хочу и не могу...» выразил мнение, что только поэт способен передать в слове все и происходящее в глубине души, и существующее в мире. В других произведениях он, напротив, высказывает мысль, что человеческие чувства, ощущения и красота природы невыразимы, и даже поэту неподвластно умение передать все оттенки меняющейся реальности.

И.А. Бунин продолжает тему «невыразимого» в своем творчестве. В одном из первых стихотворений юный поэт представил размышления о невозможности передать словами переполняющие душу чувства: «Зачем и о чем говорить? / Всю душу, с любовью, с мечтами, / Все сердце стараться раскрыть – / И чем же? – одними словами!» [1: 74] Любовь и мечта становятся объектом «невыразимого».

Лирический герой сетует не только и не столько на слабость слова, но и на шаблонность речи, невосприимчивость людей по отношению к первозданной красоте и выразительной силе языка: «И хоть бы в словах-то людских / Не так уж все было избито! / Значенья не сыщете в них, / Значение их позабыто!» [1: 74]. Как следует из контекста, речь идет об обыденном слове, а не о поэтическом. Память, пристальное внимание к слову – стержневые категории самовыражения. «Невыразимое», по мнению автора, – это человеческое воображение, чувство, и потому еще одна причина невыразимости душевных переживаний скрыта в непонимании окружающими страданий другого человека: «Никто не сумеет понять / Всю силу чужого страданья!» [1: 74]. В рассматриваемом стихотворении тема «невыразимого» связана с мотивом беспамятства, забывания. Сохранение памяти об изначальной силе и красоте слова, его природной семантике – одно из средств понимания сокровенных уголков человеческой души.

В стихотворении «Ночь печальна, как мечты мои...» поэт ассоциирует ночь со своими мечтами, наполненными любовью и грустью. Любовью, которая невыразима, а оттого вызывает грусть. Неудивительно обращение начинающего поэта к личным переживаниям: молодой человек, не имея определенного жизненного опыта, опирается на рефлексии ощущений и чувств, и таким образом память направлена, в большей степени, на события и явления собственной жизни.

В этом стихотворении невыразимость человеческих чувств связывается с мечтами: «Ночь печальна, как мечты мои. / Далеко в глухой степи широкой / Огонек мерцает одинокий... / В сердце много грусти и любви» [1: 132]. Однако мечту в этом случае следует рассматривать шире, это не только воображение, но еще и память. «Грезы» – это воображаемое будущее, где всегда остается

место прошедшему. Да и сама атмосфера «глухой степи широкой» воскрешает в сознании скорее «время былое».

Как и в предыдущем стихотворении, лирический герой говорит о непонимании и невозможности поделиться сокровенным с другими: «Но кому и как расскажешь ты, / Что зовет тебя, чем сердце полно!» [1: 132]. Позже, в стихотворении «На высоте на снеговой вершине...» проблема непонимания находит свое разрешение: «И весело мне думать, что поэт / Меня поймет» [1: 84]. Бунинский герой утверждает способность поэтической природы на понимание «того, кто на вершине». Но если поэт может понять поэта, следовательно, поэтическое слово таит в себе богатый потенциал выражения, все зависит только от адресата восприятия.

«Я вырезал стальным клинком сонет» [1: 84] – заявляет лирический герой стихотворения. Употребление Буниным слов «вырезал», «стальным», «клинком», которые ассоциативно и звуковым строем коррелируют со словами «выразил», «стильным», «клином», и указание на «сонет», как наиболее подчиненную формальным правилам разновидность поэзии, требующую особого мастерства, – неслучайно. Поэтическое слово не имеет одного, определенного значения: явное звуковое сходство указанных слов вкладывает дополнительный смысл в приведенное высказывание, в тексте обнаруживается «двоение» семантики высказывания. Сближение происходит на основе семантических ассоциаций: «вырезал», «выразил» – начертил, воплотил во внешнем проявлении. Однако «выразил» – мгновенная передача, а «вырезал» – предполагает установку на долговечность («стальным на льдине»). Звуковое сходство слов «стальным» и «стильным» (стилос из стали), «клинком» и «клином» подразумевает обращение к особому языку, символу (по ассоциации с клинописью: написал стилосом – металлическим стержнем). По словам Ю.М. Лотмана, «...семантика слов естественного языка оказывается для языка художественного текста лишь сырым материалом» [3: 170]. А потому, перефразировать рассматриваемый стих можно так: «я выразил особым языком “невыразимое”».

Рассуждения о выразительности слова и сближают, и разнят взгляды Бунина и Фета. Но разница взглядов не всегда является

противостоянием, спором: художники ведут диалог. Фет в стихотворении «Как беден наш язык! – Хочу и не могу...» в первой строфе говорит о бессилии обыденного слова в передаче чувств, а во второй утверждает, что лишь поэт и только поэт в силах выразить то, что не под силу обывателю: «Лишь у тебя, поэт, крылатый слова звук / Хватает на лету и закрепляет вдруг / И темный бред души, и трав неясный запах» [6: 421]. И здесь кроется родство с рассмотренным выше сонетом Бунина: лишь поэту под силу передать «невыразимое». Разница в субъекте восприятия: в первом случае – каждый читатель, во втором – только поэт.

Мотив «невыразимого» представлен в стихотворении Фета «Весна на дворе», где он говорит о бессилии слова даже в выражении ощущений человека, простых явлений реальности: «Как дышит грудь свежо и емко – / Слова не выразят ничьи! / Как по оврагам в полдень громко / На пену прядают ручьи!» [6: 96]. Фету удастся запечатлеть мгновение, мимолетный момент душевного состояния человека. Бунин, как и Фет, изображая природу, часто отказывается от описаний, но раскрывает эмоциональное состояние созерцающего человека.

В стихотворении Бунина «Небо» воспоминание о весеннем дне в горной деревне и прогулке по заснеженным вершинам неожиданно остро волнует лирического героя, наводя на размышления о смысле жизни и невыразимости красоты природы, внутренних побуждений человека, зачарованного красотой неба и устремленного душой в высь:

И, радуясь, душа стремилась  
Решить одно: зачем живу?  
Зачем хочу сказать кому-то,  
Что тянет в эту синеву,  
Что прелесть этих чистых красок  
Словами выразить нет сил,  
Что только небо – только радость  
Я целый век в душе носил? [1, 230]

Подобная мысль звучит в стихотворении Жуковского «Невыразимое»: поэты говорят о неуловимых, неясных,

загадочных чувствах, навеваемых природой, созерцанием прекрасного, воспоминанием:

Что видимо очам – сей пламень облаков,  
По небу тихому летящих,  
Сие дрожанье вод блестящих,  
Сии картины берегов  
В пожаре пышного заката –  
Сии столь *яркие черты* –  
Легко их ловит мысль крылата,  
И есть *слова* для их *блестящей* красоты.  
Но то, что слито с сей блестящей красотой –  
Сие столь смутное, волнующее нас <...>  
Какой для них язык?...Горе душа летит,  
Все необъятное в единый вздох теснится,  
И лишь молчание понятно говорит.  
[2, 407-408, курсив в оригинале].

Тонкая грань разделяет идейно-содержательную основу приведенных отрывков. Разница заключается в большей экзальтированности бунинского высказывания – после мысли о невозможности выразить душевный порыв лирический герой буквально выдыхает квинтэссенцию своего чувства: «небо – радость»; герой же стихотворения Жуковского замолкает.

Бунин продолжает намеченную метром русской поэзии линию – «память» и «невыразимое». В стихотворении «Памяти друга» Бунин говорит словами лирического героя, что слово не в силах выразить воскресшие образы нашей памяти: «И для чего я мучусь без конца / В стремленье вновь дать некий вид телесный / Чертам уж бестелесного лица. / Зачем я этот вечер вспоминаю, / Зачем ищу ничтожных слов, – не знаю» [1: 425]. Воспоминание настойчиво вызывает к бессильному слову.

Строки стихотворения Тютчева: «Так, в жизни есть мгновения – / Их трудно передать, / Они самозабвения / Земного благодать» [5: 196] содержат мысль о редких минутах душевной гармонии человека, самозабвении. Подобная мысль присутствует в стихотворении Бунина «Под орган душа тоскует...». Герой



стихотворения Тютчева ведет беседу с «птицами небесными» (устремлен в небо, что косвенно указывает на религиозное чувство), лирический герой Бунина говорит с Богом: «О Иисусе, в крестной муке / Преклонивший лик! / Есть святые в сердце звуки, – / Дай для них язык!» [1: 67]. Однако если в стихотворении Тютчева речь идет о невыразимых мгновениях (категории чувства во времени), то в бунинском стихотворении говорится о невыразимости отношения к ситуации (языке эмоций). Самозабвение в тютчевском стихотворении – в большей степени восторг перед силами природы, Бунин же говорит о религиозном чувстве человека. В рассматриваемых стихотворениях присутствует мотив забвения, подчеркивающий невыразимость высших состояний человеческой души.

Обращение Бунина к опыту предшественников, разработавших мотив «невыразимого», свидетельствует о трансформации творческого сознания: память из области биографической перемещается в культурное пространство. Интерес к литературной традиции, преемственность художественного наследия четко прослеживается в произведениях поэта. С другой стороны, проявляется особый, индивидуальный подход к трактовке данной проблемы.

В стихотворении «В горах» Бунин представляет размышление о невыразимости самой поэзии, о природе поэтического чувства: «Поэзия темна, в словах невыразима: / Как взволновал меня вот этот дикий скот, / Пустой кремнистый дол, загон овечьих стад, / Пастушеский костер и горький запах дыма!» [1: 401]. Поэт стремится схватить «невыразимое» через мгновенное озарение, заразить читателя охватившим его настроением. Если поэты золотого века русской литературы спорили о возможности выразить мгновенные, неуловимые движения человеческой души, то Бунин определяет природу этих душевных движений, которую видит в памяти, в способности поэта сопереживать людям, видеть прекрасное в том, что было дорого людям предшествующих эпох: «Треногой странною и радостью томим, / Мне сердце говорит; “Вернись, вернись назад!” / Дым на меня пахнул, как сладкий аромат, / И с завистью, с тоской я проезжаю мимо» [1: 401].

Настоящая поэзия, по мнению Бунина, заключена в особом взгляде на мир, в прикосновении к прошлому, памяти предков, что в свою очередь вызывает в душе невыразимые чувства: «Поэзия не в том, совсем не в том, что свет / Поэзией зовет. Она в моем наследстве. / Чем я богаче им, тем больше я поэт. / Я говорю себе, почуяв темный след / Того, что пращур мой воспринял в древнем детстве: / – Нет в мире разных душ и времени в нем нет!» [1: 401]. Следовательно, поэзия – тайна, объединяющая людей во все времена, некий «темный след», роднящий поколения. Природа поэзии кроется в наследственной памяти, передающейся на генетическом уровне – это определенный строй души.

Стихотворение «Что в том, что где-то, на далеком...» является своего рода обобщением темы «невыразимого». В нем поэт размышляет о высших состояниях человека, о природе воображения и воспоминания. «Невыразимое» предстает здесь как некие чувства, в которых нет нужды обывателю, но которые зовут поэтическую душу в трансцендентный мир: «Не я ли сам, по чьей-то воле, / Вообразил тот край морской, / Осенний ветер, запах соли / И белых чаек шумный рой?» [1: 95]. Лирический герой находится в тупике. Реально ли то, что существует в сознании? В чем разница между воспоминанием и воображением? Картина, рисуемая поэтом, предстает в движении, воздействует на зрительные (море), осязательные (ветер), слуховые (шумный) и обонятельные (запах соли) ощущения. Образная картина морского побережья порождение и воображения, и памяти.

В заключительных строках стихотворения лирический герой озадачен природой воспоминаний и поэтических чувств: «О, сколько их – невыразимых, / Ненужных миру чувств и снов, / Душою в сладкой муке зримых, – / И что они? И чей в них зов?» [1: 95]. Как и в стихотворении «Ночь печальна как мечты мои»: «Что *зовет* тебя, чем сердце полно!» [1: 132, курсив мой – О.Ф.], вновь лирический герой чувствует некий «зов». В свете сказано выше становится очевидно, что это прежде всего зов памяти. Казалось бы, эти чувства бесполезны, но если они зовут человека, в них существует смысл хотя бы для того, кто

слышит этот «зов» и тем самым становится прикосновенным к тайне зарождения жизни, зову предков, истории, памяти.

Юрий Мальцев в книге о Бунине справедливо заметил: «Он слишком ясно чувствовал, что собственно мышление в человеке занимает очень мало места, что в нем очень сложно переплетаются мысли и чувства, непосредственное восприятие и память, и прапамять, знание и незнание...» [4: 119].

В ранней поэзии Бунина воспоминание проявляется как отражение реальных фактов, запечатленных в памяти – это не абстрактные сущности мира идей, а конкретные объекты действительности. Объективно существующий мир, переходя в субъективное восприятие лирического героя, не теряет своей объективности. Все жизненные ситуации сопровождается чувственно-предметный компонент: тот или иной предмет напоминает о каком-либо событии, явлении индивидуальной памяти. Мелодия, аромат, образ рождает череду связанных с ними ассоциаций, вызывающих наиболее яркие воспоминания. Возбуждение определенного состояния происходит по принципу подобия: изображение, звук или запах того или иного явления вызывает чувства, связанные с этим явлением.

Поэт озабочен проблемой «памяти слова». «Невыразимое» – не только проблема чувства и памяти, но и беспомысленности по отношению к силе и красоте языка. Слово как исток культуры – объект особого внимания Бунина. Поэт не только ставит вопрос о «невыразимом», он пытается разрешить его в своем творчестве. Динамика художественного сознания поэта идет от «невыразимого» в чувствах к «невыразимому» в культуре. В ранней лирике Бунина доминируют личные воспоминания, обращенные к событиям и переживаниям героя. Позднее воспоминание переходит из сферы личных чувств, ощущений и переживаний к рефлексии онтологических проблем бытия, в область культурной и генетической памяти.

## Литература

1. Бунин И.А. Собр. Соч.: в 9 т. – М., 1965. – Т. 1. – 595 с.

2. Жуковский В.А. Избранное / В.А. Жуковский. – Ростов н/Д., 1997. – 448 с.
3. Лотман Ю.М. Структура художественного текста / Ю.М. Лотман // Лотман Ю.М. Об искусстве. – СПб., 2005. – С. 14-281.
4. Мальцев Ю. Жизнь Бунина / Ю. Мальцев. – Франкфурт-на-Майне: Посев, 1994. – 432 с.
5. Тютчев Ф.И. Стихотворения / Ф.И. Тютчев. – М., 1976. – 336 с.
6. Фет А.А. Избранное / А.А. Фет. – Смоленск, 2000. – 608 с.
7. Ходасевич В.Ф. О поэзии Бунина // Ходасевич В.Ф. Собр. соч.: в 4 т. / Ходасевич В.Ф. – М., 1996. – Т.2. – С. 182-187.

**Салеем К.М.Х.**  
(Воронеж)

### **Память сердца: Испания в романе Висенте Бласко Ибаньеса «Кровь и песок»**

Когда мы говорим о памяти в романе «Кровь и песок» (1908) испанского писателя Висенте Бласко Ибаньеса (1867-1928), прежде всего необходимо определить, что такое память. В рамках данной работы, опираясь на труды Р. Барта [6], П. Бурдые [7] и П. Рикера [8], под памятью мы будем понимать особую способность сознания, которая позволяет человеку понимать настоящее и прогнозировать будущее, опираясь на знание о прошлом. Прошлое хранится в сознании в виде образов предметов и событий.

Памяти принадлежит важная роль в культуре. В статье о «Памяти или связи» Пьер Бурдые указывает, что «без памяти нет культуры. Без культуры нет цивилизации. Без цивилизации нет истории. Без истории не может сформироваться личность, ни индивидуально, ни как часть социальной группы» [7: 94]. Память о прошлом нередко актуализируется в сложные для народа исторические периоды.

Роман Бласко Ибаньеса «Кровь и песок» (1908) появился в тот период времени, когда особое место в сознании жителей этой

страны заняла проблема Испании. Держава, являвшаяся на рубеже XVI-XVII вв. первой в истории Европы колониальной империей и претендовавшая на мировое господство, в 1898 г. в результате войны с США потеряла последние колонии – Кубу и Филиппины, а тем самым – и вес в европейской и мировой политике. Испанское общество переживало окончательную утрату былого могущества очень болезненно. «Удар, нанесенный поражением Испании по национальному престижу, был настолько велик, что многие мыслящие испанцы восприняли это событие как глубочайшее национальное унижение» [4: 71].

В среде испанской интеллектуальной элиты возникает движение, которое вошло в историю как «Поколение 1898 года». Ю.А. Салюнас, определяя сущность этого движения, назвал его «поколением осознания кризиса» [4: 12]. Именно это осознание побудило деятелей культуры к поискам ответа на вопрос о том, что представляет собой их родная страна. «В центре мучительных раздумий «Поколения» всегда стояла Испания, ее прошлое, настоящее и будущее» [4: 72]. Судьба Испании для деятелей «Поколения 1898» всегда была связана с размышлениями о национальной сущности испанского народа. «Важнейшей составляющей “проблемы Испании”» стали поиски национальной идентичности» [1].

В творчестве писателей этого времени, таких как Рамон Мариа дель Валье-Инклан, Асорин, Пио Бароха, Мигель де Унамуно, Рамиро де Маэсту, Хасинто Бенаvente, Антонио Мачадо и Рубен Дарио, «проблема Испании» решалась по-разному: «Одни изучали действие антропологического фактора в испанской истории, вторые анализировали и переосмысливали идеалы испанской литературы» [1]. Об интересе писателей рубежа веков к проблеме Испании говорят уже названия их работ, например, «Об исконности» (1895), «Житие Дон Кихота и Санчо» (1905), «О трагическом ощущении жизни у людей и народов» (1913) М. де Унамуно, «К новой Испании» (1899) Р. де Маэсту, «Испанская идеология» А. Ганивета (1896); неоконченные «Размышления о Дон Кихоте» (1914) Х. Ортеги-и-Гассета.

На волне общественного интереса к «проблеме Испании» В.Б. Ибаньес создает роман «Кровь и песок», в котором пытается

дать свое осмысление этой проблемы. Исследователи указывают на связь этого произведения с проблематикой «Поколения 1898». Н. И. Ильина, например, считает, что писатель «создает в романе “Кровь и песок” <...> вариант мифа о Минотавре в духе колебаний и сомнений “Поколения 1898”» [3: 38]. В отличие от многих современников, которые стремились понять, что есть Испания через анализ великой испанской культуры прошлого, в частности, через рассмотрение «мифа о Дон Кихоте» (Унамуно, Ортега-и-Гассет), Ибаньес показывает, как понимают – а точнее, чувствуют «проблему Испании» простые люди. Этим определяется выбор темы романа, его заглавия, главного героя и его судьбы.

«Кровь и песок» – роман о корриде. Эта реалья испанской жизни привлекала внимание многих деятелей «Поколения 1898», таких, как М. Унамуно, П. Бароха, А. Мачадо, Р. Де Маэсту. По мнению Н.А. Ильиной, как правило, они в своей публицистике и малой прозе «рассматривали тавромахию как пережиток, варварство и одновременно признавали жизненность этого «национального проклятия», видели в нем ключ к пониманию судьбы и характера ее народа» [3: 38]. В. Б. Ибаньес посвятил корриде целый роман, в его центре стоит образ матадора Хуана Гальярдо, через восприятие которого писатель передает картину испанской действительности. Хуан – выходец из социальных низов, его детство прошло в севильских трущобах среди бедности и лишений. Не получивший должного образования и не развитый интеллектуально, герой не способен *размышлять* (выделено здесь и далее мной – К.С.) о судьбе родины, об испанской национальной идентичности, однако в нем есть национальное чувство, которое во многом определяет то, как он видит и понимает окружающую действительность. Так, писатель объясняет заголовок романа, передавая *эмоции* героя по поводу арены для корриды: «Сама арена оказывала волшебное действие на его суеверную душу...<...> Когда их вспоротого брюха лошади фонтаном лилась кровь, Хуану казалось, что он видит перед собой цвета национального флага...» [2: 501-502].

В изображении Ибаньеса коррида становится воплощением испанского духа, «своего рода загадкой-разгадкой национальной жизни и трагедии Испании» [3, 39]. Об этом рассуждает в романе

доктор Руис, врачеватель раненных тореро и большой поклонник их искусства. Он находит объяснение современной ситуации в прошлом. С его точки зрения, в период Ренессанса «у воинственных испанцев была верная возможность проложить себе путь в жизни – в Европе не прекращались войны, а за океаном, в Америке, нужда в мужественных людях тоже была велика» [2: 548]. Однако время героизма закончилось быстро: «В середине XVII века, когда Испания спряталась, точно улитка в своей раковине, отказавшись от колонизации и новых войн... наступила эпоха процветания корриды. Героизм народа, стремившегося к славе и богатству, искал новых путей. <...> Тот, кто в прошлом веке отправился бы воевать во Фландрию или с оружием в руках колонизировать просторы Нового Света, становился тореро. Убедившись, что все пути экспансии для него закрыты, народ нашел в новом национальном празднестве естественный выход для честолюбия, присущего сильному и смелым» [2: 549].

Ко времени, когда разворачиваются события романа, коррида является символом Испании, едва ли не единственным поводом для проявления национальной гордости. Недаром публика приветствует одержавших победу тореро словами: «Оле, храбрецы!.. Да здравствует Испания!» [2: 401; см. также: 2: 404, 405]. А некий подвыпивший господин, восхищаясь Хуаном, кричит: «Пусть придут сюда все народы мира, посмотрят на такого тореро и умрут от зависти! Есть у них корабли...есть деньги...Но все это ерунда! Нет у них ни быков, на таких отважных ребят...Оле, мой мальчик! Да здравствует родина!» [2: 405]. В этих словах отразилось национальное унижение и национальная гордость, не отрешенные персонажем рационально, но эмоционально чрезвычайно для него значимые. Писатель любит праздничной стороной боя быков, детально описывает и процесс одевания Хуана [2: 397-400], и красочный костюм матадора: «Поверх красного пояса Гальярдо надел жилет, обшитый золотой бахромой, а на него – сияющую ослепительным шитьем куртку, тяжелую, как рыцарские латы, и сверкающую, как пламя. <...> Вся куртка была заткана золотыми цветами с венчиками из сверкающих разноцветных камней» [2: 465]. По его мнению,

только во время корриды испанец может продемонстрировать храбрость и ловкость.

Современную испанскую действительность, в которой бой с быком остался единственным доступным для бедняков средством проявить лучшие черты национального характера и прославиться, в романе комментирует благородный разбойник Плюмитас: «...мы родились слишком поздно, сеньор Хуан. Хорошие пути теперь для бедняков закрыты. Испанец не знает, что делать. <...> Все, что осталось еще нетронутым в мире, захватили англичане и другие иностранцы <...> Меня, который мог бы быть королем в Америке или в другой стране, называют чуть ли не вором. Вы храбрец, вы убиваете быков и наслаждаетесь славой, но я знаю, что многие сеньоры считают работу тореро низким занятием» [2: 525].

Плюмитас раскрывает в романе и народное представление о славном прошлом страны. Это представление содержит в себе много сказочного; собственно говоря, разбойник и не скрывает, что почерпнул его из старинных романсов. Великая история Испании рисуется ему в мало достоверном, но привлекательном виде: «Писарро был бедняком... Он переплыл океан с двенадцатью или тринадцатью такими же головорезами, как сам, и высадился не на земле, а в сущем раю... Там у них было невесть сколько сражений с жителями Америки, которые носили перья на голове и стреляли из луков, но в конце концов испанцы стали хозяевами и заграбастали все сокровища тамошних королей. Они набили свои дома до самой крыши золотыми монетами, и каждый из них стал маркизом, генералом или судьей» [2: 524-525]. Плюмитас, как и Хуан Гальярдо, – человек из народа, незнакомый с трудами историков, его взгляд на прошлое связан не с радио, а с эмоциями и отражает как авантюризм, присущий испанскому национальному характеру, так и мифологизированное понимание прошлого.

На протяжении всего романа Бласко Ибаньес подчеркивает присущую его герою «испанскость», которая выражается эмоционально, через приверженность прошлому, суевериям и традициям. Герой верит в то, что встреча с похоронной процессией или человеком, одетым в черное, может принести несчастье [2: 403,406]. Ухаживая за будущей женой, Хуан разговаривал с ней через решетку окна. В этот момент из соседней таверны появлялся



слуга с бутылкой вина в руках. «Его посылали “взыскать плату за квартиру” – старый севильский обычай» [2: 438,] заключающийся в том, что жених должен был угоститься вином, предложить его невесте, а затем угостить тех посетителей таверны, которые прислали бутылку. Другой пример. Для фиесты, во время которой ему удалось привлечь внимание доньи Соль, знатной дамы, которая затем сделала его своим любовником, Хуан выбирает «своеобразный старинный наряд, который носили тореро до тех пор, пока современные нравы не заставили их надеть такую же одежду, как у остальных смертных» [2: 465].

В образе Хуана Гальярдо писатель представил народное понимание того, каким должен быть истинный испанец: «Он был тореро старых времен, такой, каким представляли себе люди настоящего матадора: великодушный, храбрый, безумно расточительный, всегда готовый с княжеской щедростью прийти на помощь...» [2: 603]. И в то же время Бласко Ибаньес показывает, что таких испанцев уже почти не осталось. Даже среди тореро появилось много «грубых подмастерьев тавромахии, расчетливых и осмотрительных во всех своих тратах. Некоторые из них...носили в кармане книжечку с записью доходов и расходов...» [2: 603]. «Бурная и блестящая жизнь» уже не привлекает товарищей героя по ремеслу. Неслучайно в конце романа Хуан Гальярдо погибает: воплощенной в его образе «испанскости» нет места в современной действительности.

Анализ романа Бласко Ибаньеса «Кровь и песок» показывает, что на рубеже XIX-XX веков «проблема Испании» была актуальной не только для интеллигенции, но и для простых людей этой страны. И те, и другие обращались к славному прошлому и традициям, но общались с ним по-разному, интеллигенция – умом, народ – сердцем.

## Литература

1. Василенко Ю. «Поколение 1989» и «проблема Испании» [Электронный ресурс]. – режим доступа: <http://www.worldhist.ru/club/user/172/blog/24/> (дата обращения 02.04.2011)

2. Ибаньес В. Б. Кровь и песок // Алкарон П.А. де. Треугольная шляпа. Валера Х. Пепита Хименес. Гальдос Б.П. Донья перфекта. Ибаньес В. Б. Кровь и песок. – М., 1976. – С.385-639.
3. Ильина Н.А. Тавромахия как мифологема в испанской литературе XX столетия // Iberica: Культура народов Пиренейского полуострова в XX веке. – Л., 1989.
4. Плавский З.И. Испанская литература XIX-XX веков. – М., 1982.
5. Салюнас В.Ю. Испанская драма XX века. – М., 1980.
6. Barthes R. Critical Essays. – Chicago, 1972.
7. Bourdieu P. Outline of a theory of practice. – Cambridge, 1977.
8. Ricoeur P. La mémoire, l'histoire, l'oubli. – Seuil, 2000.

**Тернова Т.А.**  
(Воронеж)

### **Два типа эмоциональности в поэтическом сборнике «От мамы на пять минут» (М., 1921)**

«От мамы на пять минут» – поэтический сборник, в который входят стихотворения экспрессиониста Б. Земенкова и имажинистов В. Шершеневича и А. Краевского. Принадлежность авторов сборника к литературным направлениям 20-х гг., экспрессионизму и имажинизму, нарочито обнажается в тексте за счет присутствующих пометок «Стихи экспрессиониста», «Стихи имажиниста» на страницах, предворяющих их стихотворные произведения. В этом обозначении, в случае Шершеневича, используется сокращение («стихи имаж.»), что может быть осмыслено: 1) как обозначение очевидного, работа в поле читательского восприятия, 2) указание на неготовность, что в целом характерно для авангардной эстетической практики, 3) обнажение знакового понятия (имаж – образ).

Открывающийся стихами экспрессиониста Б. Земенкова, сборник демонстрирует специфику русского литературного

экспрессионизма, его близость к имажинистской групповой деятельности не только организационно, но и на уровне идеи. На страницах сборника нарочито демонстрируются факты личной дружбы Земенкова и Краевского. Очевидны также и стилистические переключки, единство приемов создания текстов. Такое явление не случайно. Действительно, русские экспрессионисты во многом мыслили себя наследниками имажинизма. В работах «Хартия экспрессиониста» и «Бедкер по экспрессионизму» лидер движения И. Соколов заявлял о желании и синтезировать достижения (в первую очередь, формальные) литературных предшественников: «Мы, экспрессионисты, не отрицаем никого из наших предшественников. Но один имажинизм или один кубизм или один только ритмизм нам узок» [6: 50]. «Мы синтезируем в поэзии все достижения четырех течений русского футуризма (имажинизма, ритмизма, кубизма и эвфонизма) [5: 61]. Литературная история русского экспрессионизма также убеждает в близости к имажинизму. Так, И. Соколов планировал вступление в группу имажинистов, сотрудничал с А. Мариенгофом в С. Есениным в издательской деятельности в первой половине 1919 г.

Значимой в эстетических декларациях как имажинистов, так и экспрессионистов, является проблема соотношения реальности и искусства, одним из ракурсов которой становится вопрос о проявлении эмоции, о том, считать ли ее соотносимой с полем жизни или с полем искусства.

В восприятии имажинистов эмоциональность однозначно оказывается составляющей жизни. Наиболее очевидно эта идея выражена в теоретической работе А. Мариенгофа «Буян-остров»: «От одного прикосновения поэтического образа стынет кровь вещи и чувства» [4: 96]. Художник сковывает копыта скачущей лошади <...> музыкант — водопадный ритм радости и медленное течение грусти» «Только сумасшедшие верят в любовь. А так как поэты, художники, музыканты самые трезвые люди на земле — любовь у них только в стихах, мраморе, краске и звуках» [4: 97]. Задачей литературной работы становится не передача эмоции, а создание образа. Об этом, в частности, идет речь в работе В. Шершеневича «2x2=5»: «Для имажиниста [образ — Т.Г.] — самоцель» [8: 9]. Работа И. Грузинова «Имажинизма основное», в которой задачи

литературной работы смещались на постижение мира, не была признана имажинистами как полностью отражающая их идеи: И. Грузинов: «Все чувства наши обострены до крайних пределов и смешаны. Одно чувство переходит в другое: возникают какие-то новые возможности восприятия, иная сфера переживаний» [2: 17]. Причем даже здесь вопрос о способах передачи восприятия оказывается на первом плане: автор восхищается умением авторов-имажинистов передавать «ландшафт на вкус» (Шершеневич), «тьму на слух» (Мариенгоф), ощущение переводить в осязание (Есенин).

Экспрессионисты видят свою задачу в ином — в том, чтобы передать художественными средствами специфику восприятия мира: «Только мы, экспрессионисты, найдем *maximum* экспрессии нашего восприятия» [6: 51]. Они трактуют чувства как начало, которое обеспечивает механизм, способствующий постижению мира: «У человека 5 или 6 чувств (шестым чувством будет цветной слух А. Рембо, или световой запах Бодлера, или вкусовой слух Гюйсманса). Но, может быть, нужно не 5 или 6 чувств, а тоже 20 или 30 чувств, чтобы познать до конца все предметы» [5: 62]. Экспрессионистами провозглашается значимость интуиции и субъективизма в постижении мира: «Интуитионизм познает абсолютную вещь саму по себе при помощи первоначального постижения внутри самого человека его «я» [5: 62].

Через призму эмоциональной составляющей можно прочесть сборник «От мамы на пять минут». С этой точки зрения рассмотрим ЗФК текста. Заглавие «От мамы на пять минут» может быть воспринято в двух ракурсах: как обозначение сентиментального, эмоционального пафоса текста («мама») и одновременно как знак бегства от моральных и эстетических установлений, норм («от»). В определенном смысле эти установки можно связать с экспрессионистским и имажинистским присутствием в сборнике. Тексты Б. Земенкова содержат, скорее, эмоциональные компоненты, тексты А. Краевского и В. Шершеневича сосредоточены на уровне приема, эмоция здесь оказывается сконструированной.

Заглавие вводит также тему памяти, детства ('мама'), образ времени ('на пять минут'), приобретающий значение далее по тексту.

На содержательно-тематическом уровне заглавие расходится с составляющими сборник текстами (мама далее ни в одном из стихотворений сборника не упоминается). Между ним и текстами просматривается не более чем ассоциативная связь. Название, как и многие тексты (особенно стихотворения Б. Земенкова) указывает на гармонию прошлого, а также обуславливает автобиографический характер многих фрагментов. Так, связь между текстами Земенкова и Краевского задается во многом за счет введения встречных посвящений и упоминания в текстах имен (Саша, Боря). Тексты приобретают характер диалога.

ЗФК текста не исчерпывается собственно заглавием. Он многосоставен. В него можно включить дублируемое многими стихотворениями обозначение места и даты издания: «Фаршированные манжеты: Холодно, XX век». Таким образом, ЗФК представляет собой библиографическую запись, все позиции которой заняты в соответствии с библиографическими требованиями, но которая лишена привычного содержания. В журнале «Книга и революция» была помещена рецензия на это издание, к которой объектом внимания становился именно ЗФК: «Фаршированные манжеты, по видимому, название издательства. «Холодно» – место издания, хотя ни в каком атласе этот пункт не указан, и правдивее было бы написать просто «Москва». «XX век» тоже слишком общее обозначение; в данном случае можно читать его как «1921 год». Типография не указана, цена тоже: типичные признаки книжной анархии» [7: 43]. Такое рассуждение далеко от поля литературоведения, но представляет определенную тенденцию в характеристике 1920-х гг. как времени, в котором сопрягаются две точки зрения на литературу авангарда.

Многосоставный заголовок явно имеет характер конструкта. В нем сопрягается и рациональный (акт сделанности) и эмоциональный компонент («Холодно. XX век»). Такое сочетание мы прочитываем как обозначение присутствия в тексте сборника имажинистского и экспрессионистского начал.

Остановимся подробнее на компонентах ЗФК.

Место издания обозначено как «Фаршированные манжеты». Это обозначение создано по метонимическому принципу замещения смежных понятий содержащего-содержимого: обозначение руки замещается лексемой «манжеты». Способ создания данного образа использован и в текстах стихотворений, в которых вещь маркируется человеческим присутствием, подается через призму человеческих впечатлений. Наиболее показательны примеры из «Стихов экспрессиониста» Б. Земенкова, в которых затрагивается (но не развивается) тема творчества: «Мне вот язык каждого листа откроется посредством холода» [3: 14], « В строки плененные язвы» [3: 12]. Созданию и восприятию текста (листа, строк) у Земенкова предшествует эмоция.

На месте, где обычно обозначают издательство, в сборнике «От мамы на пять минут» стоит слово «Холодно». Так обозначается состояние. Специфическое обозначение места издания и придает заголовку метатекстуальный характер. В нем зафиксированы обстоятельства рождения текста, сопутствующий этому рождению набор признаков-деталей: рука, холодно.

Время издания, обозначенное в заголовке, – XX век. Так задается еще один ракурс тематики сборника, его урбанистическая тема. Впрочем, в соотношении с предыдущими словами обозначение времени можно воспринять и как начало начал, точку отсчета для мировоззренческих и эстетических преобразований. Слово «Холодно» уточняется указанием на время создания конкретных стихотворений: I, Февраль и т.п. Ощущение порогости ситуации усиливается, таким образом, за счет указания на зимние месяцы, начинающие календарный год. За счет сочетания в ЗФК слов «Холодно» и «XX век» создается пересечение мотивов статики («Холодно») и динамики («XX век»).

Таким образом, сочетание в ЗФК рационального и эмоционального компонентов позволяет реализовать на страницах сборника два типа эмоциональности: экспрессионистский и имажинистский.

Экспрессионистский тип эмоциональности представлен стихотворениями Б. Земенкова. В «Стихах экспрессиониста» развивается сюжет любовных отношений, прерванных событиями Гражданской войны. Гармония любовных отношений остается в

прошлом. Поскольку главной их составляющей была телесность, память об объекте переживания также имеет материально-телесный характер. Отсутствие объекта любви ощущается телесной нехваткой («зуды в паху» [3: 12]. На физическом переживании зиждется и ревность: «Ваших все кто-то губ безз ел» [3: 12].

Наиболее показательно в плане выражения эмоции стихотворение «Чепуха», представляющее собой воспоминание о любовном свидании. Отсюда использование в нем глаголов прошедшего времени (шептал, нашел и т.п.).

В тексте сопрягаются две эмоции: наиболее яркой из них становится ужас, проистекающий от соприкосновения с городом: «сзади шум ночи ворчал и подпрыгивал <...> ужасы? Пусть себе!», «На улицу вышел Ужас» [3: 8-9]. Однако антиурбанизм Земенкова специфического свойства: страх героя провоцирует не город как таковой, а город в его современном состоянии, город, на улицах которого разворачиваются эпизоды Гражданской войны: «В голове от газет... Деникин, Махно» [3: 8].

Второе эмоциональное состояние лирического героя составляет эротическое переживание. Эмоции возлюбленной не учитываются. Она маркирована внешними признаками: «удушливые глаза», язык.

Финал текста ставит факт любовного свидания под сомнение, придает ему статус галлюцинации, спровоцированной внешними обстоятельствами — страхом перед событиями гражданской войны: «Утром я себя нашел / Обсасывающим портъеры кисть» [3: 9].

Эмоции героя становятся составляющей реальности. Так, нередко в «Стихах экспрессиониста» используются анропоморфные образы, обозначающие эмоции: «Антикварий на улицу вышел Ужас, / Как лавой живое присутствием дрожь» [3: 8]. Прием использован и в стихотворении «Хохоты», в котором эмоция становится ключевым образом текста, его темой: «Хохоты» (Есть хохоты, хехоты, хахоты, / Есть угрюмые низколобые хухуты) [3: 7].

Эмоция в текстах экспрессиониста Б. Земенкова утверждается апофатически.

В текстах А. Краевского эмоция не переживается, а конструируется. В них нет указания на конкретный объект приложения эмоции, любовные отношения становятся способом самоутверждения лирического героя (Стих. 5: «Я, который откупоривал женщин, как официант напитки, / Насмешкой режа катки их глаз» [3: 21]).

Любовные отношения становятся материалом для поэзии, упоминаются как обязательная составляющая лирического сюжета. Такая авторская стратегия обнажается в эпитафиях и посвящениях, которые присутствуют почти в каждом стихотворении Краевского и тоже говорят об их сконструированности, нарочитой сделанности. Так, показателен эпитафия из В. Шершеневича: «Рукою жадной гладить груди / И чувствовать уж близкий крик, – / И думать только как о чуде / О новой рифме в этот миг». Эмоция ссотнесена с полем текста: «Стихи каплют кровью, стихам ведь больно». Впрочем, в таком восприятии поэтического текста нет новизны: вспомним цитату из работы футуриста Н. Бурлюка: «Поэтическое слово чувственно» [1: 57].

Даже дружеские отношения Краевский, в отличие от Земенкова, переводит в пространство поэзии: «Интуитивисту, интродукцией XX век спугнувшему. Другу моему с возраста 6-летнего Борису Земенкову» (Стих. 2 [3: 18]). То же происходит и с любовными отношениями: «Умнице, быстро понявшей имажинизм Лоле Бороновской» (Стих. 6 [3: 22]).

Все это имеет продолжение и в реализации сюжета воспоминания. Если в текстах Земенкова обозначалось наполнение памяти (читательское внимание фиксировалось на том, что помнится), то у Краевского, напротив, исследуется механизм действия памяти (отсюда образ «изобары памяти» – Стих. 7 [3: 23]). Показательно стихотворение «Утром» [3: 24], в котором механизм воспоминания детализируется. Первым этапом воспоминания оказывается беспокойство физического свойства («отзвук желудка»). Воспоминание происходит вне волевого акта человека («Вы — на меня опрокинутая—с водой кадка»), далее воспоминание набирает темп, ускоряется: «Быстро, быстро шел как гнев», причем вспоминается и нечто главное, существенное — центральный объект воспоминания — и побочное, случайные



детали: «А память пеленала в Ваши ласки, / А также в камин в огне». Затем восстанавливается естественное соотношение прошлого и настоящего, реабилитируется сознание, отступившее в акте воспоминания: «Я понял, что я вдов».

При разном отношении к эмоции, на уровне формы тексты Земенкова и Краевского тесно связаны: при создании образов используется сочетание канцелярской и абстрактной лексики («дезинфектор рассудка»), живого и неживого («девушкой дым»), абстрактное наделяется эмоцией, вещественными признаками («рассудок <...> смялся»). Эти приемы явно имеют имажинистскую природу. Вспомним, что Земенков также прошел школу имажинизма, прежде чем примкнуть к группе экспрессионистов.

В целом сборник «От мамы на пять минут» выглядит как диалог двух направлений, не находящихся в состоянии острой конкуренции. При формальном единстве мы отмечаем на его страницах соотносимые с имажинистской и экспрессионистской доктринами типы эмоциональности: катафатическую (утверждение через отрицание, соотнесение эмоции с новым объектом — текстом) и апофатическую.

## Литература

1. Бурлюк Н. Поэтические начала / Н. Бурлюк // Русский футуризм. – М.: Наследие, 2000. – С. 56-58.
2. Грузинов И. Имажинизма основное / И. Грузинов. – М., 1921. – 22 с.
3. Земенков Б., Краевский А., Шершеневич В. От мамы на пять минут / Б. Земенков, А. Краевский, В. Шершеневич. – Фаршированные манжеты: Холодно, XX Век (М., 1921). – 32 с.
4. Мариенгоф А.Б. Буян-остров / А. Мариенгоф. – М., 1920. – 32 с.
5. Соколов И. Бедкер по экспрессионизму / И. Соколов // Русский экспрессионизм / сост. В.Н. Терехиной. – М.: ИМЛИ РАН, 2005. – С. 61-63.

6. Соколов И. Хартия экспрессиониста / И. Соколов // Русский экспрессионизм / сост. В.Н. Терехиной. – М.: ИМЛИ РАН, 2005. – С. 50-52.
7. Ф.М. [Рецензия] / М.Ф. // Книга и революция. – 1921. – № 12. – С. 43.
8. Шершеневич В.  $2 \times 2 = 5$ : Листы имажиниста. – М.: Имажинисты, 1920. – 48 с.

**Курилов Д. О.**  
(Воронеж)

### **От репрезентации эмоции к памяти слова: языковая вселенная Джеймса Джойса**

Память – вещь ненадежная, как убеждает жизненный опыт. Ненадежная, но необходимая – добавим мы, попытаюсь осмыслить категорию памяти в приложении к «алхимии» художественного творчества. Что в принципе общего у памяти и литературы?

Наверное, не будет заблуждением утверждать, что память – необходимое условие самоидентификации личности. В самом деле, часто мы помним одно и то же, но совершенно по-разному. Именно через память личность переводит внешний опыт во внутреннюю неповторимую историю. Память как способность соотнесения более или менее отдаленных моментов прошлого с настоящим, как выстраивание в сознании некоего внутреннего «хронотопа», по существу, становится главным формообразующим моментом действительности сознания – «версией», «моделью» жизненной длительности. Без памяти нет мышления: личность мыслит и мыслится в диахронии столь же, сколь и в синхронии, – поэтому декартовское тождество: «Я мыслю – следовательно, я существую», можно решить и иначе: «Я помню – следовательно, я есть».

Получается, что память есть условие бытия, и даже до известной степени его синоним. Память личности в той же мере, что и память жанра или литературы в целом: ведь литература – это

творчество, а творчество любого масштаба и в любом выразительном «коде» – это рождение *нового* бытия.

К творчеству Джеймса Джойса эта философская теорема, решаемая в литературном ключе, применима особенно показательно, если не буквально. Не много, пожалуй, найдется в истории мировой литературы художников слова, столь же последовательно и масштабно державших соперничать своим творчеством с творчеством Высшего Создателя. Есть все основания считать, что Джойс строит свою языковую вселенную как альтернативную действительность, в которой «запущены» и как бы «сами по себе» действуют законы жизни и истории, не зависящие от воли и интерпретационной способности «сторонних» субъектов сознания.

Стихия джойсовского «Улисса», к примеру, – это словесная иллюзия бытия, в котором нет одного «хозяина», фокусника, вытаскивающего кроликов из цилиндра и показывающего их читателю: кролики, как и многое другое, «сами» выскакивают перед нашими глазами – и скорее не из шляпы фокусника, а из норы, как в истории кэрролловской Алисы – норы, ведущей в мир, живущий по своим правилам, своим «умом» и своей «памятью».

«Помнят» в мире «Улисса» не автор и не герои, а само слово, язык, текст. Слово джойсовского «эпоса нового времени», как «колодец душ» из хрестоматийного фантастического рассказа, попеременно вмещает, впускает в себя сознания героев, языки, стили и изобразительные стихии, сохраняя главное – мимикрическую способность быть «всем» во «всем».

Впрочем, «память» – не единственное из проявлений бытийности слова, которое утверждает джойсовский языковой космос в статусе объективной, «надхудожественной» реальности. И не с «Улисса», конечно же, начинается джойсовская креационистская мистерия. Чтобы постигнуть саму технологию эксперимента Джойса – соперника Высшего Творца – необходимо внимательнее присмотреться к первому роману писателя, – «Портрет художника в юности» (1916). За обманчивой «классической стройностью» и простотой формы нельзя не увидеть первые – и принципиальные – «движения» слова к своему

«надинструментальному» существованию, к тому, чтобы не обозначать что-то, а *быть* чем-то.

В самом деле, уже «Портрет художника в юности» предстает как роман, реализующий особое, не характерное для классического романа «романное мышление». С одной стороны, «Портрет...» – «языковое» произведение, развивающее определенную точку зрения (интенцию) автора, которая, как и положено в романе, вполне «диалогически» включена в «ансамбль» других точек зрения (интенций), привлекаемых в качестве материала для романного слова [5: 109]. С другой стороны, Стивен Дедал – герой романа – осязательно приближается именно к типу *лирического* героя, сознание и индивидуальность которого в существенной мере определяют сам «язык» совокупного художественного целого, *слово* текста.

Мы открываем книгу и читаем *слово*. «Слова, слова, слова», – говорит Гамлет, отвечая на вопрос Полония: «Что читаете?» (Отметим, между прочим, что в «Улиссе» Джойс обращается к гамлетовской теме не раз и не два.) «Вначале было слово», – не слова Джойса; но слово Джойса «помнит» об этом очень хорошо. Наконец, вспомним и мы известный постулат постмодернистов о том, нет ничего, кроме текста (а кому, если не Джойсу, постмодернизм обязан изрядным запасом своей культурной памяти?).

В этом смысле «Портрет...» – действительно «базовая», ключевая работа Джойса (см. Р. Риф [3: 5-6]). Слово и его выразительные возможности поставлены на службу сотворению «жизни» из языковой «материи»; еще до шокоterapiи «Улисса» Джойс-автор приглашает читателя заглянуть в кроличью нору, которая уведет его от привычного представления о том, что *значат* и *могут* слова.

Во-первых, слово как бы стремится повторить функции живого организма – расти, совершенствоваться, «взрослеть». Поэтому слово в романе повторяет эволюцию сознания героя, более того – само становится его сознанием: синтаксис, словообразование, стилистика текста выступают как компоненты материального выражения в слове психического процесса «роста души». Как раз здесь приходит на помощь теория Стивена-Джойса

об иерархии состояний искусства (лирика – эпос – драма), становясь не просто «теоретизированием» главного героя, но принципом работы слова, «взрослением» прозы.

Вот перед читателем маленький Стивен – с пока еще скромным лексико-синтаксическим «багажом», дискретностью восприятия, членищего действительность на предметно-конкретные фрагменты, с пока ограниченной обобщающей способностью, но, в то же время с умением интуитивно сосредоточиться на главном, – сознание которого атакуется огромным и противоречивым окружающим миром, недружелюбным, но захватывающим: «He was caught in the whirl of a scrimmage and, fearful of the flashing eyes and muddy boots, bent down to **look through the legs**. The fellows were **struggling** and **groaning** and their legs were **rubbing** and **kicking** and **stamping**. Then Jack Lawton's **yellow boots dodged out the ball** and all the other **boots and legs ran after**. He ran after them a little way and **then stopped**. It was **useless to run on**. Soon they would be going home for holidays» [6: 225].

А вот перед нами Стивен повзрослевший, предчувствующий свое призвание художника, ищущий свой язык, голос, отношение к окружающему – и *осознанно* выбирающий «свои» слова, структуры и «ходы» речи: «He did not want to play. He wanted to meet in the real world the unsubstantial image which his soul so constantly beheld. <...> They would **meet quietly** as if they had known each other and **made their tryst**, perhaps at one of the gates or in some more secret place. They would be alone, **surrounded by darkness and silence**: and **in that moment of supreme tenderness he would be transfigured**. He would **fade** into something **impalpable** under her eyes and then in a moment he would be **transfigured**. **Weakness and timidity and inexperience would fall from him in that magic moment**» [6: 274].

Вот, наконец, строчки из заключительной части романа – дневника Стивена, который уже понял и принял свою избранность и знает, какие свершения и жертвы обещает его трудная стезя:

«**Away! Away!**

**The spell of arms and voices: the white arms of roads, the promise of close embraces and the black arms of tall ships that stand against the moon, their tale of distant nations. They are held out to**

**say**: We are alone – come. And the voices say with them: We are your kinsmen. And **the air is thick with their company** as they call to me, their kinsman, making ready to go, **shaking the wings of their exultant and terrible youth**» [1: 196].

Во-вторых, слово максимально соотнесено по «физическим» параметрам с элементами референтной ситуации, которую оно описывает. Проще: слово «имитирует» звуком и ритмом тот предмет, который называет (или то явление, которое «изображает»). В описании некоего предмета или явления становится принципиальным, с какой частотой чередуются единицы текста (т. е. абзацы, синтагмы, слоги) и как они звучат. Вот как, например, ритмически и фонически организован текст, описывающий (и *озвучивающий* – через проведения дифтонгов, звуковые сцепки и переключки, «играющие» что-то звонкое, певучее, «подскакивающее» и торжественное) возвращение учеников домой на каникулы:

«Hurray! Hurray! Hurray!

The cars drove past the **chapel** and all caps were **raised**. They drove merrily along the country roads. The drivers pointed with their whips to Bodenstown. The fellows **cheered**. They passed the **farmhouse** of the Jolly **Farmer**. **Cheer after cheer after cheer**. Through **Clane** they drove, **cheering** and **cheered**. The peasant women stood at the half-doors, the men stood **here** and **there**. The lovely **smell there** was in the **winy air**: the **smell of Clane: rain and wintry air and turf smouldering and corduroy**» [1: 13].

Наконец, в-третьих, «животворение» слова, наделение его «собственным» бытием реализуется в романной форме «Портрета...» через своеобразный «переход» слова от одной повествовательной инстанции к другой.

Вот с нами «говорит» автор-повествователь:

«...In the **shadow** of the trees Stephen saw his **pale face**, framed by the **dark**, and his large **dark eyes**. <...>

His last phrase, **sour smelling** as the **smoke** of charcoal and disheartening, excited Stephens brain, over which its **fumes** seem to brood» [1: 189-191].

А вот, еще ближе к концу романа, «сам» герой:

«...A troubled night of dreams.

From the floor ascend pillars of **dark vapours**. It is peopled by the images of fabulous kings, set in stone. Their hands are folded upon their knees in token of weariness and their **eyes** are **darkened** for the errors of men go up before them for ever as **dark vapours**.

Strange figures... They are not as tall as men. Their **faces** are phosphorescent, with **darker** streaks. They peer at me and their **faces** seem to ask me something» [1: 193].

Джойс «заставляет» слово работать так, чтобы у читателя к концу романа сложилось впечатление, будто автором произведения мог являться *сам* Стивен – автор и герой как бы меняются местами, чем достигается иллюзия принципиальной относительности самих понятий *реальности* или *фиктивности* слова как «индивидуального разноречия». Слово, таким образом, становится *самостоятельным*, «*живым*», – во всяком случае, становится тем «самостоятельнее», чем условнее, *факультативнее* по отношению к этому слову выступают его возможные «владельцы» (автор и герой, уравненные в статусе объективной реальности).

В становлении языковой вселенной Джойса «Портрет...» видится первым, самым важным, этапом «животворения» слова, проводимого через все его прозаическое творчество, – вернее, даже осуществляемого этим творчеством. Самостоятельность, «надусловность» слова в первом романе джойсовского «канона» ограничена рамками одного субъекта сознания – Стивена Дедалуса, Адама джойсовской вселенной, со всеми присущими ему стилистическими «умениями», художественным видением и чувством звука и формы. К концу «Портрета...» Стивен – это его *слово*; оно «*запомнило*» своего владельца, окрашено его личностью и как бы само ею «стало». Между героем и текстом романа можно поставить знак равенства, поскольку сам текст – это слово героя, его язык.

В «Улиссе» же картина меняется принципиально. Вселенную Джойса (соперника высшего Творца) населяют многие «сознания», и сознание Стивена – лишь одно из этих многих. Слово же путешествует по этим «многим» сознаниям, не принадлежа никому и принадлежа всем вместе (вспомним: «Бог – это крик детей на улице»). Поэтому совершенно закономерно, что в «Улиссе» нет единого – и *главного* – субъекта речи и сознания. Одним

фрагментом проиллюстрировать это крайне сложно: на то и цепь эпизодов, сложнейшая паутина соотношений и лейтмотивов, «маршрут» путешествия слова по сознаниям и черепным коробкам, – но даже несколько произвольно выхваченных друг за другом элементов этой вселенной показывают, что *слово* в «Улиссе» – главное (пусть пока и не единственное главное) действующее лицо (для наглядности даем в переводе):

«Папа умер. Мой отец умер. Он мне сказал, чтобы я был маме хорошим сыном. Я не мог разобрать, что он еще говорил, но я видел, как его язык и зубы что-то старались выговорить. Бедный папа. Это был мистер Дигнам, мой отец. Я надеюсь, что он сейчас в чистилище, потому что он ходил к отцу Конрою на исповедь в субботу вечером.<...>

Вильям Хамбл, граф Дадли, и леди Дадли, в сопровождении подполковника Хесселтайна, после завтрака выехали из резиденции вице-короля. В следующей карете находилась почтенная миссис Пэджет, мисс де Курси и почтенный Джеральд Уорд, дежурный адъютант.

Кортеж проследовал через нижние ворота Феникс-парка, приветствуемый подобострастными полисменами, и мимо Королевского моста направился по северным набережным.

<...>

Бронза и золото услышали цокопыт сталезвон.

Беспардон дондондон.

Соринки, соскребая соринки с заскорузлого ногтя. Соринки.

Ужасно! И золото покраснелось сильней.

Сиплую ноту флейтой выдул.

Выдул. О, Блум, заблумшая душа.

<...>

За бронзой золото, головка мисс Кеннеди за головкой мисс Дус, поверх занавески бара, слушали как проносятся вице-королевские копыта, как звенит сталь.

- А это она? – спросила мисс Кеннеди.

Мисс Дус отвечала, да, сидит рядом с самим, в жемчужно-сером и eau de Nil.

- Какое изящное сочетание, - сказала мисс Кеннеди.

Вдруг, вся оживившись, мисс Дус возбужденно проговорила:



- Смотри-ка, вон тот, в цилиндре!

<...>

- Я не могу! – стонала, повизгивая, мисс Кеннеди. – Ты помнишь, какие у него глаза выпученные?

Тут залилась и мисс Дус звонкобронзовым смехом:

- Ох, как бы он нас не сглазил!

Блущи темные глаза прочитали имя: Арон Фигфурт. А почему мне всегда читается Фигфунт? Выходит фунт фиг, наверно поэтому. Проспер Лоре – гугенотская фамилия. Темные глаза Блума скользнули по пресвятым девам в витрине Басси. Голубой плащ, под ним белизна, придите ко мне. Они верят, что она бог – или богиня? Сегодняшние богини. Не удалось разглядеть» [4: 195-201].

Роман «полистилистичен» в идеальном, «джойсовском» смысле, т. е. является бесконечно дробным, разностилевым речевым «множеством». В то же время это «множество» есть некое целое, только цельность его выражается не в единстве языка (языка романа), а в единстве «подхода» к слову, в одинаковом «равнодушии», с которым слово меняет формы и лики, оставаясь выразителем главного, «общепримиряющего» идеального мотива: все в мире обречено *бесконечно повторять само себя*.

В «Поминках по Финнегану» слово получает «окончательную» свободу – может быть, именно оттого становясь фактически «нечитаемым». Оно существует именно «само по себе», вне всякого субъекта речи и сознания. Оно, как библейский предвечный «дух божий», свободно «носится над землей», и смысл, который оно несет, не нуждается ни в авторе, ни в читателе для того, чтобы существовать, – вернее, этот смысл существует не потому, что это кому-то «надо» или «не надо», а просто потому, что он *есть*.

## Литература

1. Joyce J. A Portrait of the Artist as a Young Man. – Wordsworth Editions Limited, 1992
2. Brivic S. Joyce the Creator. – Madison (Wis.); London, 1985. – PP. 5-17; 54-70.

3. Ryf R. A New Approach to Joyce. The Portrait of the Artist as a Guidebook. –Berkley and Los Angeles, 1964. – P. 5-30.
4. Джойс Дж. Улисс. – М., 1993.
5. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики : исследования разных лет. – М., 1975.
6. Гениева Е. Ю. Джеймс Джойс // Joyce J. Dubliners. A Portrait of the Artist as a Young Man. – М., 1982. – С. 7-81; 455-577.

**Фролова А.В.**  
(Воронеж)

### **Память чувства в художественном мире Николая Рубцова**

Цель нашей работы – выявить объекты воспоминаний в художественном мире Николая Рубцова и определить круг эмоций и чувств, вызванных ими.

Исходной точкой для размышлений стало стихотворение Н. Рубцова 1970 года с показательным названием «Что вспомню я?» [2: 82]. В нем воспроизводится характерная для поздней лирики поэта ситуация подведения итогов («Когда я очнусь на краю» [2: 82]), что предполагает предельную откровенность. Основным объектом воспоминаний названа родина, причем поименованы ее разноплановые приметы: природные («лунные снега», «склоны крутых берегов», «зеленые чащи»), то, что освоено человеком (поля, «суслоны пшеницы», «черные бани»), бытовые ситуации, связанные с жителями деревни. Память сохранила разные чувства, диаметрально противоположные – «радость» и «боль». Их полярность свидетельствует о сложности взаимоотношений героя Н. Рубцова с родиной, переживания им собственного бытия.

Родина в художественном мире Н. Рубцова локализована, внешне часто ограничена рамками конкретной местности, даже имеет точный адрес – «деревня Никола», Тотьма, однако имеет духовную вертикаль. Значимой характеристикой родины становится ее закрытость, удаленность от «дорог жизни», постоянство, самодостаточность: «меж звериных дорог», «вдали от всех вселенских дел». Отличительное состояние родины – тишина,

состояние покоя, часто обозначенное как «сказочная глушь», мотивом сна («задремавшая отчизна», «сон столетий божий храм», «задремавший счастливо» «лесной хуторок»):

И тихо так, как будто никогда  
Уже не будет в жизни потрясений. [2: 34]

Оно обусловлено пониманием, что родина хранит память о «святости прежних лет». Герой ощущает ее счастливую неизменность: «Твой век неслышно протечет, / Не тронув этой красоты» [2: 24]. Движение Руси – движение «вокруг оси», ее время – вечность.

«Тихая», «спокойная», «задремавшая» – повторяющиеся определения в лирике Н. Рубцова. Желанное состояние покоя, или «тишины», трудно достижимо, потому отмечается героем как особо ценное.

С состоянием покоя коррелирует ощущение глухоты как отсутствие звуков, благотворное состояние абсолютной тишины:

Глухо в раскрытом окошке,  
Глухо настолько,  
Что слышно бывает, как глухо...  
Это и нужно  
В моем состоянии духа! [2: 35]

Состояние переживания полноты бытия описывается также словом «сладко» («сладко спится на сене под крышей чердачной», «сладко в избе коротать одиночества время», «сладко зябнуть в предчувствии близкого снега»).

Пространство родины в художественном мире Рубцова – пространство онтологическое. В стихотворении «Привет, Россия...» [2: 56] «изба в лазурном поле» соединяет в себе вертикаль и горизонталь мира, сакральное время жизни человека: в ней «земной и небесный простор», который дышит «счастьем и покоем», «достопадной веет стариной». Рубцов определяет точки в пространстве родины, где сходятся прошлое и настоящее: «кладбище глухое», «старая дорога», болото, «глушь с лесами и

холмами», «малинник за овином», «старый парк», «глушь задремавшего бора».

Так, в стихотворении с показательным названием «Доволен я буквально всем!» [2: 29] чувство абсолютного удовлетворения жизнью рождается у героя в лесу. Пространство становится пластичным, расширяется. Можно видеть, как меняется взгляд героя: сначала он «доволен» просто тем, что лежит «на животе» и ест бруснику, «пугает ящериц». Потом он фиксирует необходимую вертикаль мира: «плывут, как мысли, облака», «внизу волнуется река». Героем пространство леса осмысливается как сакральное, гармоничное, оно рождает желание раствориться в нем, «превратиться» «в багряный тихий лист», «дождевой веселый свист».

В стихотворении «В глуши» [2: 30] фиксируется эмоциональная зависимость лирического субъекта от состояния мира: «успокоенье», «поклоненье» его душе сходит «с высоких», «немеркнущих небес», от «полной реки», несущей «небесный свет». Умение слышать природу становится определяющим в характеристике лирического субъекта. Он, в отличие от остальных, чуток, слышит «сказочную глушь», поэтому он одинок («никто ... не услышит, никто не окликнет»). Он наделен уникальной в своем роде памятью о былых временах. В стихотворении «Я буду скакать по холмам задремавшей отчизны...» [2: 11-12] герою органично ощущение тайны в мире, более того, он боится, что она будет утрачена:

Боюсь, что над нами не будет таинственной силы,  
Что, выплыв на лодке, повсюду достану шестом... [2: 12]

Надо отметить онтологический смысл образа дороги в художественном мире Н. Рубцова. В стихотворении «Старая дорога» дорога становится местом встречи «с теми, кто прошел», и «с теми, кто проходит». Она соединяет времена, ее главные характеристики – «древняя», «вечная», мыслится как исток жизни родины («Здесь русский дух в веках произошел» [2: 26]). Н. Рубцов намеренно нагнетает образы и знаки, акцентирующие ее древность, старость, вечность: образы пилигримов и верховых, глушь, пыль,

«полусгнивший» оwin, «позеленевшая» крыша. Дорога соотносится с небом («Все облака над ней, все облака» [2: 26]), ее важная характеристика – постоянная («И ничего на ней не происходит» [2: 26]). Надо отметить и другую существенную деталь: это дорога «с холмами» – приметой закрытости, потаенности мира. В лирике Н. Рубцова много знаков границы: мост, переправа, перевоз, перевал, разъезд, холм, бугор становятся своего рода границей двух миров (Добрый Филя живет «за бугром», деревни расположены «на холмах», избы «на буграх», «над оврагом», развалины собора лежат «на горе», герой живет «на крутизне береговой»). Нахождение героя в этих местах позволяет ему ощутить духовность родины, соединение в ней времен – «былой Руси» и сегодняшнего дня. Ему важно убедиться в том, что все, что он видит в настоящем, укоренено в прошлом, уже было: «бывало и в прежние годы», «прежде блистали эти же звезды», «эти же весла плескали». В стихотворении «Гуляевская горка» [2: 72] герой ощущает себя «вполне счастливым типом», когда останавливается на месте «старой русской горки» и думает о «прекрасной царевне», что «любила здешние места».

Образ дороги коррелирует с мотивом движения. Герой Н. Рубцова много перемещается в пространстве («я буду скакать», «взбегу на холм», «снова плыть в неизвестность», «уж сколько лет слоняюсь по планете» и др.). Значимость движения поддержана многочисленными носителями: пароход, поезд, лодка, телега, паром, грузовик. Примечательно в этом плане стихотворение «Экспромт»:

Я уплыву на пароходе,  
Потом поеду на подводе,  
Потом еще на чем-то вроде,  
Потом верхом, потом пешком  
Пройду по волоку с мешком..." [2: 52]

Рубцов подчеркивает, что его герою свойственна изначальная любовь к перемещениям: «в детстве я любил ходить пешком», «весело шагал по дороге», «всегда ходил без опасенья». Вместе с тем лирический субъект чувствует себя обреченным на «дорожную

муку», разлуку с родиной, «томиться на чужбине», лишенным жизненных ориентиров. Энергия передвижения по земле уравнивается ощущением бездомности, запутанности жизни, герой подобен заблудившемуся человеку, «путь укрыт» от его взгляда. Возникает образ «размытой дороги» как символ неясности, неопределенности жизненного пути.

Сущностной характеристикой героя, покидающего дом, становится молодость. Дом оценивается им как «скучный». В стихотворении «Прощальная песня» герой констатирует: «Я уеду из этой деревни...» [2: 114]. Он ощущает себя легким на подъем, готов отправиться в путь и не оглядывается назад, он пока мало чем дорожит и не готов ответить, вернется он или нет:

Может быть, я смогу возвратиться,  
Может быть, никогда не смогу. [2: 114]

Удаленность от родных мест дает герою возможность пересмотреть отношение к дому, родине («Я твой покой любил издалека» [2: 16]), рождает в его душе тоску по ее реалиям: «деревья, избы, лошадь на мосту, цветущий луг» (стихотворение «Утро» [2: 28]), их ценность открывается ему только по прошествии времени и на далеком расстоянии (стихотворение «Родная деревня» [2: 16]).

Одно из доминирующих качеств героя – мучительная неудовлетворенность, ощущение неполноты бытия, что может быть выражено в словах: «Мне не найти зеленые цветы», «недостает того, что не найти». Возможно только недолгое облегчение: «легче там, где поле и цветы». Герой мучительно осознает собственную невключенность в мир, неспособность переживать свойственную родине целостность. Он может одновременно переживать взаимоисключающие состояния. С одной стороны, герой – «таинственный всадник», приобщенный к «чудесам», он чуток, слышит «ночное дыханье» мира, «сказочную глушь» («Я слышу печальные звуки, / Которых не слышит никто...» [2: 40]), ему дано «чувство древности земли». С другой стороны, герой ощущает мимолетность и быстротечность своей жизни, отсутствие в ней постоянства, что выражается в

переживании им контрастного состояния природы, разрушенных храмов и кладбищ. В стихотворении «Я умру в крещенские морозы...» [2: 92] посмертная судьба героя печальна: его могила будет затоплена. Это самое страшное для лирического субъекта – быть выключенным из бытия, жизни родины. Образ разрушенного кладбища встречается не единожды и переживается героем лично, как финал собственной жизни. Чтобы влиться в пространство родины, герою необходимо вернуться к утраченной им естественности проживания жизни и естественному принятию смерти.

Сюжет возвращения «структурирует архетипическая ситуация, онтологический смысл которой легко осознаваем – возвращение к началу, к исходной точке, т.е. в основе своей цикл, пространственно-временной круг. Возвращение в пространстве и времени корреспондируют с *началом/концом* жизни, с циклическим природным ритмом, то есть с нескончаемостью *целого*, с представлением о жизни как повторяемости неких существенных природных состояний» [1: 146]. Возвращение на родину героя Н. Рубцова начинается с самого личного, сокровенного, что связывает человека с родиной, – с памяти о матери: «Мать моя здесь похоронена» (стихотворение «Тихая моя родина...» [2: 59]). Однако родной край пребывает в запустении («купол церковной обители» зарос травой, вместо речки болото), могилы матери герой не может найти. Забвение могилы матери и невозможность героя обрести себя взаимосвязаны: потеряв могилу матери, герой утратил органику мира, отказался от его гармонии. Противостоять настоящему разрушению может только память. Герой помнит, как было устроено пространство в его детские годы. Ему важно констатировать:

Тихая моя родина,  
Я ничего не забыл. [2: 59]

При расставании мир, признавший в герое своего, провожает его («Речка за мною туманная / Будет бежать и бежать» [2: 59]). Таким образом, связь с родиной восстановлена и осознана как

онтологическая – «самая смертная», а значит, нерушимая, нерасторжимая.

Поэт остро почувствовал прерванность национальной традиции проживания человеком чувства родины, утрату целостности бытия, вызванной противоречивостью героя, разломом в его душе. Путь героя – движение от себя к родине: он стремится воссоединиться с тем, что было когда-то покинуто, замкнув таким образом жизненный круг. В стихотворении «Село стоит...» [2: 50] жизнь героя Рубцова представлена как движение от одной точки к другой: от села «на правом берегу» к кладбищу «на левом берегу». В стихотворении «Над вечным покоем...» умирать герой хочет вернуться на родину, туда, «где каждый смертный / Свято погребен / В такой же белой горестной рубашке» [2: 49], включив, таким образом, себя в ее жизнь, став звеном единой цепи.

Таким образом, основной объект воспоминаний в художественном мире Рубцова – родина, вызывающая у героя амбивалентные чувства: «светлую печаль», счастье, радость, боль. «Тихая», «спокойная», «задремавшая» – эти характеристики родины лично окрашены и отражают стремление героя обрести устойчивость в мире. Родина для поэта – органика отношений с миром, полнота личностного существования в гармонии с окружающим, память о ней становится необходимым условием жизни человека.

### Литература

1. Никонова Т.А. Типология сюжета возвращения и проза Андрея Платонова / Т.А. Никонова // Вестник Воронежского государственного университета. Серия Гуманитарные науки. – 2008. – Вып. 1. – С. 146-157.
2. Рубцов Н.М. Видения на холме: Стихи, переводы, проза, письма / Н.М. Рубцов. – М., 1990. – 400 с.

**Чугунов Д.А.**  
(Воронеж)



## Двадцать лет падения Стены: память разума и память сердца

Мне бы хотелось начать свои размышления не с цифры «20», а с цифры «10». Итак, «Десять лет спустя», или «Солнечная аллея» Т. Бруссига, вышедшая в свет в 1999 году. В маленькой изящной повести, созданной на основе киносценария, автор уже дает почувствовать значимость временной дистанции, все дальше уводящей нас от событий прошлого. Тональность повествования здесь то серьезная, то лирическая, позволяющая предположить легкую ностальгию по утраченному, а также указывающая на многоаспектность проблемы.

На примере жизни одной восточноберлинской школы Томас Бруссиг попытался проследить, как в условиях ГДР находилось место маленьким *подвигам* во имя свободы личности. Миша Купиш, главное действующее лицо, решительно противится попыткам матери направить его судьбу по перспективному пути: элитная школа, обучение в дружеском Советском Союзе и т.д. Обусловленное государственной системой *стандартное* социалистическое счастье не может удовлетворить его смутные искания. Девушка Мириам, в которую влюблены все юноши школы, осмеливается обратить свои сердечные устремления в сторону Западного Берлина, что вызывает страшный гнев школьной администрации [1: 172-173]. Друзья Миши увлекаются запрещенной западной музыкой и «невинно» выставляют социалистическое существование в нелепом свете перед западными туристами.

По этой причине в размышлениях Бруссига о том, чем же была на самом деле Германская Демократическая Республика, неразрывно переплетаются самые разные, подчас противоположные ощущения. Все вместе они образуют неизбывный и в чем-то парадоксальный интерес к прошлому, суть которого сам автор объяснил с подкупающей искренностью и прямотой: «Кто и вправду хочет сохранить в себе былое, тот не должен предаваться воспоминаниям. Людские воспоминания слишком приятственное занятие, чтобы и вправду удерживать в нашей памяти прошлое: на самом деле цель у них обратная. Ибо

память человеческая способна творить чудеса и примирять человека с прошлым, изгоняя из его души весь былой ужас и укрывая мягкой пеленой ностальгии все, что прежде нестерпимо резало ухо и глаз, ум и душу. Так что у *счастливых людей плохая память и хорошие воспоминания*» [1: 186-187] (курсив мой – Д.Ч.).

Таким образом, уже «10 лет спустя» Т. Бруссиг поставил перед литературой непростую проблему, заключающуюся в парадоксальном противоречии между разными формами памяти, разными способами воспроизведения прошлого.

Вероятно, именно с этой проблемой были связаны трудности, обусловившие затянувшийся донельзя выход в свет некоего страстно ожидаемого «романа объединения» в немецкой литературе. Этот почетный титул готовы были даровать и роману Г. Грасса «Долгий разговор», и роману того же Т. Бруссига «Герои, как мы», и еще многим произведениям. Однако после всплеска интереса к ним выяснялось, что надежды и ожидания, в сущности, так и остались надеждами и ожиданиями. *Осмысление* истории требовало обращения к фактам, обращения к памяти разума, *понимание* же событий недавнего прошлого требовало от человека в первую очередь памяти сердца.

И вот спустя 20 лет после падения Берлинской стены в Германии появилась чрезвычайно любопытная книга, собравшая в себе множество свидетельств памяти о недавних еще событиях. Писательница Ю. Франк обратилась к ряду авторов из Западной и Восточной Германии с просьбой написать (в любой форме), что значит или значила «граница» в их жизни. Вопрос был задан умышленно корректно, без наведения на определенную тему, однако показательно, что большинство из приглашенных написали о границе между двумя немецкими государствами. Несомненно, здесь можно говорить о том, что так сказала *память сердца*.

Приглашая разных авторов поучаствовать в создании антологии, Ю. Франк руководствовалась очень важной мыслью: «...Литература дает то, что не способна показать ни одна статистика», она показывает внутреннюю суть тех времен, «от которых сегодня почти не осталось следа» [3: 18].

В процессе подготовки книги обнаружилась удивительная вещь. Многие отказались, мотивируя свой отказ «нехваткой

личного опыта» [3: 19]! Когда это останавливало настоящего писателя, возмущенно спрашивала в предисловии Ю. Франк? И более того: «*стоят ли перед искусством и литературой нравственные и эстетические задачи*» вообще в таком случае [3: 19]?

Обращаю внимание на специфику ее риторического вопроса. «*Нравственность*», «*эстетика*» более связаны с сердцем, нежели с разумом.

Однако, перефразируя известное высказывание, составитель предполагает, а авторы располагают. Чем же в итоге стала эта антология, в которой поучаствовали 23 писателя разных поколений, из разных уголков самой Германии, натуральные немцы и приехавшие в Германию извне?

*Тезис первый.*

Прежде всего, отмечу, что память о прошлом в подавляющем большинстве случаев стала памятью о... Германской Демократической Республике.

Ведь чем таким была по сравнению с ней *Западная Германия*? В сущности, ФРГ представляла не что иное, по словам П. Зюскинда, как «невзрачное, маленькое, нелюбимое, практичное государство» [2: 262], в котором он всего лишь вырос (эссе «Германия, климакс»).

И пусть даже героиня Виолы Роггенкамп, «обзывая» ГДР (через которую она проезжает на своей машине, возвращаясь из Польши), вспоминает похожую строчку Ф. Брауна – «*скуднейшая страна на свете*», это все же игра разума. На самом деле ГДР для нее – страна более важная, занимающая большее место в жизни, чем ФРГ, потому что только к ГДР она испытывает такие сильные эмоции, окрашивающие всю ее сознательную жизнь. «Мама ненавидела ГДР. Для нее ГДР была воплощением всего того, что она привыкла ненавидеть в Германии. Да, ненависть, но ведь другая-то Германия – просто безлика, «невзрачна»...

*Тезис второй.*

Именно эмоциональный эффект от объединения двух государств стал доминирующим в воспоминаниях разных авторов.

Например, Уве Кольбе в заметках «*Табу*» вспоминает о таком феномене, как «*дворец слез*». «Тому, кто бывал в Берлине до

падения Стены, было знакомо это понятие, а зачастую – и само место. Тот, кто приезжал в Берлин после падения Стены, как правило, слышал о нем впервые. <...> Надо полагать, что многие жители Западного Берлина вовсе не знали этого красивого словосочетания» [3: 35-36]. Почему? Потому что они обладают лишь *памятью разума*, памятью факта в этом отношении. В то время как *память сердца* открывает сущность этого феномена: «Имя зданию дал народ. И как всегда, попал в точку. Здесь мы плакали, расставаясь с родственниками, которым надлежало вернуться в западную часть города до полуночи» [3: 36]. И точно так же многим сейчас уже неизвестно берлинское название «Злой мост» – бывший КПП Борнхольмерштрассе [3: 36].

Этот «дворец слез» стал центральной темой и фантастического, утопического эссе Йенс Шпаршу «Вокзал Фридрихштрассе. Музей». Автор придерживается похожей точки зрения – понять прошлое этого вокзала *разумом* невозможно: «Он был открыт для осмотра! Но мало кто его осматривал. Лабиринт (sic! – Д.Ч.) утратил свой ужас и стал лишь еще одной досадной кучей камней, препятствующей быстрому продвижению с востока на запад и с запада на восток. Скоро устройства контроля и ограждения были разобраны, путаница туннелей, ходов и дверей демонтирована, следы прошедшего устранены. Так исчез едва ли не бесследно этот вокзал, на котором кончались – порой скверно – самые разные путешествия: *поездки без обратного билета, странствия во времени, бегства в мечту, лунатические блуждания...*» (курсив мой – Д. Ч.) [3: 229]. Выделенное курсивом – это и есть память сердца.

*Тезис третий.*

Память разума никогда не сможет сказать всего, что скажет память сердца.

Рассказчики этой книги поэтому постоянно пытаются объяснить современному читателю, почему память сердца для них важнее памяти разума.

Рoger Виллемсен в эссе «Легкий взмах рукой» рассказывает, как вместе со своей матерью он с холма у слияния двух рек – Фульды и Верры – в одну по имени Везер наблюдал ликование и братание немцев после падения Стены. Любопытно его замечание,

касающиеся способностей разума: «Приходится признать, что спонтанные проявления чувств в объединяющейся Германии мог разъяснить только словарь психопатолога» [3: 161]. И что, например, такое все официальные «памятки» об объединении, если нынешний человек своими глазами, ушами, носом не воспринимал тогда такое явление, как, например, толпы «Трабантов», ринувшихся на Запад?

Или другой пример, взятый из воспоминаний Франциски Гросцер «Когда мои туфли плачут от усталости». Если заглянуть в биографию писательницы, родившейся в 1945 году, то легко понять ее психологическую травму. После первой же публичной читки власти ГДР запретили ей печататься, а в 1977 году вообще выслали из страны. Ее первая книга вышла лишь в 1987 г., и это – детская писательница. Ее повествование своеобразно. «Кто-то рассказывает мою историю. Кто-то должен рассказать мне мою историю», – медитативно бормочет героиня-рассказчица [3: 143]. О чем это говорит? Позднее все изложат правильно, разложат по полочкам, сделают переложения для детей (школьные учебники) и для взрослых (монографии, газеты). Однако она знает не эту причесанную историю, а собственные ощущения, например, при переходе границы на пункте Фридрихштрассе – «злом вокзале»: «Время скапливается в лужах. Теперь я хочу остаться в живых. Время скапливается в лужах. Пусть оно там и остается, а я заглядываю в него, смотрю, как в него погружается небо, как падают, опускаясь все ниже, листья, плюнь же, и тогда увидишь круги на воде. Прыгни. И будет тебе небо» [3: 155].

Опущенные глаза, чтобы не глядеть на гэдээровских пограничников!

«Как и все прочее, память продается. Цена зависит от вида товара (фото или сама память), покупателя и той меры лжи, которой сделка покрывается» [3: 114], – грустно замечает Марица Бодрожич. И как же быть? «Но фантомные боли остались, что-то вдруг пронзает память, в ней какие-то всполохи, полного счастья по-прежнему нет. Память – это музей наших фантомных болей» [3: 116]. Здесь сразу же возникает ассоциация к повести Кристи Вольф «На собственной шкуре».

*Тезис четвертый.*

Память сердца всегда окрашивает память разума, вносит в нее зачастую контрастирующие нюансы. При описании прошлого то и дело всплывают устойчивые детали-символы, «памятное» наполнение которых может оказываться разным. Так, например, память разума говорит о товарном дефиците социалистического общества. А память сердца о другом – о милой простоте и ясности существования, при которой магазины венчались «по-сказочному ясными вывесками «Хлеб», «Одежда», «Молоко», а не «Шопинг-центр» или «Хлебный мир» [3: 166]. А эссе Лотара Тролле вообще называется «Воспоминание об одном государственном магазинчике, или Песнь о потерянном рае».

Память сердца говорит о диктате органов госбезопасности в социалистической стране. А память разума – о невозможных совпадениях в истории: «На галерее западного фронтона я увидел *силуэт эсэсовца*, принадлежавший гэдээровскому пограничнику», – просто говорит Уве Кольбе, родившийся в 1957 году (курсив мой. – Д. Ч.) [3: 38]. Пограничник наблюдает за соблюдением порядка при посадке на поезд, отходящий на Запад. Пограничник не один. Лают полицейские собаки... «Большая кобура на ремне сбоку говорила о том, какие меры к нарушителям он мог применить...» [3: 38]

#### *Тезис пятый.*

Анализ произведений, вошедших в сборник «Минувшие границы», хорошо показывает, что *память разума* и *память сердца* не исключают друг друга и не могут существовать друг без друга. Они, что важно осознать, представляют собой разные уровни погружения в прошлое.

Так, например, Уве Кольбе размышляет о некоем *табу*, дремавшем в нем с 13 августа 1961 года (возведение Стены) до 20 апреля 1982 года (момент его бегства из ГДР). Естественно, он знал все факты своего времени и помнил их. Однако погружение на второй, глубинный уровень осознания истории случилось лишь тогда, когда это внутреннее, странное, психологическое табу (*Молчание, Смирение*) разрушилось. Только тогда стало происходить в нем некая внутренняя работа, нечто, что не опишешь, обращаясь к памяти разума. Только эмоции, только память выпущенного на свободу сердца: рождение послевоенного

поколения – поведение тех, кто выжил в войну – отношение к «другой» Германии – все это по-настоящему понимается в подобных нюансах, а не в датах и в цифрах [3: 41-43].

Верность этого тезиса хорошо понимаешь, когда на ум приходят строки известного поэта ГДР Рихарда Ляйсинга: «ГДР – та страна, жить в которой я хочу. Но должен» [3: 239].

### Литература

1. Бруссиг Т. Солнечная аллея. – М., 2004.
2. Зюскинд П. Германия, климакс // Иностранная литература – 1999. – № 6.
3. Минуя границы: писатели из Восточной и Западной Германии вспоминают. – М., 2009.

**Житенев А.А.**  
(Воронеж)

### **«Быстросохнувший смысл»: принципы структуризации чувственной памяти в романах Н. Кононова**

Поэтика Н. Кононова, связанная с напряженным поиском устойчивого и сущностного в личностном бытии, – поэтика в основе своей «мемориальная». В романе «Нежный театр» (2004) актуализация памяти напрямую задана тем, что герой испытывает потребность в «самособирании», в постоянном утверждении своего бытия в слове: «Вся моя память, все мои изжитые чувства будут всегда казаться мне ветхими. И всю свою жизнь мне придется доказывать самому себе, что я нахожусь не в зоне кажимостей» [1]. При этом, поскольку человеческое «я», как отмечает герой, «сплочено из тоски и сожаления, и они навсегда незавершенны и невещественны» [1], усилие самоидентификации также оказывается незавершенным, исключая возможность окончательности. Круг смыслов, в который включен кононовский персонаж, легко рвется, оставляя его один на один с сознанием своей неписанности в мир, случайности своего присутствия в нем:

«Я понял, что я – совсем другой, что мое имя – случайно, и меня никто не звал по-настоящему, так как я не был наречен» [1].

Попытка найти «точку нового великого отсчета» – «такую, чтобы все бывшее не утонуло в пошлом тумане приукрашенного прошлого», – связывается с опытом «феноменологической редукции», последовательного снятия рефлексивных напластований с событий-открытий, определивших судьбу героя. В «Нежном театре» эта попытка «распеленать» прошлое связана с постоянными перемещениями от полюса всеведения, полноты «готовых» смыслов, когда герой уже «все про себя понял», к полюсу неопределенности, когда он «был сам для себя загадкой» – «вещицей», «словом», «безымянным даром» [1]. При этом все многообразие обстоятельств, имеющих существенное значение для самопознания героя, типологически сводятся к двум важнейшим событиям: «уразумению» и «загадке».

«Загадка» – маркер «невещественности» и невозвратности, раз и навсегда упущенного смысла, отсутствие которого создает полюс притяжения рефлексии. Герой тщательно обозначает пропуски в причинно-следственных связях, очерчивая области своего незнания-непонимания. Определяющее место в этом ряду занимают мотивы поступков – как чужих, так и своих собственных: «Интрига жизни отца, связавшая его с этой женщиной, останется для меня загадкой»; «Зачем ему все эти совсем не любимые им люди? Что его с ними соединяет и связывает?» «Я тогда думал – ну отчего я этого не сделал? Не коснулся его?» [1] «Загадки» своим следствием имеют «ускользание», расширение «зоны исчезновений», имеющих отношение к близким героя: «Итак, он ускользал от меня, не выскальзывая из моих рук, не касавшихся его, а проходя через меня, словно дым» [1].

«Уразумение» – маркер ранящего смысла, переворачивающего всю систему представлений о мире и себе в мире. В «Нежном театре» оно прежде всего сопряжено с шокирующим опытом самоистолкования, с принятием своей идентичности через конфликт, через попрание запрета: «эта ночь зачеркивала все», и, «хотя это и было сто лет назад, я помню каждую деталь» [1]. Возможность «все про себя понять раз и навсегда» vs. «узнать слишком много» равнозначна для



рассказчика «*нарощению*», растворению всех устойчивых скреп личностного бытия, устремленности «в покой и беззвучие». «Особенные страстные детали», обретаемые в этом «нарощении»-«уразумении», даны как «отсутствие смысла и содержания», как внятное одному герою «незначашее пустое слово, обозначающее дорогую вещь или желанное действие» и оттого обладающие «обратным знаком» [1]. В пределе деталь такого рода редуцируется к ореолу впечатлений, с ней связанному, оказывается вытеснена им: «И я не уразумел, поцеловал ли я тогда ее сухие мягкие губы, обнял ли за шею, положил ли руку на ее тугую талию» [1].

«Сущность случая», определяющего жизнь героя, является ли этот случай «уразумением» или «загадкой», раскрывается, как указывает Кононов, не через «*объяснение*», а через «*уподобление*». Сюжетное пространство «Нежного театра» предстает как пространство поиска оснований для сравнения – событий и обстоятельств, людей и фантомов; истина обретается «не натиском раздумий, а бесконечным перебором подобий, почти тождеств» [1]. Важнейшая задача, разрешаемая этим «перебором», – обретение героем собственного лица, а постольку – и единства рассыпавшейся жизни. Рассказчик в «Нежном театре», неизменно погруженный в субстанцию смятения – в «тревогу», «ревность», страх» – осознает себя неукорененным в бытии, и такое «уподобление» оказывается единственной возможностью избыть положение, когда он «отчужден от самого себя так, словно бы и в самом деле умер» [1].

«Ведь я вообще-то был сквозным, я был ”продырявлен“ двумя отсутствиями. Уехавшим отцом, оставившим меня по своей свободной воле. Умершей матерью, почти и не бывшей в моей жесткой жизни по воле ее судьбы» [1], – замечает герой, предопределяя главные направления своего поиска. В «Нежном театре» они связаны с задачами, схожими лишь внешне, а потому предполагающими разные методы решения.

Воспоминания об отце нацелены на то, чтобы в их свете он смог «ожить во многих ракурсах сразу»; и если этого, в конце концов, не происходит, то не потому, что невозможно, а потому, что «вся эфемерная память о нем осталась неисчисляемой, не подверженной анализу» и, как предполагает рассказчик, не

скрепленной любовью: «До меня дошло доказательство – что равенство отца и его отражения в моей памяти не оставляет мне надежды на его бессмертие. Это равенство словно разряжало его, низводило память о нем до немощи» [1]. Область воспоминаний о матери – это область фикций: «Даже те крохотные эпизоды, в чьей достоверности как на иконе клялась и божилась моя бабушка, были, и я доподлинно знал это, измышлены мной самим» [1]. Задача героя в этом случае – не столько асимптотическое приближение, сколько выявление зияния, определение того, что непоправимо изъято: «Из самой далекой кулисы памяти невидимые служители сцены выкатили экран, и невидимый проектор показал быстрое жестокое кино. <...> Мне сделалось больно, и я вдруг понял, увидел воочию, что у меня толком ничего нет» [1].

Многочисленные романские «уравнения» vs. оси, «разделяющие симметрию»: я = отец («до меня дошло, что я – это он»), отец = мать («мать с лицом моего отца») и другие – выстраиваются только тогда, когда для героя открывается возможность войти в прошлое, опосредованное воображением: «Перед моими глазами струится лента кино. Это так красиво, что уже и неправда». «Неправда» создается усилием припоминания, нацеленного на то, чтобы наполнить смутный общий смысл события – возможно, лишь долженствовавшего состояться – феноменологической осязаемостью: «Отец оказался не тяжелее одеяла, чью полость он распахнул мне навстречу <...> ”Полезай к стене”, – кажется, не попросил он меня... “Не упадешь”, – о, и этого он мне не сказал» [1]. Но воображение не только отчуждает от прошлого, но и приближает к нему – при условии, что соединяет разрозненные воспоминания в «сердечный фокус»: вдруг «сошлось все и стало прозрачным и незабываемым». «Позорные, смутные, язвящие» чувства делают героя самим собой, и для того, чтобы это совершилось, прошлое нужно «надрезать», вывести из состояния самоотжестственности: «Я буду хулить и прославлять свое прошлое чужим языком. Ведь мне надо его повредить – надрезать, вывернуть и тем самым сделать безусловно прекрасным» [1].

В «Нежном театре» реализации этой цели способствует ревизия чувственного опыта. Рассказчик неоднократно признается, что его способ понимания мира не имеет ничего общего с

рефлексивными операциями: он понимает мир «особой сферой ума, где не живут контроль и слова, но существуют мерила и лекала, отвечающие за мое существование в этом мире», понимает мир «краем ума, а может быть, всем сердцем». В этой модели миропостижения определяющее значение имеют «нетеоретические» (в гегелевском смысле) формы восприятия – те, что в наименьшей степени нагружены рефлексией: *осязание* и *обоняние*.

Ольфакторному коду в «Нежном театре», как и в других кононовских романах, принадлежит функция первичной чувственной структуриации реальности. Возможность проникнуть в «испод мифа» однозначно связывается с запахом, с постижением «людского мускуса», с освоением «нутра» вещей: «Я вопрошал любой объект, что-то – длинную шель в полу, полусъеденную серебряную ложку, нестираемое пятно чернил на клеенке, и сам быстро отвечал, так быстро, чтобы не задумываться. Игра называлась “имена запахов”» [1]. Осязание выполняет иную роль. Прикосновение – это входение в чужое бытие, «во все его поры», позволяющее «прозревать» связи внешнего и внутреннего: «Чувство ее тела, опалив меня, обуяло не только мою плоть, – я больше чем осязал ее, я зрел своей рукой ее сокровенность, будто у меня на подушечке указательного пальца чуть приоткрылось <...> волшебное око» [1].

И запах, и прикосновение связаны с «безвылазными поисками участков проницаемости» в образе отца, на со- и противопоставлении с которым строится самоидентификация героя. Отец скрыт от рассказчика за «плотной непроницаемой стеной тела и взора», и в то же время видится ему «сквозным существом, собранием прорех, фантомом» [1]. Поиск «сокровенного» нутра, связующего для рассказчика внешнюю и внутреннюю стороны образа отца, открывает «растлевающую» силу «вездесущего несчастья», взаимоуравнивая «абсолютную скуку, тотальную неудачу и бесконечную тоску» как его «проекции». Став «прикосновенным» к этому секрету, герой, воспринимавшийся ранее отцом как «зеркало, которого не стесняются», провоцирует приступ «неистового смущения» [1].

В фокусе «уразумения», по Кононову, непременно должен оказаться телесный след. Рассказчик «Нежного театра» не дорожит вещами, способными сохранить память о прошлом; «письма и фотографии» для него – лишь «невыразительный скарб». Событие должно быть *вписано в тело героя*, отпечатлено на нем – это априорное условие незабвенности: «Я захотел, чтобы моя жизнь оставила на мне зримые следы. Как на гладиаторе, отчаянном бойце или там помоечном котяре. И следы не случайные» [1]. Невозможность запомнить такого рода след-«тавро», связанный с отцом, обуславливает рассыпание его образа в памяти, приводит к тому, что он «отступает в тень, так и не став объемом». Вытесненная из памяти татуировка на плече, которую, несмотря на все усилия, не удастся вспомнить, – «одна из самых больших потерь» в жизни героя; к этой мысли он снова и снова возвращается – в том числе, в романном финале: «теперь-то я понимаю, что хотел иметь на память о своем почившем, спаленном в печи отце» – «сущую безделицу: татуировку с его плеча» [1].

Телесная означенность опыта прошлого, столь существенная для кононовского героя, открывает еще одну значимую в контексте исследования феноменологии памяти тему: тему взаимосвязи чувственного и знакового, воплощенную в разнообразных *метафорах письма*. Для рассказчика «выявить» значит «выразить»; «язык сердца» появляется там, где «быть» и «значить» равноценны. В тексте эти тождества проявляют двунаправленность сенситивной «речи»: возможность *читать* чувственные формулы тела («Я все время смотрел на него <...> бродя взглядом по его ушитым доспехам, по слабеющим избитым вывернутым ладоням и ровному прямому лицу, – пытаюсь читать их как приключение»[1]) и *изъясняться* ими («Я чувствовал, что его тело говорит со мной не на языке строгой военной одежды <...> а на щемящем и трудно переносимом наречии нежности, оставленности, муки и невозможности не только что-то исправить, но и вообще сказать» [1]).

Вместе с тем наибольшую степень аффективной насыщенности детали прошлого получают не тогда, когда «чувственный алфавит» позволяет выстраивать связанные «сообщения», а тогда, когда иссякает даже «тихий ток

бессловесного языка». Мемориальная устремленность авторского видения ориентирована на экстатическое, а следовательно, – внесловесное и неартикулируемое. Авторская рефлексия оказывается выстроена главным образом вокруг тех «сегментов памяти, к которым нельзя подобрать слова», вокруг того, что герой «не знает, как поименовать». Память рассказчика, «утратившая языковой ключ к точной природе удивительных обстоятельств», обнаруживает, тем самым, парадоксальное устройство: формой ее существования оказывается речь, а смыслом – возможность выйти за ее пределы в область того, что невыразимо ни жестом, ни словом, но наделяет «выпуклым чувством» бытия.

Роман «Похороны кузнечика» (1999) типологически во многом предвосхищает смысловые ходы «Нежного театра». Так же, как и в более позднем романе, запахи маркируют здесь «пограничные условия» вхождения в чужой мир [2: 45], прикосновения аккумулируют «неизживаемый опыт сердечной нежности» [2: 122], а «снайперски острое зрение» [2: 47] создает рельефный образ ушедшего времени. Так же, как и в «Нежном театре», видимое взором памяти «уже не отличить от видимости и иллюзии»: «Я помню все так цепко, что не помню, кажется, ничего» [2: 202].

Вместе с тем «Похороны кузнечика» примечательны целым рядом нюансов, связанных с трактовкой чувственной памяти, и прежде всего – акцентом на тех моментах прошлого, которые заставляют переживать мир как «пространство «границ, которые пролегают всюду», как территорию «узилищ и лабиринтов» [2: 8]. Рассказчик отмечает, что для него наиболее памятно то, что разом *и притягивает, и ранит*: «Фотографическая память <...> навсегда сохранена во мне как вычурный вид особенных отбросов, которые приковывают мой взгляд и ранят мое внутреннее зрение» [2: 23]. То, на что «смотреть нестерпимо», нестерпимо «и вспоминать» [2: 92], но только это и не отпускает, заставляет задаваться вопросом, «как жить с ошеломляющим открытием» [2: 18].

Предмет специального «мемориального» интереса в романе – событие как «ужас» / «порез» – событие, требующее немедленной эмоциональной анестезии, «купирования» шокового эффекта [2: 75]. Героя интересует «ветер, колеблющий сердечный пыл,

порождающий тревогу и смятение» [2: 52], тягостное «томление и безмыслие», что сродни пребыванию «в замкнутом объеме с оголенными проводами высокого напряжения» [2: 47]. Обреченность на вечное «не так» [2: 50], вызванная долгим ожиданием кончины безнадежно больного человека, погружает героя в «хаос впечатлений» [2: 56], в «феноменологический сумбур», пропитанный «ферментом смертного ужаса» [2: 107]. Попытки выбраться из этого сумбура и определяют динамику повествования.

Обращая взгляд в прошлое, герой натывается на «кишение мертвого, омерзительного и непереносимого», которое «стало преобладающим во всех чувствах» [2: 128]. Оттого и память, о которой он рассказывает, получает в романе именование «*маниакальной*» vs. «*истерической*» [2: 103-104]. Ужас смерти и отвращение выносят все, что вынужден переживать персонаж, «за горизонт видимого и сопоставимого» [2: 71] в пространство «новокаинового холода», исключающего выражение и понимание. Свет как «хаос разорванных и разрозненных мгновений» делает почти невозможным обретение «облегчающей формулы сравнения», сохранение значимого личностного опыта в «разграбляемом арсенале памяти» [2: 60].

Не в силах вместить в себя опыт, превосходящий возможности уразумения, герой «сосредоточенно и мучительно отвлекается» [2: 153], стремится «загнать хаос внутрь». И в самом деле, «на поверхности» его души «ничего не происходит», все «чувства замещены тупой усталостью» [2: 119], «обтянуты тонкими резиновыми перчатками брезгливости, обмотаны до глаз»; сказать что-то с уверенностью об их качестве невозможно [2: 125]. Невозможно и воссоздать *целостный образ* ранящей реальности: герой помнит только «нагрублые, припухающие, спящие детали» [2: 80], «смещенные, мелкие, не основные качества» [2: 113]. Лейтмотив инакомерной чувственности приобретает в романе системообразующий смысл: от столкновения со смертью «внятные чувства переоплощались в свои страшные <...> безмерные и безымянные <...> фикции» [2: 85]. Задача рассказчика в этой связи сводится к каталогизации и описанию чувств «запредельного происхождения» [2: 19].

Если в «Нежном театре» сложность эмоционального состояния была закреплена в формуле *«вычурное чувство»*, но в «Похоронах кузнечика» она соотносима с формулой *«странное чувство»* [2: 95, 186 и др.]. Это чувство, «порожденное ошибкой» [2: 197], «неопознаваемое и неструктурируемое» [2: 125], способное «проколоть средостение своим кошачьим коготком» [2: 151] обнаруживает удивительную природу: будучи лишено всякого позитивного содержания, оно, тем не менее, выступает формой ценностной структуризации реальности, маркером утраты: «Его можно, наверное, назвать чувством чувства отсутствия, ведь для меня тогда исчезло все из самого необходимого: прочность, тяжесть, колкость, зыбкость, ворсистость, упругость» [2: 100]. Поворачивая все существующие в мире предметы к герою «раненой поверхностью» [2: 94], оно расслаивает эмоциональные реакции, «запирая слезные железы», но не исключая неподобающей обстоятельствам «кривой улыбки» [2: 34].

Этому «эмоциональному хаосу», уравнивающему в глазах героя «забвение и предательство» [2: 181], противопоставляется тяга к выхватыванию «чудесной видимости» в «оптической фокусировке» [2: 158]. Уход от «неразделенной любви и последующей преступной скуки» беспамятства связан со своеобразной «экстатикой» видения, когда вещи и события «увидены как бы издалека, но не в физическом смысле дистанции и не в философской временной перспективе, а в смысле незаметности» героя, его превращенности в то, на что он смотрит [2: 159]. Все, что можно «мусолить, теревить, гладить, жать, тискать», вспоминая, отступает перед возможностью случайно выразить в речи «черновое, перемазанное, непроясненное, но подлинное качество переживаний» [2: 143]. «Вмиг забытая вещица, штучка простит эту обиду», будучи «полностью одомашнена», лишена «тыльной стороны»; единственное, что ценно – это *прикосновенность* к прошлому, осуществляемая прежде всего с помощью фотографий.

Фотографическая тема противопоставляет «Похороны кузнечика» «Нежному театру», где первостепенен кинематограф. В более раннем романе существенна не черед воспоминаний, а одно изъятое из временного тока воспоминание. Фотография у

Кононова «*фатична*», ее телеология ориентирована на возможность «стяжать взгляды» [2: 137] людей, скрытых в перспективе времени. Взгляд, наполненный «концентрированным чувством» [2: 135], взгляд, за которым стоит «целокупность» чужой жизни [2: 192], оказывается главным средством преодоления отчуждения по отношению к памяти, выхода из пространства утраты, в котором «реально лишь отсутствие, говорящее с нами на языке следов» [2: 137]. Именно эта приобщенность к «целокупности» состоявшейся и завершенной жизни позволяет герою переоценить собственное прошлое, увидеть в изжитости чувств возможность новой страницы существования: «Все мое прошлое похоронено под этой твердью. Все мое умопомрачительное достояние. Все нетленные мощи моих чувств и драгоценный хитин моих захороненных иллюзий <...> Вы все – кузнечики. Я вас уже закопал. Опустил в нарядную мишуру забвенья» [2: 212-213].

#### Литература

1. Кононов Н. Нежный театр. – URL: [http://www.magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2004/7/konon2-pr.html](http://www.magazines.russ.ru/novyi_mi/2004/7/konon2-pr.html), [http://www.magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2004/8/konon3-pr.html](http://www.magazines.russ.ru/novyi_mi/2004/8/konon3-pr.html)
2. Кононов Н. Похороны кузнечика. – СПб. : Амфора, 2003. – 219 с.

**Лесных Н.В.**  
(Воронеж)

#### **«Чайка» Б. Акунина как «текст-удовольствие» и «текст-наслаждение»**

Творчество Б. Акунина (Григория Чхартишвили), писателя-беллетриста, балансирующего между полюсами элитарной и массовой современной литературы, сочетающего приемы интеллектуальной прозы с сюжетной развлекательностью,



реализует одну из установок постмодернистской эстетики – примирение классики и масскульта, интеллектуализма и гедонизма. Современный читатель как «субъект развлечений испытывает постоянную тягу к новизне, необычности, яркости, интенсивности впечатлений, к постоянному “перепаду давления” информационных потоков, вызывающих эти впечатления, что заставляет его непрерывно менять объекты развлечения, активно передвигаться в пространстве развлекательной культуры» [7: 75], а современного автора искать новые «раздражители, резкие сигналы, <...> чтобы они трогали его (читателя – Н. Л.), а еще лучше – захватывали» [8].

«Текст-удовольствие» и его семантически оппозиционная пара «текст-наслаждение» – понятия постмодернистской философии, введенные Р. Бартом в эссе «Удовольствие от текста» (1973), которые отражают трактовку двух разных способов чтения. В общем виде под «текстом-удовольствием» понимается такая техника чтения, которая «истолковывает пространство текста как открытое для однозначно исчерпывающего и – в этом смысле – финального прочтения» [10: 648]. «Текст-удовольствие – это текст, приносящий удовлетворение, заполняющий нас без остатка, вызывающий эйфорию; он идет от культуры, не порывает с ней и связан с практикой комфортабельного чтения» [2: 471]. Субъективно переживаемым итогом прочтения «текста-удовольствия» является, по Барту, получаемое читателем «удовольствие от текста», т.е. разрешение его читательских ожиданий, удовлетворение как выражение исчерпывающей завершенности процесса. «Текст-наслаждение» является «вместилищем множества смыслов и не подлежащим поэтому исчерпывающей интерпретации» [9: 648]. Согласно Барту, «текст-наслаждение всегда возникает <...> как своего рода скандал (осечка), как продукт разрыва с прошлым, как утверждение чего-то нового (а не как расцвет старого)» [2: 477]. Эти способы чтения очевидным образом ориентированы на разные уровни рецепции: если к «тексту-удовольствию» тяготеет так называемый массовый читатель, то в «тексте-наслаждении» испытывает потребность более компетентный читатель или читатель-профессионал, кроме того, в роли «идеального» читателя может выступать и сам автор.

Область наших интересов в данной статье составляет механизм текстообразования пьесы «Чайка», некий авторский специальный «инструментарий», с одной стороны, ориентированный на читательский интерес, (т.е. то, что обеспечивает восполнение своего рода дефицита «радости текста» у человека, причастного к современной культуре, в которой принцип получения удовольствия становится смыслообразующим мотивом поведения); а с другой стороны, оказывающийся интересным самому писателю-беллетристу (т.е. то, что обеспечивает восполнение дефицита «радости письма»).

Известно, что ориентированность на потребности читательской аудитории и желание доставить ей «удовольствие» является одной из особенностей массовой литературы. Достижение этой цели, в частности, реализуется посредством обращения к разного вида повторам, учитывающим один из главных психологических механизмов рецепции – «всякое воспринимающее сознание охотно и радостно реагирует на “известное”, поданное в “новом свете”» [5]. Например, для массовой литературы характерно использование готовых «формул» (Дж. Квелти): «<...> читатель ощущает себя победителем в разгадывании повторяемых сюжетных ходов романов» [11: 128]; игрового принципа: «<...> читатель получает удовольствие, погружаясь в игру, фрагменты и правила которой ему хорошо знакомы [11: 128]; серийности и т.д. На эту же логику специфики читательского восприятия ориентирован и жанр ремейк, к которому также охотно обращаются писатели «не первого ряда»; этом случае, как правило, по отношению к тексту-источнику наблюдается «редукция сложных интеллектуальных проблем до примитивных оппозиций («хорошее – плохое», «добро – зло», «преступление – наказание» и т.п.)», «формирование модели одномерной мысли и одномерного поведения», «предпочтение мира внешних впечатлений миру внутренних переживаний» [11: 128].

Однако ремейк является достоянием не только и не столько массовой культуры, сколько культуры постмодернистской, основанной на эстетике игры, правила которой, прежде всего, предполагают знакомство читателя с первоисточником. Читательская компетенция в этом случае основана на том, что в

объеме памяти читателя хранятся следы ранее прочитанного, существенную часть которого составляют так называемые «прецедентные тексты». Помимо того, что прецедентный текст является «аксиологическим знаком, функционирующим в семиотическом пространстве культуры» [6: 216], он «<...> оказывается “всеобщим коммуникационным кодом” в литературе, универсальным языком, внятным людям разных эпох» [5].

Б. Акунин – писатель, подчеркнута сориентированный на классический текст. Практически все его вещи можно рассматривать как «переписывание» и «травестирирование» известных классических сюжетов. Пьеса «Чайка» не является исключением, на что указывает цитата, обнаруживаемая уже на паратекстуальном уровне.

Итак, жанровой основой пьесы Б.Акунина является ремейк, а точнее, такая его разновидность, как ремейк-сиквел, т.е. продолжение сюжетной основы претекста, реализующий принцип серийности, столь излюбленный массовой литературой. Б. Акунин пишет свое продолжение чеховской истории, буквально «не выходя из кабинета Треплева», непосредственно из кульминационной точки претекста. Чеховская пьеса заканчивается словами Дорна: «<...> *Дело в том, что Константин Гаврилович застрелился. (Занавес)*», а текст Б. Акунина начинается словами того же Дорна: «*Константин Гаврилович мертв. Только он не застрелился. Его убили...*». То есть, по сути, пишется вторая серия пьесы, или, как отмечает М. Липовецкий, дописывается пятый акт пьесы Чехова. Более того, пьеса схематично напоминает одну из серий «мыльной оперы», когда вначале, чтобы освежить память, напоминает то, что было в предыдущей серии, а далее рассказываются новые события.

Однако та часть первого акта, которая представляет собой буквальное переписывание реплик персонажей из текста-оригинала, уже подвергается деформации за счет авторских ремарок, которые изменяют мотивы поведения героев. Далее в основу сюжета кладется детективная интрига, собственно расследование убийства Треплева. Композиционно само следствие представляет собой восемь «дублей», которые проигрываются из одной точки и заканчиваются обвинениями одного из персонажей в

убийстве, убийцей последовательно оказывается каждый из действующих лиц: Нина Заречная, Медведенко, Маша, ее отец, Шамраев, его жена Полина Андреевна, Сорин, Аркадьева, Тригорин, Дорн. Любопытен репертуар мотивов убийства с ориентацией на модные темы из социальной, этической и психологической жизненных сфер: поднимаются проблемы экологии и защиты животных, антигуманизма и крайнего индивидуализма, эстетического экспериментаторства, гомосексуализма и нравственного облика семьи и т.п.

Такая особенность композиционного построения, представляющая восемь равноправных вариантов развития сюжета, может быть рассмотрена как ориентация читателя-зрителя на авторский замысел «обнажения приёма» театральных условностей, лежащий в основе всей пьесы. Кроме того, Б. Акунин, обращаясь к детективу, осуществляет «игру с главными атрибутами жанра» (М. Липовецкий), фактически разрушая его, выворачивая наизнанку. Во-первых, в пьесе нарушаются главные правила детектива: «вынимается» сам стержень, собственно то, что определяет жанр, – логика рассуждений, на которой строится расследование; проигрывание разных вариантов развязки – разоблачения преступника – нивелирует радость от всеми ожидаемого «хэппи-энда»; сама фигура Дорна, ведущего расследование и оказывающегося, в конечном счете, преступником – также противоречит жанровому канону. Кроме того, аннулируется некая онтологическая суть жанра: «<...> преодоление страха перед смертью силой интеллекта, а не магически» [3], что выражает авторскую идею о зыбкости границ в оппозиции убийца / не-убийца в современном мире. Во-вторых, пародированию подвергаются многочисленные детективные штампы, предполагающие визуальное восприятие: *«Яркая вспышка, порыв ветра распахивает дверь, полощется белая занавеска, с пола взлетают и кружатся мелкие клочки»* [1: 18]; *«Вспышка молнии озаряет проем двери, ведущей на террасу, и виден чей-то силуэт»* [1: 35]; *«<...> из раны, пузырясь, стекла кровь, а по стенке еще сползали вышибленные мозги»* [1: 63].

В таком процессе де- и реконструкции детективного жанра в тексте автор пародирует конвейерную сущность писательского

мастерства, механизированную структуру современного авторства. А ведущим художественным приемом, наиболее адекватным этой, поставленной Б. Акуниным, задаче, становится принцип «обнажения приема», направленный на культивируемое постмодернизмом стремление разрушить принцип автоматизма восприятия классического текста.

Что касается образной системы пьесы, то за основу взяты даже не собственно чеховские характеры, а их стереотипное (традиционное) восприятие массовым сознанием (гамлетизм Треплева, ограниченность Медведенко, театральность Аркадиной и Заречной и др.), которое за счет гиперболизации посредством конкретизации, детализации, перевода значений слов из абстрактной сферы в конкретную, нарочитой экзальтированности, бытовизации, упрощается до одномерного примитива. Такие персонажи выглядят достаточно комично благодаря алогизму их слов и поступков, механически-автоматической логике поведения, ослабленному психологизму, сверхэкзальтированному поведению: «*Нина (схватившись за сердце, пронзительно вскрикивает, как раненая птица — она актриса явно не хуже Аркадиной)*» [1: 37], «*<...> Маша некрасиво и громко кричит басом. Секунду спустя к ней присоединяется Аркадина — более мелодично. Поняв, что Машу ей не перекричать, грациозно и медленно падает. <...>*» [1: 21]; часть дублей заканчивается рефлексией героев о «сделанности» сценических поз и литературных текстов: «*Аркадина. Теперь «благородного отца» так уж не играют, разве что где-нибудь в Череповце*» [1: 56]. Так же комический эффект усиливает речевая избыточность персонажей: «*Дорн. <...> Константин Гаврилович безусловно и недвусмысленно мертв*» [1: 27], а авторская назойливая описательность в ремарках, подчеркнутая наигранность реплик и чрезмерный пафос указывают на нарочитую театрализованность действия: «*Нина <...> (Картинно склоняется к столу)*» [1: 13]; «*Аркадина скорбно смежила веки*» [1: 23]. Таким образом, при конструировании образов пьесы, автор, демонстрируя образы-стереотипы, по сути, упрощенные образы-симулякры, разобранные на простые, структурно однозначные составляющие, усиленные за счет приемов, восходящих к поэтике театра абсурда,

пытается помочь своему читателю выйти на новый, более свободный, рефлексивный уровень мышления.

Итак, пьеса «Чайка» Б. Акунина как «текст-удовольствие» представляет собой своеобразный каскад приемов, направленных на создание и разрушение «горизонта ожиданий» читателя, что и обеспечивает интересность текста. «Игра между двумя полюсами одной модальности, возможным и невозможным, переход наименее возможного в наиболее возможное – вот что составляет феномен интересного», по мысли М. Эпштейна [12: 487]. Так, экзистенциальная драма А. П. Чехова резко переводится автором в ремейк-сиквел с детективной основой, оборачивающимся в итоге трагифарсом, а традиционные образы героев под давлением формально-игровых принципов и приемов театра абсурда трансформируются в одномерных «картонных» марионеток, композиционная особенность (восемь «дублей») направлена на разрушение автоматического принципа восприятия как классического текста, так и самого жанра детектива. За счет «увеличения информативности (непредсказуемости)» и «силы (интенсивности) раздражителя (вплоть до его замены)» [7: 74–75] происходит преодоление действия «механизма читательской адаптации» в тексте.

Актуализация «текста-наслаждения» в пьесе обусловлена интересом Григория Чхартишвили («мастера детективного жанра») к поиску границ жанровой формы детектива. Игра с главными атрибутами жанра – аналитическим рассуждением, составляющим стержень жанра, наличием загадки, предполагающей разгадку, стереотипным поведением персонажей (сводящимся к их социальным ролям), запретом некоторым персонажам быть преступником и т.д. [3] – из «дубля» в «дубль» подвергающимся перекомпоновке в разных пропорциях, позволяет автору почувствовать баланс между дозволенным и недозволенным в жанре, границу, когда детектив все еще является детективом или перестает таковым быть. То есть для автора интересность текста обеспечивается балансированием между двух крайностей «между порядком и свободой», неким «зависанием в точке наибольшей интеллектуальной опасности» [12: 491].

## Литература

1. Акунин Б. Чайка. – СПб.: «Издательский дом “Нева”»; «ОЛМА-ПРЕСС», 2001. – 191 с.
2. Барт Р. Удовольствие от текста // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М.: Издательская группа «Прогресс», «Универс», 1994. – С. 462–518.
3. Вольский Н. Детектив. Определение жанра и некоторые особенности его поэтики / Н. Вольский Загадочная логика. Детектив как модель диалектического мышления. – Электронный ресурс: [режим доступа: [http://littera.websib.ru/volsky/text\\_point.htm](http://littera.websib.ru/volsky/text_point.htm)].
4. Гармаш-Роффе Т. В. Детектив в иерархии литературных жанров. Вертикаль и горизонталь // Культ-товары: Феномен массовой литературы в современной России: Сб. науч. ст. – СПб.: СПГУТД, 2009. – С. 317–322.
5. Загидуллина М. Ремейки, или Экспансия классики // Новое литературное обозрение. – 2004. – №69. – С. 213–222.
6. Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность. Изд. 7-е. – М.: Издательство ЛКИ, 2010. – 264 с.
7. Левин Л. К феноменологии развлечений // Город развлечений. Наблюдения. Анализы. Сюжеты. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2007. – С. 69–85.
8. Леффлер З. Кто решит, что нам читать? // Знамя. – 2003. – №11. – С. 56.
9. Липовецкий М. Перформансы насилия: «Новая драма» и границы литературоведения // Новое литературное обозрение. – 2008. – №89. – С. 192–200.
10. Новейший философский словарь. Постмодернизм / Глав. науч. ред. и сост. А. А. Грицанов. – Мн.: Современный литератор, 2007. – 816 с.
11. Черняк М. А. Прогнозирование читательской рецепции в новейшей отечественной массовой литературе // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. Научный журнал. Общественные и гуманитарные науки. № 5 (11), СПб.: Издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 2005. – С. 126–141.

12. Эпштейн М. Интересное / М. Эпштейн Знак пробела: О будущем гуманитарных наук. – М.: Новое лит. обозрение, 2004. – С. 485– 496.

Онишко С.Г, Попова М.К.  
(Воронеж)

**Россия: память сердца  
(историческая память в анкетах  
современных студентов)**

Высшая школа является неотъемлемой частью общества, отражая, как в зеркале, все его проблемы. Для преподавателей филологического факультета, основной задачей которого является подготовка специалистов в области родного языка и литературы, думается, полезно знать, с какими людьми они работают, насколько для современных студентов релевантна та аксиологическая система, которая большинству преподавателей представляется самоочевидной.

В последнее время одним из самых дискуссионных вопросов стал вопрос о патриотизме, отношении к Родине. Задача, которую ставили перед собой авторы данного материала, заключалась в попытке выяснить, насколько существенна для молодых людей эмоциональная память о прошлом страны. Нам представлялось важным обратиться именно к *эмоциональной* сфере, поскольку *знания* об отечественной культуре студенты получают при изучении дисциплин учебного плана.

Для решения этой задачи в феврале - марте 2011 г. среди студентов филологического факультета Воронежского университета было проведено анкетирование, в котором приняли участие студенты 1989-1993 гг. рождения. В результате мониторинга были получены заполненными 32 анкеты. Разумеется, такое количество респондентов не позволяет сделать сколько-нибудь окончательные выводы, однако на определенные размышления оно наталкивает.



В настоящей работе мы остановимся на анализе ответов на некоторые вопросы. Первые два вопроса анкеты касались года рождения и пола респондента. Сущностные вопросы начинались с № 3 «Гордитесь ли Вы своей страной и ее прошлым / Вам за нее стыдно / Вы не испытываете никаких эмоций (подчеркните нужное). Объясните, почему». Радует, что подавляющее большинство студентов (24 человека из 32) Россией гордится, причем способно объяснить свои чувства (22 человека). Аргументацию можно разделить на 2 уровня: 1) фактическая, 2) эмоциональная. Иногда ответы респондентов содержали оба вида аргументации, например: «Не испытывать эмоций к своей стране может только невежда, не знающий ее богатейшую историю».

Те студенты, которые объясняли свои патриотические чувства фактами, как правило, мотивировали свою гордость Россией ее великим прошлым. Бросается в глаза, что значительных государственных деятелей практически не называли, только в одной анкете содержались имена Петра I и Екатерины Великой. Студентов привлекают победы России («Горжусь историей великой страны – победы в войнах и сражениях», «Горжусь прошлым и победой в Великой Отечественной войне»). Участники анкетирования верят в свой народ («Богатейшая история. Русский народ самый смелый и сплоченный», «У нас страна с национальным колоритом, людьми с душой и характером, каких нет у других народов»), в свою страну, ее способность «вынести все» («Горжусь прошлым страны. Несмотря на множество проблем, потерь, неудач, Россия все равно смогла доказать свою силу»). Правда, таких ответов немного – по одному. В ряде анкет присутствовал, как нам представляется, оттенок великодержавных / имперских настроений («Великая держава, побеждавшая во многих войнах и занимавшая огромные территории», «Горжусь прошлым как Великой Державы»).

Гордость вызывают и достижения в науке и культуре. К сожалению, здесь ответы респондентов носили, в основном, общий характер и сводились к фразам типа: «Горжусь культурой», «Горжусь культурой, великой литературой, языком, на котором говорю и чувствую». Эмоциональный отклик в душах молодых

гуманитариев вызывают лишь немногие имена деятелей отечественной культуры: Пушкин, Лермонтов, Ломоносов.

Ответы студентов на вопрос об отношении к Родине показывает, что у них еще нет привычки анализировать свои чувства. Как правило, их высказывания носили эмоциональный характер: «Горжусь страной, потому что *великая!* (выделено респондентом – С.О., М.П.)», «Россия – моя родина, только это повод любить ее». Однако нельзя не отметить, что некоторые анкетированные попытались объяснить свои чувства. В одном случае прозвучали важные, на наш взгляд, слова: «родители так воспитали». В другом – подчеркивались чувства по отношению к защитникам Родины, но со знаменательной оговоркой: «Уважаю каждого, кто готов был на все ради защиты Родины. Но я считаю, что не обязательно воевать, убивать. Я за мир во всем мире».

Обращает на себя внимание то, что, гордясь прошлым России, студенты весьма критически настроены по отношению к ее настоящему и будущему: «Настоящее вызывает только негативные эмоции», «Горжусь прошлым, но никак не настоящим, которое вызывает отвращение», «Современной ситуацией в стране, *политикой, культурой* (выделено респондентом – С.О., М.П.) я недовольна», «Сейчас гордиться нечем. Мне страшно, что мои дети, возможно, вообще не будут иметь доступа к высшему образованию».

Подобные мысли высказывают и те респонденты, числом 6, которым стыдно за Россию. Приведем наиболее развернутый ответ: «Россия потеряла звание могучей державы. Это вина нынешней политики и нынешних президентов. Страна не развивается, смертность превышает рождаемость. Для русского народа ничего не делается. Хорошо живут только миллионеры, остальные потихоньку гниют в нищете». Студенты сожалеют о том, что «все, что строилось на протяжении долгих десятилетий, развалено за очень короткий период, а нового, грандиозного ничего не было создано», стыдятся «поведения русских людей за рубежом и их негативных отзывов о своей Родине» и «как следствие» испытывают «чувство апатии и равнодушия к ней». Наиболее взвешенным нам представляется следующий ответ: «Дело не в гордости и не в стыде; каждая страна, государство и даже каждый

человек идет по своему пути. Какой бы опыт ни был приобретен Россией, главное, чтобы он был использован во благо будущего».

Можно, полагаем, сделать вывод: молодое поколение испытывает гордость за прошлое нашей страны, но не за настоящее. Тем не менее, остается вера в русский народ, в будущее страны, зачастую подкрепляемая только эмоциями.

Любопытные разброс мнений дали ответы на 4 вопрос: «Какие стихотворные строчки приходят Вам на память, когда произносятся слова «Россия», «Родина», «Русь» (приведите 2-5 примеров). Почему вспоминаются именно эти строки, какие чувства они вызывают?» Гордящиеся Родиной респонденты чаще всего (5 раз) называли тютчевские строки: «Умом Россию не понять...» и слова гимна «Россия, священная наша держава...». Значимость первых студенты объясняли весьма своеобразно: «показана противоречивость русского человека», «стихотворение освещает все стороны России, ее проблемы и достоинства». По нашему мнению, такой анализ известного четверостишья показывает, что современная российская молодежь далеко не вдумчиво читает тексты на родном языке. По поводу гимна РФ, который, как известно, вызывает в обществе неоднозначную реакцию, респонденты высказываются однозначно. Его строки «вызывают чувство гордости», «слова несут сильный эмоциональный заряд, подталкивают к размышлению».

Радует, что студентам-филологам известны многие стихотворные строчки о России. Так, по 3 раза были процитированы слова «Гой ты, Русь моя родная...», «Русь моя, жена моя...», «Здесь русский дух, здесь Русью пахнет...». По 2 раза упоминались строчки: «Прощай, немытая Россия...», «Если крикнет рать святая: / "Кинь ты Русь, живи в раю" / Я скажу: "Не надо рая, / Дайте Родину мою!"»

Не широко, но все-таки известны респондентам приведенные по 1 разу фразы «Тихая моя родина...», «Земля – родина любви» (стихи Николая Добронравова), «Нам нужна одна победа, одна на всех...» (слова Булата Окуджавы), «Люблю Россию я, но странную любовьюю», «С чего начинается Родина?», «Отчизне кубок сей, друзья!» и некоторые другие.

Любопытно, что студенты, которые испытывают по отношению к России чувство стыда, как правило, и стихи вспоминали соответствующие, такие, как некрасовское «Доля ты русская, долушка женская / Вряд ли труднее сыскать» и «Мы до смерти работаем, / До полусмерти пьем» и есенинское «А Русь все так же будет жить, / Гулять и плакать под забором». Но и стыдящиеся соей Родины студенты ссылаются на строки «Умом Россию не понять...» (2 раза).

Наиболее однозначными были ответы на 5 вопрос: «Какие события исторического прошлого родной страны кажутся Вам наиболее героическими? Почему?». Здесь все, и те, кто гордится страной, и те, кто ее стыдится, в качестве самого масштабного и значимого события называли Великую Отечественную войну (20 чел.), иногда конкретизируя свой ответ: «Снятие блокады Ленинграда», «Курская битва (2 раза), «Битва за Москву», «Сталинградская битва», «Героизм тыла».

Известны и эмоционально важны для студентов и другие славные события исторического прошлого России – 1612 год, Отечественная война 1812 года и Бородинская битва (упомянуты по 6 раз), 4 человека сопереживают Куликовской битве, освобождение Руси от монголо-татарского ига, 2 раза упоминалось Ледовое побоище, по 1 разу: битва на Неве (возможно, путают с Ледовым побоищем), Полтавское сражение, первая мировая война, Чеченская война (неизвестно, правда, какая) и восстание декабристов, которое респондент определил как «бунт, подкрепленный разумной идеей».

7 вопрос «Какая картина, изображающая пейзаж России, кажется Вам самой привлекательной? Чем именно она Вас привлекает?» показал, что респонденты знакомы в основном с теми произведениями живописи, репродукции которых присутствуют в школьных учебниках по литературе. Это Левитан, название картин которого, за редким исключением (1 чел – «Вечерний звон») студенты не знают, но имя художника привели 4 раза. Это «Рожь», «Сосновый бор» и «Утро в сосновом лесу» И. Шишкина, упомянутые дважды. Любопытно, что конфетно-оберточное «Утро» известно, по всей видимости, чисто визуально, поскольку название этой картины студенты знают неуверенно. Кто-то,

например, привел его как «Мишки в сосновом бору») и «Сосновый бор».

Известны нашим студентам имена художников (но не названия картин) Айвазовского (упомянут 3 раза), Васнецова, Перова. Нередко, наоборот, респонденты приводят только названия картин (но не имена их авторов) «Бурлаки на Волге», «Три богатыря». К сожалению, приходится констатировать, что молодые филологи с русской живописью знакомы весьма поверхностно, что приводит к таким «ляпам», как указание на художника *Соврасова* (sic), который, по мнению респондента, написал «Апофеоз войны», или утверждение, что Айвазовский «изображал многоликую природу нашей страны». Этой же причиной, думается, объясняется тот факт, что 3 респондента не знают разницы между пейзажем как таковым и пейзажем, изображенным на картине, и пишут о своей любви к полям, лесам, березкам и речкам. 6 человек просто не смогли ответить на этот вопрос.

Однако есть в студенческой среде и люди, имеющие по поводу пейзажей русских живописцев вполне определенное и самобытное мнение. Это, по нашему мнению, те студенты, которые назвали городские пейзажи Шагала, «Февральскую лазурь» Грабаря («яркие краски»), «урбанистические пейзажи Воронежа в графике, выполненные моей подругой». Поразил своей осмысленностью и метафоричностью такой выбор, как «Утро стрелецкой казни» («для меня это “пейзаж” России»)

С особым интересом авторы данного сообщения анализировали ответы на 8 вопрос «Какие чувства вызвала в августе 2008 года информация о вводе российских войск в Южную Осетию?» Поразило, что это важнейшее для новой России событие прошло мимо многих студентов. Приведем некоторые цитаты: «Откровенно говоря, у меня не было возможности вникнуть в суть конфликта», «У меня это не вызвало запоминающихся чувств, т. к. я была еще не очень взрослая», «Даже не слышала об этом». Два последних ответа принадлежат студенткам 1991 г. рождения. 2 человека просто написали «Новости не смотрю», «Даже не слышала». Многие респонденты говорили о чувстве страха (9 чел.), ужаса (3 чел.), недоумения / удивления (3 чел.). Были упомянуты и более возвышенные чувства – «волнение за судьбы людей»,

«беспокойство за войска», «жалость, сочувствие к людям, которые укрывались в подвалах домов». И лишь один человек написал, «что в России в какой-то степени не все равно».

9 вопрос был следующим: «Кто из перечисленных ниже литературных героев вызывает у вас чувство гордости за соотечественников (нужное подчеркнуть) и почему: а) капитан Тушин, б) герой стихотворения Лермонтова «Бородино», в) Василий Теркин, г) кто-то другой» носил «профессиональный» характер. Ответы, на наш взгляд, дают представление о том, какой серьезный отклик в молодых душах находят усилия преподавателей. Очевидно, что празднование на факультете юбилея Твардовского, чтение вслух «Василия Теркина» в значительной степени предопределило то, что образ именно этого героя занял первое место. Василий Теркин назывался 19 раз. Объяснения звучали следующие: «В нем наиболее полно раскрывается душа русского воина», «Все трудности воспринимает с юмором и оптимизмом», «Неунывающий человек в трудной ситуации». На втором месте оказался образ Тушина, упомянутый 5 раз. Объяснения: «За героизм». «Настоящий герой, скромный, не тщеславный, беззаветно преданный Родине». На третьем - герой стихотворения «Бородино», имя которого встретилось в 3 анкетах.

16 вопрос «Что бы вы хотели сделать для своей страны?» также принес большой разброс мнений. Многие студенты хотели бы «Работать на пользу обществу, быть нужным своей стране» (5 чел.), «Сделать жизнь в стране лучше, улучшить условия жизни людей, повысить зарплату» (3 чел.) «Возвеличить Россию, поднять ее с колен». Однако 7 человек не хотели бы делать ничего. Был и явно эпатажный ответ: «Избавить ее от своего присутствия и переехать на п. м. ж. в Австрию, Германию или Бельгию».

Подводя предварительный итог, можно, думается, сказать, что патриотические чувства молодого поколения по-прежнему являются результатом целенаправленных усилий по их воспитанию. Молодежь, как и раньше, формирует свои взгляды под воздействием семьи («так воспитали»), школы (называемые студентами репродукции картин из школьных учебников), мероприятий, проводимых в вузе (образ Теркина), телевидения (фильмы и песни, названные в ответах на соответствующие

вопросы). Таким образом, ответственность за отношение молодежи к России, за программирование социальной памяти о стране в значительной степени несет старшее поколение, как это и было во все времена.

## СОДЕРЖАНИЕ

### ВВЕДЕНИЕ

#### «MEMORIA RERUM»: ПАМЯТЬ КАК ТЕМА, ПРОБЛЕМА И СЮЖЕТ

<b>Мишина Л.А.</b> Рождение американского образа мира (из истории американской литературы XVII в.)	10
<b>Панкова Е.А.</b> Средневековая крепость как форма структуризации культурной памяти	14
<b>Исаев С. Г.</b> Память о том, чего не было	21
<b>Мялкина М.А.</b> Библиотека как форма культурной памяти в романе Ж.-К. Гюисманса «Наоборот»	29
<b>Семенова К.А.</b> Проблема обосновывающего воспоминания у Гайто Газданова (на материале рассказа «Воспоминание») 35	
<b>Тер-Оганова Е.Г.</b> Прошлое в стихотворении «Старики, дольмены моего детства» Джона Монтегью	44
<b>Мостепанов А.А.</b> Чудак, иностранец, ребенок: культурная память в сказочных историях М. Бонда о медвежонке Паддингтоне	48
<b>Щукина В.А.</b> Интерпретация прошлого в романе Джеймса Джонса «Только позови»	57
<b>Яковлева Г.В.</b> Концепты «историческая память» и «память истории» в романе Казуо Ишигуро «Память о тех днях» («The Remains of the Day») 62	
<b>Житенев А.А., Фролова А.В., Юденкова Е.В.</b> В поисках «меморабиле»: проблема самоопределения «второй культуры» в зарубежных дискуссиях 1970-1980-х гг.	70
<b>Филюшкина С.Н.</b> Структуризация культурной памяти в романе Дж. Барнса «Попугай Флобера»	79
<b>Житенев А.А., Тернова Т.А., Богатырева А.И.</b> О.Седакова и М. Айзенберг о типологии самоосмысления «другой» литературы	87
<b>Владимирова Н.Г.</b> Метафоризация памяти (роман Дж. Уинтерсон «Хозяйство света») 91	



## **«MEMORIA VERBORUM»: ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫЕ МЕХАНИЗМЫ КУЛЬТУРНОЙ ПАМЯТИ**

- Абилова Ф.А.** Финал Уэссекских романов Т. Гарди: память жанра  
100
- Недосейкин М.Н.** Памятные места натурализма. О некоторых  
аспектах литературной теории Э. Золя 107
- Хорошко Е.Ю.** «О память сердца! Ты сильнее рассудка памяти  
печальной...» (концепт «память» в жанре романа) 115
- Боровицкая Е.Н.** Метафизика свободы в структуре  
диалогической речи (на материале рассказа А.П. Чехова  
«Толстый и тонкий») 123
- Малишевский И.А.** Романтический код памяти в романе И. А.  
Бунина «Жизнь Арсеньева» 128
- Борзых О.В.** Цветовой оксюморон как способ репрезентации  
культурной памяти в лирике А.Блока 132
- Ростовцев И.А.** Взаимодействие культурной памяти и поэтики в  
модернизме (на примере творчества Т.С. Элиота и О.Э.  
Мандельштама) 139
- Шаулов С.С.** Прометеевский подтекст концепции М.М.Бахтина  
154
- Житенев А.А.** «Сельва сельваджо» многослойного разговора:  
память об андеграунде в романе В. Кривулина «Шмон» 1165
- Осьмухина О.Ю.** Автореференциальность отечественной прозы  
рубежа XX-XXI вв. (жанровый аспект) 176
- Ускова Т.Ф.** Образные формы структуризации культурной памяти  
(А.Н. Толстой «Гадюка» - Т.Н. Толстая «Лилит») 187

## **«ARS MEMORATIVA»: ФЕНОМЕНОЛОГИЯ ПАМЯТИ И РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ЭМОЦИЙ**

- Попова М. К.** Жизнь сердца в представлении английского  
барочного поэта 195
- Аржанов А.П.** Субъективность А.Н. Радищева в «Письме к другу,  
жительствующему в Тобольске по долгу звания своего» и в  
«Дневнике одной недели» 205

<b>Незовибацько О.Е.</b> Память сердца в контексте идеи «внутреннего» человека (на материале трактата А.Н. Радищева «О человеке, его смертности и бессмертии»)	212
<b>Ботникова А.Б.</b> О вреде чтения книг (опыт национальной самоидентификации)	218
<b>Фенчук О.Н.</b> Память и «невыразимое» в поэзии Бунина	228
<b>Салеем К.М.Х.</b> Память сердца: Испания в романе В. Б. Ибаньеса «Кровь и песок»	236
<b>Тернова Т.А.</b> Два типа эмоциональности в поэтическом сборнике «От мамы на пять минут»	242
<b>Курилов Д.О.</b> От репрезентации эмоции к памяти слова: языковая вселенная Джеймса Джойса	250
<b>Фролова А.В.</b> Память чувства в художественном мире Николая Рубцова	258
<b>Чугунов Д.А.</b> Двадцать лет падения Стены: память разума и память сердца	265
<b>Житенев А.А.</b> «Быстросохнувший смысл»: принципы структуризации чувственной памяти в романах Н. Кононова	271
<b>Лесных Н.В.</b> «Чайка» Б. Акунина как «текст-удовольствие» и «текст-наслаждение»	281
<b>Онишко С.Г., Попова М.К.</b> Россия: память сердца (историческая память в анкетах современных студентов)	288