

Федеральное государственное автономное образовательное
учреждение высшего образования
«САМАРСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
имени АКАДЕМИКА С.П. КОРОЛЕВА»
(САМАРСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ)

На правах рукописи

Сундукова Ксения Алексеевна

**ПАМЯТЬ КАК ПОЭТОЛОГИЧЕСКИЙ ПРИНЦИП
В ИСКУССТВЕ РОМАНА**
(на материале творчества Г.И. Газданова, В.В. Набокова,
Ю.В. Трифонова)

Специальность 10.01.08 – Теория литературы. Текстология

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель –
доктор филологических наук, профессор
Николай Тимофеевич Рымарь

Самара – 2018

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	4
Глава 1. Проблема отражения вспоминающего сознания в художественном тексте.....	14
§1. Воспоминание в эстетической деятельности.....	14
§2. Поиск истины в прошлом героя как цель мнемонического повествовательного метода	21
§3. Фактуальность и фикциональность мнемонического повествовательного метода: проблема автобиографизма.....	33
§4. Эстетический акт в структуре мнемонического повествования	44
§5. Мнемонический повествовательный метод в поэтике В.В. Набокова....	56
Выводы по главе 1.....	77
Глава 2. Память как стержневой экзистенциальный компонент метароманного цикла: поэтология памяти Г.И. Газданова.....	79
§1. Проблема единства метароманного цикла Г.И. Газданова.....	79
§2. Культурная память, личные воспоминания и проблема идентичности как основания мнемонического повествовательного метода.....	87
§3. Мимезис работы непосредственного воспоминания в романе-автобиографии.....	99
§4. Преодоление автобиографической фактичности пространственной формой	108
§5. Фантастический сюжет как одна из возможных реализаций мнемонического повествовательного метода	123
Выводы по главе 2.....	135
Глава 3. Писатель в поисках аутентичного воспоминания: поэтология памяти Ю.В. Трифонова.....	137
§1. Конфликт социально мифологизированной и личной памяти в творчестве Ю.В. Трифонова	137

§2. Мимезис воспоминания и проблема точки зрения: композиция сюжетов романа как путь к истине.....	147
§3. Забвение и память. Поэтология текста как пространство знаков памяти.....	163
§4. Изоморфизм воспоминания и повествования.....	180
Выводы по главе 3.....	193
Заключение	194
Список литературы	199

ВВЕДЕНИЕ

В настоящей работе речь идет о художественной форме изображения определенных состояний сознания, связанных с феноменом памяти. Мимезис работы памяти и воспоминания рассматривается как один из поэтологических принципов романного повествования. Исходя из этого выдвигается понятие мнемонического повествовательного метода – особого повествовательного метода, предполагающего создание фигуры романного героя, чья внутренняя жизнь обращена к прошлому. В основе этого повествовательного метода лежат, как нам представляется, сознательная творческая установка на изображение вспоминающего сознания и установка на рефлексию над процессом и способами этого изображения.

Память как феномен психики очень многогранна: она объединяет в себе диалектику индивидуального опыта и восприятия, предзаданного коллективными моделями; проблематику самопознания и самообмана. Избирательность памяти высвечивает самые важные моменты прошлого, приоткрывает тайну формирования личности. Припоминание – глубоко личный процесс, но забвение или сомнение в достоверности воспоминаний может повлечь за собой отчуждение от своего подлинного «Я». Опыт памяти становится опытом взаимодействия с эпохой, опытом постижения прожитой жизни и причиной выбора тех или иных форм жизненного поведения.

Память лежит в основе традиционалистского искусства, когда принимает формы народного предания об эпическом прошлом или сохраняющейся в жанровой форме архаики. В эпоху романа в литературное произведение проникает и проблематика личной памяти. М.М. Бахтин, как известно, связывал память с «зоной дистанции» и жанром эпопеи, противопоставляя ее свойственному роману познанию современной действительности. Однако уже в примечании к статье «Эпос и роман» ученый оговаривается, что существует и иной род памяти – «о своей современности и о себе самом» – «негероизирующей»,

«не монументальной», личной¹. Такая память не создает непреодолимой ценностной границы между прошлым и настоящим, напротив, можно сказать, что здесь происходит свойственное роману расширение личного (иногда – автобиографического) обыденного опыта в художественную концепцию целостной жизни.

Творческий потенциал мнемонического, особенно – индивидуальной памяти, ее сходство с процессом повествования с одной стороны и чтения – с другой – превращают память в текстопорождающую силу. Если же роль памяти в процессе создания произведения является сознательной установкой автора, то можно говорить о памяти как о поэтологическом принципе в искусстве романа, то есть как о ведущем принципе организации художественного целого, связанном с творческими установками писателя и часто обнаруживающем себя в тексте произведения в рефлексии автора над собственной творческой деятельностью и поэтикой создаваемого произведения.

Состояние научной разработки темы. На настоящий момент ни «память», ни «воспоминание», ни «мнемоническое» не являются специфическими литературоведческими категориями, однако существует большое число произведений как русской, так и зарубежной литературы, которые невозможно анализировать без использования этих понятий. Тогда обыкновенно рассуждают о разных формах памяти: *культурной*², *коллективной*³, *исторической*⁴,

¹ Бахтин М.М. Эпос и роман // М.М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М., 1975. С.467.

² См.: Ассман Я. Память культуры: письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. М., 2004; Варбург А. Великое переселение образов. Исследование по истории и психологии возрождения античности. СПб, 2008; Лотман Ю.М. Память в культурологическом освещении // Лотман Ю.М. Избранные статьи. Т. 1. Таллинн, 1992; Пярли Ю. Память текста и текст как память // Sign System Studies. Vol. 27. Tartu, 1999; Брагина Н.Г. Память в языке и культуре. М., 2007.

³ См.: Хальбвакс М. Социальные рамки памяти. М., 2007.

⁴ См.: Нора П. Проблематика мест памяти // Франция-память / П. Нора, М. Озуф, Ж. де Пюимеж, М. Винок. СПб., 1999, С.17–50. URL: <http://ec-dejavu.ru/m-2/Memory-Nora.html>; Нора П. Всемирное торжество памяти // Неприкосновенный запас. – 2005. – №2–3 (40–41). URL: <http://magazines.russ.ru/nz/2005/2/nora22.html>; Мегилл А. Историческая эпистемология. М., 2007; Соколова М.В. Теоретические основы изучения исторической памяти. Ярославль, 2008.

*индивидуальной*⁵, *автобиографической*⁶, *нарративной*⁷ памяти. Но все эти формы выделены в результате исследования феномена воспоминания с точки зрения других наук.

Философская традиция осмысления памяти восходит к античности и продолжается до настоящего времени (Платон, Аристотель, Плотин, Аврелий Августин, Т. Гоббс, Дж. Локк, Гегель, А. Бергсон, М. Хальбвакс, М. Элиаде, М.К. Мамардашвили, П. Рикёр и др.). Традиция изучения памяти в психологии насчитывает около двухсот лет (Г. Эббингауз, У. Джеймс, Ф. Бартлетт, Л.С. Выготский, А.Р. Лурия, А.Н. Леонтьев, П.И. Зинченко, С. Роуз, Дж. Шоу и др.). В XX веке память становится одной из крупнейших проблем гуманитарных наук, рассматривающих воспоминание и забвение в качестве механизмов образования и функционирования культуры (А. Варбург, Ф. Йейтс, Ю.М. Лотман, Я. Ассман, А. Ассман). Возникло поле исследований, которое принято обозначать термином *memory studies*, где рассматриваются социальные, культурные, когнитивные, политические и технологические причины, определяющие, что, как и почему индивиды, группы и общество запоминают и забывают.

В литературоведении проблема памяти рассматривается в двух планах: как способ сохранения смыслов культуры (концепция памяти жанра М.М. Бахтина, развитая Г.Д. Гачевым, В.В. Кожинным; концепция генетической памяти литературы С.Г. Бочарова) и как необходимая составляющая так называемой литературы автосвидетельств (Л.Я. Гинзбург, Ф. Лежен, С. Дубровский и др.).

Типичные черты мнемонического дискурса изучаются в лингвистических исследованиях (Л.М. Бондарева, Л.М. Ньюбина, С.Г. Кузьмина и др.).

⁵ См.: Пруст М. Против Сент-Бёва: Статьи и эссе. М., 1999; Бергсон А. Материя и память // А. Бергсон. Творческая эволюция. Минск, 1999; Лурия А.Р. Потерянный и возвращенный мир. М., 1971.

⁶ См.: Шоу Дж. Ложная память: Почему нельзя доверять воспоминаниям. М., 2017; Лурия А.Р. Маленькая книжка о большой памяти (ум мнемониста). М., 1994; Нуркова В.В. Культурно-исторический подход к автобиографической памяти: автореф. дис. ... д-ра псих.наук. М., 2009.

⁷ См.: Рикёр П. Время и рассказ. М.; СПб, 2000; Рымарь Н.Т. Воспоминание и повествование. К проблеме аутентичности художественного высказывания // Поэтика русской литературы: сб. статей. М, 2009.

Нас же интересует эстетический потенциал воспоминания не столько в мемуарной литературе, сколько в фикциональном тексте, в романе, та роль, которую память и воспоминание играют в художественной деятельности. Кроме того, нас интересует вопрос о том, где именно проходит грань между мемуарами и автобиографическим романом. Схожий взгляд на проблему памяти как эстетической доминанты произведения можно встретить в исследованиях по поэтике конкретных авторов. Для нас были полезны и теоретически значимы исследования произведений М. Пруста (Ж. Женетт, Ж. Делез, С.Г. Бочаров и др.), П. Хандке (Н.Т. Рымарь), В.В. Набокова (Б.В. Аверин), И.А. Бунина (Ю.В. Мальцев, А. Ковач, Е.М. Болдырева), О.Э. Мандельштама и В. Беньямина (Е. Павлов), Ф.М. Достоевского (Д.Э. Томпсон, Е.М. Бондарчук), М. Эмиса и Дж. Барнса (О.В. Переходцева), Г.В. Иванова (F. Lazzarin), А.П. Платонова (К.А. Баршт), Ю.В. Буйды (И.В. Рыбакова), Н.С. Лескова (О.В. Евдокимова), М.А. Булгакова (Е.А. Иваньшина, М.С. Штейман), И.С. Тургенева (О.В. Свахина), И.А. Бродского (Ю. Пярли) и некоторые другие. Во многих из этих работ отмечается особая роль памяти как эстетической доминанты рассматриваемого произведения, прямо или косвенно формулируется идея о том, что поэтика того или иного романа может быть названа «поэтикой памяти», возникает идея о существовании особой, «вспоминательной» литературы (как назвал трифоновскую прозу В.И. Сахаров).

Обзор научной литературы позволил нам сделать вывод о сходстве повествовательного метода ряда произведений, принадлежащих перу разных авторов и посвященных рефлексии о памяти и воспоминании. Память как реальный процесс сохранения, передачи, утраты и трансформации смысла, порождает особую психоментальную реальность, которая задает некие границы, формы художественного изображения мнемонических процессов. Поэтому запечатление вспоминающего сознания в произведении искусства связано с решением специфически эстетических проблем. Техника и элементы структуры подобного повествования подробно описаны Ж. Женеттом в работе «Повествовательный дискурс», где различного рода анахронии, итеративы, фокализации рассмотрены как универсальные категории не только автобиографического прустовского текста,

но и повествования вообще. Однако творческий потенциал, творческие задачи «вспоминательной» литературы, особенно – не мемуаров, а романа, отношения между воспоминанием и повествованием как видами творческой деятельности, между эстетическими задачами и поэтикой такого повествовательного метода, как нам представляется, еще не были подробно исследованы. С этим связана **актуальность** настоящего исследования.

Научная новизна исследования состоит во введении понятия мнемонического повествовательного метода. В работе выстраивается непротиворечивая концепция, объясняющая сходство повествовательного метода в романах, посвященных рефлексии о памяти и воспоминании как творческой силе. Для исследования подобного сходства мы сочли продуктивным использовать введенную М.М. Бахтиным категорию «зона построения художественного образа». Построение в той или иной зоне, понятой как «поле ценностного восприятия и изображения мира»⁸, обуславливает специфические черты жанра или произведения. Предположив, что художественный образ может строиться и в зоне памяти, и учитывая посвященные индивидуальной и коллективной памяти современные исследования, мы осветили в настоящей диссертационной работе, каким образом память становится поэтологическим принципом романа.

Объектом исследования является художественный образ, построенный в зоне памяти, а **предметом** – специфика повествовательного метода построения романного образа в зоне памяти (мнемонического повествовательного метода).

Материалом исследования являются произведения трех русских писателей XX века – В.В. Набокова (в том числе и американский период творчества), Г.И. Газданова, Ю.В. Трифонова. Романы Ю.В. Трифонова и Г.И. Газданова в качестве материала исследования выбраны с тем, чтобы показать сходство повествовательного метода этих авторов, которые не читали произведений друг друга, однако были связаны единой литературной традицией (в лице Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого, И.А. Бунина, А.П. Чехова и др.). У Г.И. Газданова исследуется весь состоящий из девяти его законченных романов метароманный цикл, для лучшего

⁸Бахтин М.М. Эпос и роман. С.471.

понимания газдановской концепции памяти привлекаются рассказы «Воспоминание» и «Авантюрист». У Ю.В. Трифонова подробно рассмотрены поздние романы «Старик», «Исчезновение», «Время и место», для сравнения привлекаются ранний роман «Студенты» и повести «Дом на набережной», «Отблеск костра». Романы В.В. Набокова «Машенька», «Дар», «Лолита», «Ада, или Радости страсти», «Смотри на арлекинов» рассмотрены, с одной стороны, как наиболее исследованный пример мнемонического повествовательного метода в русской литературе, с другой – как возможное связующее звено между творчеством Г.И. Газданова и Ю.В. Трифонова. Фоном для исследования становятся, во-первых, роман М. Пурста «В поисках утраченного времени» и его работа «Против Сент-Бёва», во-вторых – повесть «Кроткая» Ф.М. Достоевского, рассматриваемая как один из самых ранних, на наш взгляд, примеров мнемонического повествовательного метода в русской литературе, когда в фокусе оказывается изображение процесса воспоминания, а не его результата.

Целью исследования является изучение функционирования памяти как одного из структурообразующих механизмов поэтики литературного произведения. Из цели исследования вытекает ряд **задач**, которые в диссертации решаются.

- Определить художественную значимость форм функционирования памяти, воспоминания и забвения в литературном произведении, творческий потенциал построения романного образа в зоне памяти.
- Уяснить специфику повествовательного метода построения романного образа в зоне памяти (мнемонического повествовательного метода), выявить типологическое сходство подобных произведений.
- Выделить и рассмотреть стратегии моделирования работы вспоминающего сознания в повествовательном тексте (поэтика памяти) и соответствующие им творческие установки и принципы художника (поэтология памяти).
- Описать стратегии и инструменты авторского завершения вспоминающего сознания героя и произведения в целом. Выделить и охарактеризовать основные повествовательные формы мимезиса памяти и воспоминания в романе.

- Определить специфику взаимодействия документальной и художественной составляющих в произведениях, где память является поэтологическим принципом.

Основные положения, выносимые на защиту.

1. Мимезис работы памяти и воспоминания может быть рассмотрен как один из поэтологических принципов романного повествования. Исходя из этого в диссертации выдвинуто понятие мнемонического повествовательного метода как способа художественного постижения реальности, внутреннего мира романного героя и творческих аспектов процесса воспоминания. Характерной чертой мнемонического повествовательного метода является установка на создание эффекта аутентичности художественного высказывания, а целью – изображение процесса поиска героем истины (в прошлом).

2. Одной из главных функций мнемонического повествования является создание дистанции сознания героя или рассказчика к его прошлому опыту и к ситуации встречи актуального сознания героя с его же сознанием в прошлом и формирование новой точки зрения на события прошлого.

3. Стремление писателя к наиболее глубокому пониманию прошлого на основе точной фиксации событий и документов сопровождается продуктивной фикционализацией автобиографического материала и формированием художественного произведения, в том числе с фантастическим сюжетом.

4. Повествовательный метод построения романного образа в зоне памяти формируется через трансформацию творческим субъектом типичных черт мнемонического дискурса, характерного для литературы автосвидетельств (мемуаров, записок, дневников, автобиографий и т.д.), в художественное высказывание с опорой на творческие возможности сознания героя, обусловленные всегда актуальной для воспоминания дистанцией к прошлому опыту. Важной чертой мнемонического повествовательного метода является поэтологический характер повествования.

5. Авторское завершение процесса воспоминания героя реализуется в двух формах: 1) изображение активности сознания героя по отношению к содержанию его памяти, т.е. мимезис процесса непосредственного воспоминания; 2) использование автором позиции венаходимости сознанию героя, т.е. изображение пространства памяти героя как системы нечитаемых для героя «знаков памяти». Специфика авторского завершения диктует выбор формы повествования: в первом случае преимущественно встречается личное повествование, тяготение к жанру автобиографии; во втором – повествование от третьего лица, тяготение к авантурному или фантастическому сюжету.

6. Работой памяти как поэтологического принципа в романе объясняются элементы пространственной формы: «узоры» судьбы; спиральная композиция; фрагментарность; фабульные лакуны; кумулятивные ряды событий, связанных отношениями внутреннего тождества; возвращение к одним и тем же лейтмотивам-автобиографемам; работа с читательскими ожиданиями при помощи нарушения хронологии повествования, авторских предисловий, двойной мотивировки событий; двойничество в системе персонажей.

Методологической основой исследования является комплексное сочетание разнообразных методов и стратегий, актуализируемых самим материалом. В диссертации использованы: сравнительно-типологический метод; системно-целостный метод, учитывающий связи в тексте, структурирующие целостность произведения; герменевтический метод, призванный помочь в интерпретации этих связей на основе учета их взаимодействия с контекстами как отдельных частей, так и всей целостности произведения, а также творчества писателя. С большой осторожностью используется биографический метод.

Теоретической основой работы являются следующие философские, эстетические, теоретические литературоведческие и культурологические исследования: положения М.М. Бахтина о структуре эстетического события (в том числе – в интерпретации Н.Д. Тмарченко и Н.Т. Рымаря); Аристотелевская концепция мимезиса в трактовке Н.Т. Рымаря; исследования по проблемам

повествования (В. Шмид, Ж. Женетт, В.И. Тюпа, Н.Д. Тмарченко); историческая поэтика (С.Н. Бройтман); концепция пространственной формы в литературе Д. Фрэнка; концепция семиосферы культуры Ю.М. Лотмана; концепция «чистого воспоминания» А. Бергсона; феноменология памяти П. Рикёра; концепция фрагментарного воспоминания в модернистской автобиографии (В. Беньямин, Е. Павлов); концепция сюжета воспоминания в литературе (Б.В. Аверин); концепция социальных рамок памяти (М. Хальбвакс); проведенный И. Каспе анализ поколенческой идентичности русских писателей-эмигрантов. На формирование позиции по вопросу о фактуальной или же фикциональной природе автобиографического романа повлияли работы Ж. Женетта, В. Шмида, Л.Я. Гинзбург. Важную помощь в понимании теории дискурса оказали работы И.В. Саморуковой. Мы также опирались на уже существующие исследования поэтики рассматриваемых нами авторов: В.В. Набокова (в первую очередь – Б. Бойда, Дональда Б. Джонсона, Б.В. Аверина, А.А. Долинина); Г.И. Газданова (Л. Диенеша, О.М. Орловой, Т.О. Семеновой, Е.Н. Проскуриной, С.А. Кибальника); Ю.В. Трифонова (Н.Б. Ивановой, А.П. Шитова, Т.В. Емец (Казариной), В.А. Суханова, С.А. Экштута).

Теоретическая значимость исследования заключается в представлении и описании особой формы повествования в произведениях, где память является эстетической доминантой и поэтологическим принципом – мнемонического повествовательного метода, что открывает возможность для сопоставления широкого круга текстов. При помощи этих понятий выявлено и объяснено сходство никогда не сопоставлявшихся ранее произведений («Дар» В.В. Набокова и «Отблеск Костра» Ю.В. Трифонова; романы Г.И. Газданова и Ю.В. Трифонова). Мнемоническое вводится в круг литературоведческих и даже эстетических категорий.

Практическая значимость результатов исследования проявляется в открытии широкой перспективы исследования и нового истолкования ряда романов русской и зарубежной литературы в контексте поэтики и поэтологии памяти. Материалы диссертации могут быть использованы для создания учебных пособий для школ и вузов, рабочих программ и курсов по теории и истории литературы.

Объем и структура работы определены логикой исследования. Диссертация включает введение, три главы, заключение, список литературы (219 единиц). В первой главе рассматриваются эстетические проблемы отражения вспоминающего сознания в художественном тексте: проясняется значение понятий «поэтика и поэтология воспоминания», «мимезис воспоминания», «мнемонический повествовательный метод», рассматриваются вопросы о специфике авторского завершения процесса воспоминания героя, о механизмах изоляции жизненного опыта писателя, о фикциональном или фактуальном статусе автобиографического материала в романе, о различии между «документальной повестью» и романом; на материале повестей Ф.М. Достоевского и Ю.В. Трифонова, а также романов В.В. Набокова рассматриваются типичные черты мнемонического повествовательного метода: поэтологическая направленность, трансформация автобиографического материала, признаки пространственной формы (фрагментарность, двойничество, кумуляция, кольцевая или «спиральная» композиция). Во второй главе рассматривается способность памяти становиться объединяющим компонентом метароманного цикла на материале романов Г.И. Газданова. В третьей главе рассматривается поэтология памяти Ю.В. Трифонова в контексте проблемы аутентичности воспоминания и изоморфизма воспоминания и повествования. В заключении устанавливаются сходства и различия творческих принципов и особенностей мнемонического повествовательного метода указанных авторов, дается обобщенная трактовка памяти как поэтологического принципа в искусстве романа.

ГЛАВА 1. ПРОБЛЕМА ОТРАЖЕНИЯ ВСПОМИНАЮЩЕГО СОЗНАНИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ

§ 1. Воспоминание в эстетической деятельности

Любое художественное высказывание – это высказывание о человеке, попытка увидеть различные стороны человеческой природы и подвергнуть их переосмыслению в рамках эстетической деятельности. Сущность эстетической деятельности заключается в особом взгляде художника на действительность, позволяющем проникнуть в глубину реальности. Вступая в диалог с действительностью, языком, культурой, художник преобразует не только эту действительность. По аналогии с преобразованием предмета в соответствии с его «внутренним законом»⁹ в работе творческого субъекта происходит превращение собственного, не всегда даже осознаваемого понимания человека и мира (тоже своего рода внутреннего закона) в организующий принцип художественного произведения (это примерно то, что Б.О. Корман описывал посредством понятия «концептированный автор»¹⁰, за вычетом мировоззренческой позиции).

В качестве «собеседников» автора в этом диалоге выступают герой и читатель, причем они «представляют в эстетическом объекте ценности жизненной, внеэстетической реальности, противостоящей творческому субъекту»¹¹.

Проблема человека решается в произведении посредством рефлексии над конкретными сторонами человеческого бытия. Художник осуществляет миметический акт¹², создает «художественную конструкцию возможной действительности»¹³, т.е. творит фиктивный мир, постигает и «конструирует»

⁹ Рымарь Н.Т., Скобелев В.П. Теория автора и проблема художественной деятельности. Воронеж, 1994. С.154.

¹⁰ Корман Б.О. Избранные труды по теории и истории литературы. Ижевск, 1992. С.174.

¹¹ Рымарь Н.Т. Бахтинская концепция архитектоники эстетического объекта и проблема границы «искусство»/ «не искусство» // Вестник Самарской гуманитарной академии. 2006. № 1(4). Вып. Филология. С.248.

¹² В понимании этого неоднозначного термина мы опираемся в первую очередь на следующие работы: Шмид В. Нарратология. М., 2003. С.22–35; Рымарь Н.Т. Творческий потенциал мимезиса и немиметических форм в искусстве // Новейшая драма рубежа XX–XXI веков: миметическое/антимиметическое. Самара, 2013. С.7–21.

¹³ Шмид В. Указ. соч. С.24.

героя, наделяя его определенным характером и помещая в те или иные жизненные обстоятельства также и с тем, чтобы утвердить собственную аксиологию. В результате миметической деятельности, понятой как «внутренне динамическая форма освоения и постижения мира»¹⁴, возникает эстетический объект.

Для понимания роли памяти в искусстве необходимо рассмотреть отношения автора, героя и читателя в ситуации, когда предметом и одновременно языком их диалога становится воспоминание, которое в культуре эпохи художественной модальности¹⁵ со свойственными ей проблематизацией индивидуального и коллективного, вниманием к процессуальности мышления, интересом к глубинным пластам сознания и бессознательного, стремлением к прорыву за пределы традиционных представлений оказывается одним из ключей к постижению человеческой природы.

Эстетическая разработка процесса воспоминания во всей совокупности его проявлений изначально обладает непосредственной убедительностью. Драматизм воспоминания позволяет судить о наиболее значимых аспектах бытия личности, а концепция памяти оказывается, по сути, концепцией человека, которая выстраивается на всех уровнях произведения. Фрагментарный, порой алогичный язык памяти аутентичен опыту современной личности, отчужденной от реальности, разрывающейся между стремлением вступить с ней в контакт и желанием «переспорить» реальность, заменить ее удобной для себя иллюзией. Ведь в отношении прошлого, такого значимого, но молчаливого, неспособного защититься от некорректных интерпретаций, последняя стратегия работает особенно хорошо. Для романа как жанра память – это содержание работы внутреннего мира личности, в котором, однако, то встречаются, пересекаются, то конфликтуют или приходят к различным формам отождествления «я» и «другой», «я» и «не-я», личные и внеличные аспекты восприятия, прошлое и настоящее.

Воспоминание может быть смысло- и текстопорождающей силой. Это особенно очевидно в так называемой литературе автосвидетельств.

¹⁴ Рымарь Н.Т. Творческий потенциал мимезиса... С.6.

¹⁵ Термин С.Н. Бройтмана, см. в его кн.: Историческая поэтика. М., 2004. С.255.

В лингвистических исследованиях (Л.М. Бондарева, Л.М. Ньюбина, А.В. Остроумова, С.Г. Кузьмина) сформировалось представление о текстах мемуарного типа – «субъективированных беллетризованных нефикциональных текстах, в основе которых лежит ретроспективно направленная когнитивная деятельность повествующего субъекта, реконструирующего факты прошлого опыта и идентичного реальной исторической личности автора воспоминаний»¹⁶. К ним относят словесные произведения, написанные на основе когнитивной деятельности воспоминания, представленные разными жанрами: мемуары, записки, мемуарный литературный портрет, дневник, автобиография.

Тексты этих жанров являются **мнемоническими текстами** и принадлежат к **мнемоническому дискурсу**. Основным признаком мнемонического дискурса признается наличие особого, идентичного автору воспоминаний речевого субъекта, которому свойственна «позиция автора как эгоцентрического толкователя собственной жизни и собственного изображения, с одной стороны, и медиума, определяющего характер изображения всех других субъектов и событий, с другой», т.е. «существование одного центрального сознания, которое вспоминает, рассказывает и вновь переживает события прошлого»¹⁷. Исследователи описывают инвариант мемуарного текста, обладающий рядом особенностей: глаголы семантического поля памяти, характерные черты употребления местоимения «я», оппозиция «тогда–теперь», реализованная рядом лексико-грамматических средств, промежуточное положение между документальным и художественным способом изображения действительности; дискретность сюжета и композиции; жанровая и функционально-стилистическая гетерогенность; диалогические отношения вспоминающего «эго» с прошлым и настоящим, выраженными различными формами цитации; особенности адресации текста; интертекстуальность.

¹⁶ Бондарева Л.М. Фактор субъектной адресованности в текстах мемуарного типа («Литература воспоминаний в свете прагмалингвистики») // Проблемы семантики и прагматики: сб. науч. тр. Калининград, 1996. С.28.

¹⁷ Ньюбина Л.М. Поэтика и прагматика мнемонического повествования: на материале немецкой литературы воспоминаний XX века: диссертация ... д-ра филол. наук 10.02.04. СПб., 2000. С.23.

Эти наблюдения важно и нужно учитывать, делая, однако, поправку на то, что «взаимодействие поэтики и лингвистики»¹⁸ сводится в указанных работах к перечислению типичных структурных особенностей, конститутивных признаков мнемонического текста, вне зависимости от того, является ли рассматриваемый текст художественным. Здесь не различаются автор, герой и повествователь. Необходимо понимать, что описанные черты мнемонического текста очерчивают границы одной из тех речевых практик, которые «выступают как необходимый посредник между литературой и языком, между литературой и внешней реальностью» и подвергаются дальнейшему «смещению и остранению» в надречевой деятельности, трансформируясь творческим субъектом в художественное высказывание¹⁹.

Являясь постоянными атрибутами «мнемонического дискурса», одни и те же черты могут быть как естественным результатом когнитивной деятельности воспоминания, так и художественным приемом, неизбежным следствием воплощения проблематики индивидуальной памяти в художественном произведении, особенно – романе. Так, в фикциональном повествовании от первого лица такие приемы, как подрыв доверия к фигуре нарратора и к самим излагаемым событиям, постановка под сомнение референциальности нарратива, его отношения к действительности, нарушение связности и целостности нарратива и т.д., зачастую становятся средством сюжетосложения и формируют авторскую концепцию памяти как феномена²⁰ и характера взаимоотношений человека с прошлым.

Как любое автобиографическое высказывание обладает чертами мнемонического текста, так и любой текст использует механизмы культурной памяти. Однако в некоторых текстах наряду с этим присутствует и сознательное обращение писателя к проблематике культурной памяти, ее концептуализация²¹, что определяет стратегию текстопорождения. Здесь также имеет место мимезис памяти.

¹⁸ Там же. С.15.

¹⁹ Саморукова И.В. О понятии «дискурс» в теории художественного высказывания // Вестник СамГУ. №1. 2001. URL: <http://vestniksamgu.ssau.ru/gum/2001web1/litr/200110603.html>

²⁰ Переходцева О.В. Память и нарратив в современной английской литературе: М. Эмис и Дж. Барнс: автореферат дисс.... канд.филол.наук. М., 2013. С.22.

²¹ См, например: Иваньшина Е.А. Культурная память и логика текстопорождения в творчестве М. А. Булгакова. Автореферат дисс. ... доктора филологических наук. Воронеж, 2010.

Становясь частью эстетического события, память перестает быть только психическим процессом или культурным феноменом и подвергается существенной трансформации, которую не всегда учитывают исследователи. Ведь если научный взгляд на проблему выхватывает каждую из сторон памяти в отдельности, то искусство способно охватить ситуацию в целом, во всей ее сложности. Каждый из видов памяти – индивидуальная, коллективная, культурная, нарративная – продуктивен для творческой деятельности, и, в зависимости от того, под каким углом будет рассматриваться роль мнемонического в художественном тексте, на первый план будет выходить тот или иной аспект организации произведения, но эти аспекты неразрывно связаны, создавая единый художественный образ.

В рамках изображенной **действительности героя** память предстает в разных обличьях и действительно может быть описана при помощи различных современных концепций. Почти всегда она служит механизмом для построения идентичности персонажа. Ведь слабая или находящаяся под угрозой идентичность апеллирует к памяти как к способу оправдать себя. Личные воспоминания обладают подлинностью, но не в фактологическом смысле, а в экзистенциальном. Субъективность переживания опыта, сохраненного в памяти отдельного человека или целого сообщества, является одновременно и ценностью, как аутентичное переживание, и проблемой, как недостоверное восприятие реальности.

Американский историк Алан Мегилл, рассуждая о взаимоотношениях истории и памяти, высказывает мысль о том, что, не являясь критической способностью человека, память не может быть верифицирована, нуждается в критике извне, в Другом. По его мнению, Другим для памяти становится История, «псевдообъективный дискурс, грубо подчиняющий себе частные воспоминания и идентичности, в которых заложена та самая эмпирическая реальность и аутентичность, которых история лишена»²².

Эта необходимость в завершении еще более явно, хотя и иначе, проявляется в художественном произведении, и здесь Другим для вспоминающего героя

²² Мегилл А. Указ. соч. С.134.

является уже автор. Согласно эстетике М.М. Бахтина, жизненная активность героя подвергается завершению со стороны автора-творца, отношение которого к миру героя и его ценностей оформляет и структурирует этот мир, придает ему совершенно иные ценность и смысл. В интерпретации Н.Д. Тамарченко, «автор создает определенного типа границу между своим миром и изображенной действительностью (миром героя), т.е. “зону построения” образа»²³.

В том случае, когда завершению подвергается мнемоническая активность героя, понятию памяти как «области мрака», которой «нельзя доверять»²⁴, противопоставляется представление о резервуаре смыслов, в котором на уровне художественного целого сохраняется истинное положение вещей, все то, что было позабыто героем. Только такое пространство, доступное автору и недоступное герою, позволяет выявить неполноту и субъективность кругозора последнего²⁵. Границы этого нового «поля ценностного восприятия и изображения мира»²⁶ могут быть очерчены только благодаря известной близости механизмов памяти и повествования. В то же время, память в художественном произведении является прерогативой не только автора и героя, но и читателя. Аутентичное прочтение возможно лишь в том случае, если память последнего в должной мере удерживает как текст произведения, так и его контекст. В этом смысле поэтика произведения, понятая как организация автором читательского восприятия, может быть воспринята как работа с читательской памятью, которая сможет вобрать в себя все то, что останется недоступным для героя.

Память в таком случае становится стержневым компонентом эстетического события. Художественный образ строится в зоне памяти, начиная с изображенной действительности и заканчивая принципами ее изоляции, особенностями творческого освоения. Память выступает как **поэтологический принцип**: на всех

²³ Тамарченко Н.Д. «Эстетика словесного творчества» Бахтина и русская религиозная философия: пособие по спецкурсу. М., 2001. С.50.

²⁴ Мегилл А. Указ. соч. С.167.

²⁵ См. например контраст между планами прошлого и настоящего в романе «Исчезновение» Ю.В. Трифонова, о котором речь пойдет в главе 3 настоящей работы.

²⁶ Бахтин М.М. Эпос и роман. С.471.

уровнях произведения осуществляется авторская рефлексия над механизмом работы вспоминающего сознания как неосознаваемым героем творческим процессом, раскрывающим суть отношений героя с действительностью, таким образом представляемой автором. Тем острее эта проблематика разрабатывается в тех случаях, когда воспоминание становится для героя источником его сознательного повествовательного творчества.

Всякое воспоминание творит индивидуальный мир, который существует только в произведениях воспоминания как творчества. Деятельность памяти, которая изолирует, связывает, преломляет свое и не-свое, по способам обработки материала аналогична процессу мимезиса как творческого акта. Поэтому обращение к художественному процессу изображения воспоминания в повествовательной среде может быть продуктивно для понимания творческой работы художника как таковой, так как в искусстве всегда присутствует не просто чистый акт познания реальности (как если бы такое познание вообще было возможно), но и моменты творческого и целостного ее переживания как целого. Воспоминание есть рефлексия над определенными моментами прошлого, как и повествовательное изображение состояния сознания или воспоминания героя тоже есть определенная форма рефлексии – рефлексия повествовательная.

Не только в русской литературе – сначала у Ф.М. Достоевского, затем у Андрея Белого, Вячеслава Иванова, в прозе О.Э. Мандельштама, И.А. Бунина, В.В. Набокова, у Г.И. Газданова, А.П. Платонова, Ю.В. Трифонова, но и в мировой – у М. Пруста, В. Беньямина, Ф. Мориака, Г. Белля, М. Эмиса, Дж. Барнса и у многих других – память становится не только главной темой, но и эстетической доминантой всего творчества или отдельных текстов. Анализ построения художественного образа в зоне памяти позволяет увидеть в обращении художника к изображению реальности через работу памяти и воспоминания один из поэтологических принципов романного повествования, объектом которого является по-романному проблемная зона отношений индивидуального сознания с Другим и миром в целом. Это позволяет поставить вопрос о литературной и, в частности, романной **поэтологии памяти**, конкретные проявления которой во

многим будут связаны с творческой индивидуальностью конкретного художника и его творческой рефлексией над механизмами работы вспоминающего сознания и их текстопорождающим потенциалом.

Поэтология памяти существует на уровне архитектоники эстетического объекта, однако осуществляется в структуре художественного текста. Такое осуществление можно назвать **поэтикой памяти**: особый способ организации текста по моделям работы памяти определяет **характер творческого акта** художника и **специфику его языка**. На тематическом, мотивном, сюжетно-композиционном уровнях, на уровне усложнения отношений между фабулой и сюжетом, временем излагаемого и временем повествования, на уровне стиля, который «обитает в деталях, но во всех деталях и во всех их взаимоотношениях»²⁷, в усложненных отношениях автора и героя происходит моделирование работы вспоминающего сознания, которое и подвергается авторской рефлексии. «Зона памяти» литературного героя оказывается зоной, обеспечивающей художнику возможность аутентичного изображения сознания героя, а также аутентичного авторского высказывания и о собственной жизни, эпохе, об особенностях работы человеческого сознания, зоной, в которой воспоминание порождает особый метод художественного повествования.

§ 2. Поиск истины в прошлом героя как цель мнемонического повествовательного метода

Одним из наиболее ярких и компактных во всей русской литературе случаев мимезиса непосредственного воспоминания героя может считаться повесть Ф.М. Достоевского «Кроткая», опубликованная в 1876 году в «Дневнике писателя». Здесь предельно зримо и полно запечатлено сознание героя – болезненное, сбивчивое, спутанное, и в то же время, не лишенное определенной, по-своему неопровержимой логики. Именно работа по развертыванию перед читателем этого

²⁷ Женетт Ж. Вымысел и слог // Ж. Женетт. Фигуры. Т.2. М., 1998. С.452.

вспоминающего сознания и последующее его преодоление, выход за пределы логики героя, диалог с ним являются основным нервом повести.

Понимая миметический акт как «углубленную разработку» «конкретного материала», «репрезентацию предмета в среде особого художественного языка»²⁸, и в первую очередь – как процесс взаимодействия между автором и читателем, следует обратить внимание на допущение, которое Ф.М. Достоевский делает в самом начале повести: прибегает к фантастической фигуре стенографа, будто бы фиксирующего внутренний монолог закладчика. При помощи такой условности автор намеренно обнажает все конфликты сознания героя, позволяет читателю присутствовать при процессе зарождения воспоминания и наблюдать все его фазы, а в то же время – ставит акцент на условности подобной возможности.

Уже во введении автор недвусмысленно указывает на «тему» своего произведения: «Несмотря на кажущуюся последовательность речи, он несколько раз противоречит себе, и в логике и в чувствах. Он и оправдывает себя, и обвиняет ее, и пускается в посторонние разъяснения: тут и грубость мысли и сердца, тут и глубокое чувство. Мало-помалу он действительно уясняет себе дело и собирает “мысли в точку”. Ряд вызванных им воспоминаний неотразимо приводит его наконец к п р а в д е ; правда неотразимо возвышает его ум и сердце»²⁹.

Эти предварительные замечания определяют всю композицию повести, как характеризует ее Л. Гросман: «раскрываются две судьбы в их полном развитии (что исключалось техникой новеллы), но в той предельной степени напряжения, какую требовала теория жанра. Это по-настоящему новеллистически напряженное содержание рассказа, замыкающее его действие в единый круг внутренней катастрофы. Достоевский пренебрегает каноническим сюжетным ударением в конце и смело начинает с трагической развязки: “муж, у которого лежит на столе жена-самоубийца”, старается осмыслить случившееся. Концовка, ставшая зачином, определяет кольцевое строение повести. Это “новелла-спираль” (по известному термину

²⁸ Рымарь Н.Т. Творческий потенциал мимезиса... С.7, 9.

²⁹ Достоевский Ф.М. Кроткая // Полное собр. соч. Т. 24. Л., 1982. С.5. Здесь и далее по тексту ссылка на это издание дается в скобках с пометкой «Д», с указанием номера страницы.

Пауля Гейзе). Повороты витой линии удаляются все более от точки ее отправления, но развернувшаяся пружина внезапно сжимается к исходному центру, так что развязка – конец спирали – располагается как раз над ее началом – вступлением к рассказу»³⁰.

Такая «спиральная» композиция чрезвычайно характерна для мнемонического повествовательного метода (мы наблюдаем ее у Пруста, Набокова, Газданова), поскольку позволяет воплотить в произведении проблематику поиска и обретения истины. Но у приведенных вступительных замечаний есть и иная функция: дать читателю возможность ощутить полную причастность сознанию персонажа и в то же время преодолеть точку зрения героя, не отменяя сложности внутренней жизни и подлинности страданий последнего.

По мнению одного из исследователей, во введении к «Кроткой» сразу же задается тематическая оппозиция «до/после». Внимательный читатель оказывается подготовлен к монологу закладчика благодаря введенным в авторский текст подсказкам: элементам речи; неявно намеченному с помощью морфологических форм – «собрать (мысли в точку)» и «выброситься (из окошка)» – конфликту между центробежными и центростремительными идеями в произведении. Благодаря тому, что читатель заранее предуведомлен, что именно последует за введением, он, в зависимости от меры своего внимания, «следует за тем, что указывает во введении Достоевский, или же тем, что говорит ростовщик. А именно – если читатель схватывает намеки Достоевского, он оказывается заранее подготовленным к монологу рассказчика со всей его психологической и диалогической сложностью. Если же этого не происходит, то после заключения он пытается соединить части прочитанного в одно целое (как это делает ростовщик после самоубийства)»³¹.

Иными словами, если читатель удерживает в памяти исходные авторские замечания, то он получает возможность отрешиться от позиции, которую постулирует рассказчик в своих воспоминаниях, взглянув на ситуацию извне. На достижение этого эффекта направлена, как видим, целая система мер. Важную

³⁰ Гросман Л. Достоевский. М., 1963. С. 300.

³¹ Bagby L. Vvedenie v Krotkuiu: Pisatel'/Chitatel' /Ob'ekt // Dostoevsky studies. 1988. Vol. 9. P. 132. URL: <http://www.utoronto.ca/tsq/DS/09/127.shtml>

роль здесь играет и обращение к таким апеллирующим к этическому и эстетическому опыту читателя категориям, как «правда», «грубость мысли и сердца», «возвышение ума и сердца».

Все дальнейшее повествование представляет собой монолог героя. Отчужденное от реальности сознание героя стремится, тем не менее, к контакту с этой реальностью. Желанию оправдаться, обмануть себя, сопутствует тяга понять Другого, в данном случае – покойную жену. Для героя этот выбор – нравственное испытание³². Полем битвы этих разнонаправленных стремлений становится память, работа которой моделируется в художественной структуре повести.

Бахтин в «Проблемах поэтики Достоевского» отмечает, что в самом начале повести вся правда герою уже явлена, однако это не значит, что он готов принять ее: «повесть “Кроткая” прямо построена на мотиве сознательного незнания. Герой скрывает от себя сам и тщательно устраняет из своего собственного слова нечто, стоящее все время перед его глазами»³³.

Однако это «нечто» присутствует в тексте очевидным для читателя образом, хотя и находится на задворках сознания персонажа, и истинный сюжет повести состоит именно в пересечении границы знания и незнания, борьбы героя с ужасной правдой. Верное восприятие «Кроткой» оказывается возможным только в случае, если читатель занимает предложенную позицию вневходимости, смотрит на сознание героя уже с позиции знания о трагической развязке и достаточно внимателен к противоречиям в речи рассказчика, о которых заранее предупрежден.

У этих противоречий несколько очевидных источников. Первый из них – борьба двух противоположных стремлений вспоминающего героя. Воспоминание закладчика, как уже было сказано, запущено стремлением «собрать в точку мысли». Однако есть у него и еще одна мотивация – рассказчик использует память как механизм удержания прошлого. Его терзает страх остаться в одиночестве, который одновременно оказывается и страхом перед необходимостью признать

³² Карпенко Г.Ю. Типологическая модель русской классики // Вестник Самарского университета. История, педагогика, филология. 2016. № 1. С.162–167.

³³ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. С.288.

необратимость, фатальность случившегося. Мысль об этом открывает повесть, об этом же и последние слова рассказчика: «вот пока она здесь – еще все хорошо: подхожу и смотрю поминутно; а унесут завтра и – как же я останусь один?» (Д, С.6); в финале – «Нет, серьезно, когда ее завтра унесут, что ж я буду?» (Д, С. 35). И если стремление уяснить правду невозможно осуществить без того, чтобы ответить на главный вопрос о причине случившегося и о степени вины самого рассказчика, то желание удержать прошлое связывается скорее с центробежным развертыванием многочисленных подробностей. Непризнание случившегося требует погружения в прошлое, в то время как анализ причины самоубийства – рефлексии о прошлом с позиции настоящего момента.

Другим источником противоречий является психологическое состояние героя. Исследователи уже отмечали³⁴, что герой «Кроткой» – это человек, обремененный *ресентиментом*. Этот термин, введенный Ницше в работе «К генеалогии морали», в 1912 году был разработан Максом Шелером, который трактует ресентимент как «самоотравление души... долговременную психическую установку, которая возникает вследствие систематического запрета на выражение известных душевных движений и аффектов, самих по себе нормальных и относящихся к основному содержанию человеческой природы, – запрета, порождающего склонность к определенным ценностным иллюзиям и соответствующим оценкам»³⁵. В случае невозможности непосредственно отреагировать на неприятный раздражитель (чаще всего, в силу осознания собственного бессилия) подавленное ощущение уходит в глубины души и переживается затем постоянно. Ресентимент порождается чаще всего неудовлетворенной гордостью и в дальнейшем вызывает необходимость постоянного сравнения себя и других. Вскоре направленность негативного чувства переносится от конкретной ситуации на любое напоминание о ней. Постепенно ресентимент приводит к переворачиванию системы ценностей («фальсификации

³⁴ См., например: Suchanek L. «Молча говоря». Повесть Ф.М. Достоевского Кроткая // Dostoevsky studies. 1985. Vol. 5. P. 128. URL: <http://www.utoronto.ca/tsq/DS/06/125.shtml>

³⁵ Шелер М. Ресентимет в структуре моралей. М., 1999. URL: http://krotov.info/libr_min/25_sh/el/er1.html

ценностных таблиц»): «нечто (А) утверждают, восхваляют не ради его собственного качества, а с интенцией – не находящей языковой формулировки – отрицать, порицать, девальвировать нечто иное (В)»³⁶. По сути, ресентиментный человек завязан на прошлое настолько, что не видит за своей травмой настоящего.

Все симптомы ресентимента у героя Достоевского налицо: «мрачное прошлое и навеки испорченная репутация томили меня каждый час, каждую минуту» (Д, С.24). Это прошлое герой по мере сил старается изгнать из своих мыслей: он не заговаривает о прошлом с женой, ожидая, что та «увидит потом сама, что тут было великодушие, но только она не сумела заметить, – и как догадается об этом когда-нибудь, то оценит вдесятеро и падет в прах, сложа в мольбе руки» (Д, С.17). Но пережитый позор побуждает закладчика, как и любого носителя ресентимента, к пересмотру ценностных таблиц: это выражается в его постоянных нападках на «дешевое великодушие» молодости, которое «гроша не стоит» (Д, С.14). На основании ресентимента строится и все поведение закладчика, вся его «система» в отношении к Кроткой. Впрочем, истинный смысл этой системы для читателя становится ясным лишь по мере чтения повести, постольку, поскольку рассказчик «проговаривается» об истинных мотивах своих действий.

В самом начале первой главы читатель получает от рассказчика уверение в том, что тот просто расскажет все «по порядку» (Д, С.6). И действительно, ход воспоминаний героя в общих чертах укладывается в хронологию его отношений с женой от знакомства к свадьбе, через период охлаждения отношений и вплоть до самоубийства Кроткой. Ресентимент сказывается в первую очередь на воспоминаниях о жизни героя до женитьбы: такие воспоминания он по мере возможности подавляет вовсе, но искажения затрагивают также и воспоминания о жизни с женой. Последовательный нарратив возникает как продукт сознательного усилия рассказчика, который постоянно одергивает себя, если перескакивает с одной мысли на другую.

³⁶ Там же.

Этого усилия, однако, недостаточно: закладчик все равно постоянно сбивается с мысли, оставляет несформулированными важные моменты, поскольку вспоминающее сознание работает отнюдь не линейно. Ведь воспоминание неизбежно сталкивает человека с той реальностью, которая была недоступна ему в момент вспоминаемого переживания, заслонялась сиюминутными чувствами и стремлениями, которые теперь уже не имеют былой силы. Возможность увидеть свою жизнь в новом свете заставляет человека отойти от последовательного изложения событий, выстроить между ними новую, нелинейную связь.

В первой главе, да и в дальнейшем, постоянно звучит тема довольства рассказчика, вызванная, неизменно, унижением возлюбленной: «Она опять вспыхнула, выслушав это для вас, но смолчала, не бросила денег, приняла, – то-то бедность! А как вспыхнула! Я понял, что уколол... Очень уж я тогда развеселился» (Д, С.7) – здесь видим прямое унижение Кроткой; «И главное, я тогда смотрел уж на нее как на мою и не сомневался в моем могуществе. Знаете, пресладострастная это мысль, когда уж не сомневаешься-то» (Д, С.10); «Я и после вспомнил про то с наслаждением, хоть это и глупо: я прямо объявил тогда, без всякого смущения, что, во-первых, не особенно талантлив, не особенно умен, может быть, даже не особенно добр, довольно дешевый эгоист (я помню это выражение, я его, дорогой идя, тогда сочинил и остался доволен)» (Д, С.11) – рекомендуясь в подобных выражениях, закладчик, тем не менее, знает, что по существу у Кроткой нет выбора, так же, как не могла она отказаться от денег за сигарный мундштук; «дескать, сам люблю горденьких. Гордые особенно хороши, когда... ну, когда уж не сомневаешься в своем над ними могуществе, а?» (Д, С.12); «Я восторжествовал, и одного сознания о том оказалось совершенно для меня довольно. Вот так и прошла вся зима. О, я был доволен, как никогда не бывал, и это всю зиму» (Д, С.23) – речь идет о зиме, в которую рассказчик почти вовсе не разговаривал со своей женой, перенесшей тяжелую нервную болезнь.

Собственно говоря, одной этой констатации довольства в столь странных ситуациях достаточно, чтобы вполне обозначить мотивы героя Достоевского. Переживший унижение, ощущающий себя изгоем, этот человек нуждается

не в друге, а в существе, зависимом от него и признающем его превосходство – в «кроткой»: «я знал, что женщина, да еще шестнадцати лет, не может не подчиниться мужчине вполне. В женщинах нет оригинальности, это — это аксиома, даже и теперь, даже и теперь для меня аксиома!» (Д, С.15). Супружеские отношения для него – поединок (недаром кульминация повести приходится на сцену с револьвером), в котором он хочет взять реванш за несостоявшуюся в полку дуэль и последовавшее обвинение в трусости, а затем – падение³⁷. Но сам он, в каждом частном случае легко признаваясь в этих чувствах, не желает обобщить факты и признать истинных целей своего брака: «Я ведь для чего хотел жениться? А впрочем, обо мне наплевать, это потом... И в этом ли дело! Детей теткинх учила, белье шила...» (Д, 10). Мысль рассказчика, наткнувшись на неприятный вопрос, обходит очевидный уже для читателя ответ, хватаясь за «центробежные» подробности воспоминания.

Еще более резкие повороты герою приходится совершать в связи с вопросом о степени своей виновности в смерти жены. Частота использования лексемы «судить» красноречиво говорит о подспудном осознании собственной вины, но стремление к самооправданию у рассказчика не менее сильно. Две эти тенденции вступают в диалог. Стремление к самообвинению входит в речь героя как чужое слово третьего типа («чужое слово остается за пределами авторской речи, но авторская речь его учитывает и к нему отнесена»³⁸). Закладчик неоднократно обманывает ожидания читателя, в самый последний момент подменяя черное белым: «... понимал же ведь я это. О, подлости человек особенно хорошо понимает! Но подлости ли? Как ведь тут судить человека? Разве не любил я ее даже тогда уже?» (Д, С.12); «Ведь для того, чтобы загадать загадку, я, может быть, и всю эту глупость сделал... Да и нельзя было иначе, я должен был создать эту систему по неотразимому обстоятельству, – что ж я, в самом деле, клеветцу-то на себя! Система была истинная. Нет, послушайте если уж судить человека, то судить, зная

³⁷ См. об этом: Пис Р. «Кроткая» Достоевского: Ряд воспоминаний, ведущих к правде // Достоевский: материалы и исследования. Т. 14. М.–СПб., 1997. С.187–195.

³⁸ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. С.226.

дело...» (Д, С.13); «Что ж, я скажу правду, я не побоюсь стать перед правдой лицом к лицу: она виновата, она виновата!» (Д, С.17); «И этого не понимаешь: ответ на столе лежит, а ты говоришь вопрос! Да и наплевать на меня! Не во мне совсем дело... А кстати, что для меня теперь – во мне или не во мне дело? Вот этого так уж совсем решить не могу. Лучше бы спать лечь. Голова болит...» (Д, С.12).

Логика воспоминания ведет рассказчика дальше и дальше по пути поиска контакта с реальностью, постижения истинного смысла произошедших с ним событий. И в то же время, стремление сохранить чувство собственной правоты заставляет его прибегнуть к ссылке на «случай», «недоразумение». Закладчик сокрушается о том, что, приди он на пять минут раньше, самоубийство могло бы не состояться, ссылается даже на «малокровие» супруги как истинную причину трагедии. Случайностью объясняет он и исключение из полка – источник resentimenta. Однако же факты, рядоположные в процессе воспоминания, убеждают его в обратном: «Измучил я ее – вот что!» (Д, С. 35). И если герой предпочитает тут же забыть о сделанном выводе, то в структуре текста, как и в памяти читателя, истинное положение вещей остается очевидным, не отменяя, впрочем, и субъективной правды героя – краха его чувств и надежд на счастье в силу онтологической невозможности быть счастливым.

Самообман героя касается не только причин самоубийства его жены, но и его собственной идентичности. Оба характера – и собственный, и супруги – герой понимает неправильно, и даже смешивает их. Эпитет «кроткая» относится не непосредственно к жене ростовщика, а к тому, какой он хочет видеть ее, подавив в ней «гордость», «бунт», «зверя в припадке». В то же время, «строгость», черта, приписываемая его собственному характеру, им самим соблюдается непоследовательно и, в конце концов, оказывается свойственна Кроткой, когда она смотрит на героя со «строгим удивлением». Инверсии подвергается вся «система» рассказчика. «Принимая ее в дом свой, я хотел... чтоб она стояла передо мной в мольбе за мои страдания – и я стоил того» (Д, С.14), – говорит герой. В реальности

же сам он оказывается на коленях перед женой, умоляя о любви³⁹. Декларируемая финансовая политика персонажа также не соответствует реальному поведению: ростовщик с охотой вспоминает о том, как подкупил теток Кроткой, как платил за ее лечение: «денег я не жалел, и мне даже хотелось на нее тратить» (Д, С.23). В то же время Кроткой он говорит, что ему «нужно тридцать тысяч рублей в три года» (Д, С.15).

Все эти противоречия, в конечном итоге, маркируют линейное повествование как сбивчивое, внутренне противоречивое, стремящееся сгладить острые углы и обойти неприятные факты. Сознательно персонаж выстраивает одну картину реальности, а воспоминание предлагает ему совершенно иную. Разыгрывается ожесточенная борьба с правдой, которая вытесняется за пределы сознания, но все же прорывается на поверхность в форме чужого слова, обмолвок, случайных оговорок, которые вооруженный предварительными замечаниями автора читатель видит намного раньше, чем сам герой. Таким образом, воспоминание предстает как подводное течение: оно вызывает рябь на поверхности последовательного повествования об истории самоубийства Кроткой.

Неполнота, обманчивость, фикциональность воспоминания проблематизируются в «Кроткой» благодаря контрасту с так или иначе прорывающейся наружу истиной. Оба эти полюса присутствуют в речи героя. Безусловно, что истина приоткрывается ему: само по себе сомнение в правильности «системы» стало возможным лишь после трагедии. Однако именно неспособность ростовщика принять и полностью осмыслить пережитое, во многом – в силу того, что его субъективная правда совершенно не совпадала с правдой героини, составляет стержневой конфликт повести.

В «Кроткой» вспоминающее сознание становится предметом непосредственного изображения. Любопытным вариантом раскрытия темы воспоминания является другая, более ранняя повесть Ф.М. Достоевского – «Записки из подполья». Герой этого произведения, благодаря известной степени интеллектуализма, способен к художественному творчеству. Создание записок

³⁹См. об этом: Пис Р. Указ соч. С.190.

позволяет ему преодолеть подполье и трансформировать собственную личность в едином акте воспоминания и письма. А. Ковач, исследователь творчества Достоевского, показывает, как память становится здесь принципом сюжетного повествования. Исследователь выделяет три фабульных периода: доподпольный, подпольный и постподпольный. Последний является единственным сюжетным этапом в трансформации персонажа. Благодаря использованию *автоцитат* (эксплицирующих и завершающих сознание персонажа в доподпольный и подпольный периоды), *цитат* (философских в первой части записок и литературных – во второй), *иконических следов памяти* (лицо Лизы, мокрый снег и т.д.) создается механизм нарративной памяти. Такой ход повествования напрямую связан со структурой персонажа, с мотивом прозрения. По мнению А. Ковача, «подлинное новаторство Достоевского состоит в том, что он и роль организации сюжета включил в состав персонажных функций. Тем самым автор открыл перед героем-рассказчиком путь к экспликации закона, моделируемого в сюжете биографии героя. Герой здесь не только интерпретирует события, но, организуя их в сюжет, повествовательно кодирует свою биографию, чтобы концептуализировать, понять и, в конце концов, декодировать ее»⁴⁰.

Благодаря мимезису памяти, читатель «Кроткой» и «Записок из подполья» становится соучастником попытки героя преодолеть границы сознания, прорваться к своей подлинной, неискаженной предшествующим травматическим опытом личности, и в то же время – свидетелем и соавтором завершающей активности творческого субъекта. Для героя Достоевского эта попытка мучительна. Истина во всей ее полноте явлена лишь на уровне авторской венаходимости, а герой всеми силами стремится скрыться от осознания истинного значения представших в новом свете фактов, и хронология оказывается для него последним, хотя и ненадежным убежищем. Можно сказать, что «прозрение» героя осуществляется, в известном смысле, насильственно⁴¹.

⁴⁰ Ковач А. Память как принцип сюжетного повествования. «Записки из подполья» Достоевского // Wiener Slawistischer Almanach. Bd 16. Wien, 1985. S.90.

⁴¹ Ср., например, с выраженным Б.Бойдом противоположным Набоковским восприятием памяти как возможности «вырваться из западни настоящего и без конца наслаждаться богатствами времени,

Итак, логика развертывания воспоминания, ее композиционные и лингвистические средства становятся специфическими особенностями языка двух повестей Достоевского.

Мимезис работы вспоминающего сознания осуществляется здесь благодаря:

- сочетанию повествования от первого лица⁴² и предварительных замечаний автора;
- спиральной композиции;
- работе с читательскими ожиданиями;
- столкновению деформированных воспоминаний героя, нашедших отражение в нарушении последовательного нарратива, и реальной картины событий, которая недоступна сознанию персонажа, но «зашифрована» в структуре текста как система «сбоев» в линейном повествовании, случайных оговорок, навязчивых попыток самооправдания;
- раскрытию темы творчества и письма как способа овладения опытом памяти;
- проблематике достоверности восприятия прошлого героем.

«Записки из подполья» и «Кроткая» эксплицируют широкий круг особенностей, типичных для реализации категории памяти в художественном тексте вообще, то есть для мнемонического повествовательного метода. Возможно, что именно эти тексты лежат в основе той традиции, которая впоследствии сложится в изображении вспоминающего сознания в русской литературе.

которые станут нам в этом состоянии доступны» (Бойд Б. «Ада» Набокова: место сознания. СПб., 2012. С.115).

⁴² Необходимо отметить, что повествование от первого лица, имитирующее дневник или мемуары, часто оказывается дополнено предварительными замечаниями, не принадлежащими рассказчику. Такова «Лолита» Набокова, «Театральный роман» Булгакова. Вымышленный издатель – фигура, которая необходима автору для установления необходимой дистанции в восприятии якобы автобиографического текста. См. об этом подробнее в §4 настоящей главы.

§3. Фактуальность и фикциональность мнемонического повествовательного метода: проблема автобиографизма

Предметный разговор о мнемоническом повествовательном методе невозможен без постановки вопроса о фикциональном или фактуальном статусе произведения, его принадлежности «искусству» или «не-искусству». Это связано со спецификой материала исследования. Деятельность памяти по способам обработки материала аналогична процессу мимезиса как творческого акта: память структурирует опыт, отбирает из хаотично воспринятых деталей прошлого ключевые эпизоды, формируя осмысленные картины, оформляет чувственные впечатления прошлого в нарратив, как это происходит и в процессе художественного творчества. Через воспоминание человек переоткрывает сам себя, свое место в мире, что может спровоцировать его стать на путь писательства, а получившееся произведение о его жизни будет являться непосредственным результатом работы памяти. Легко провести границу между мемуарами и изображением процесса воспоминания вымышленного героя (как в повести Достоевского «Кроткая»). Но во многих романах имеет место не только сознательное изображение вспоминающего сознания, но и художественное осмысление писателем фактов собственной биографии, обращение к которым может быть и не подкреплено установкой на подлинность рассказываемого.

Рассмотрение отношения изложенной истории к реальности в мнемоническом повествовательном методе затрагивает собственно эстетические аспекты проблемы творческого акта, отношений творческого субъекта с действительностью, на которые указывает проблема автобиографизма.

Известно, что повествовательные тексты могут быть разделены на две большие группы: тексты фактуальные и фикциональные⁴³. Первые из них излагают историю условно правдивую, а вторые – условно вымышленную.

⁴³ См., например: Женетт Ж. Фикциональное и фактуальное повествование: *fictio narrationis, facti narratio* // *Фигуры*. Т.2. С. 385–407.

Фикциональность, тесно связанная с мимезисом, понимаемым как художественная конструкция возможной действительности, традиционно считается одним из ключевых признаков повествовательного художественного текста, но, несмотря на это, в литературоведении не существует единого понимания этого термина. Границы «фикционального дискурса» устанавливаются в диапазоне от повествования «от третьего лица» исключительно и вплоть до отождествления терминов «фикциональность» и «художественность»⁴⁴.

Разделение между фикциональным и фактуальным проходит, по-видимому, там же, где и граница между искусством и не-искусством, и связано с актом изоляции, отрешения от действительности. Мы согласны с идеей, что фикциональность, т.е. художественность, предполагает «не столько факт вымышленности референтов, о которых говорится в дискурсе, сколько свойство самого дискурса к “вымыслообразованию”»⁴⁵. Можно сказать, что фактуальный текст – это текст, принципиально не отграниченный от реальности, а для фикционального произведения, напротив, характерна изоляция от этой действительности.

В этой связи интересно обратиться к одному из критериев фикционального высказывания, предложенному Ж. Женеттом: «оно не описывает ничего, кроме факта ментального»⁴⁶. Женетт считает, что основные различия двух типов дискурсов лежат в сфере модальности, и фикциональность порождается в первую очередь функциональной нетождественностью автора и рассказчика – вне зависимости от их «юридической» идентичности. К этому же сводится противопоставление автобиографического и романного пактов Ф. Лежёна⁴⁷, который, впрочем, не допускает промежуточных вариантов между автобиографией и художественным текстом, с чем мы согласиться не можем.

⁴⁴ Шмид В. Указ. соч. С.22–35.

⁴⁵ Черкасов Р.В. Фикциональный дискурс в литературе: проблема репрезентации: автореф. дисс. ... кандидата филол. наук. Самара, 2007. С.4.

⁴⁶ Женетт Ж. Вымысел и слог. С. 378.

⁴⁷ Лежён Ф. В защиту автобиографии // Иностранная литература. 2000, №. 4. URL: <http://magazines.russ.ru/inostran/2000/4/lezhen.html>; Левина-Паркер М. Введение в самосочинение: autofiction. URL:<http://magazines.russ.ru/nlo/2010/103/le2.html>;

Хотя Женетт и Лежён рассуждают в совершенно ином контексте, тем не менее, представление о функциональной нетождественности автора и героя логично включается в представления о занимаемой автором художественного произведения позиции вненаходимости. Использование в художественном произведении автобиографического материала в сочетании с воспоминанием как формой сюжетно-композиционной организации текста в таких случаях, как у И.А. Бунина, В.В. Набокова, Г.И. Газданова, Ю.В. Трифонова, М. Пруста, В. Бенямина и др., на наш взгляд, является попыткой создать эффект аутентичности художественного высказывания, в первую очередь – благодаря работе писателя с личным опытом и художественному переосмыслению собственной биографии, в преодолении фактуальности. Хотя граница между автором и героем кажется размытой, она ни в коем случае не исчезает. По меткому замечанию Б.В. Аверина, художник осуществляет «сложный и странный эксперимент над собственной жизнью: ее проживает другой человек»⁴⁸. Наблюдение исследователя верно не только для романов Набокова, применительно к которым оно высказано. Таков герой Марселя Пруста, таков Арсеньев у Бунина, таковы и герои романов Гайто Газданова и Ю.В. Трифонова. Автор как бы одалживает герою факты собственной биографии, что является, как видно, характерной чертой произведений, построенных в зоне памяти, поскольку позволяет придать рефлексии над работой вспоминающего сознания более глубокий, личный смысл. Персонажи Гайто Газданова вспоминают об участии в гражданской войне, а в эмиграции работают ночными таксистами или повторяют писательскую карьеру биографического автора⁴⁹. В поздних романах Ю.В. Трифонова в разных комбинациях появляются детство в Доме на набережной, арест родителей, писательская карьера, дружба с юным гением, в котором легко узнать черты Левы Федотова — одноклассника писателя и т.д.⁵⁰

⁴⁸ Аверин Б.В. Указ. соч. С. 399.

⁴⁹ См.: Диенеш Л. Гайто Газданов. Жизнь и творчество. Владикавказ, 1995; Орлова О.М. Газданов. М., 2003.

⁵⁰ См.: Трифонов Ю.В. Из детских дневников // Детская литература. 1992. №7. С. 31–39; № 8–9. С.17–25.

При этом личность героя отнюдь не является воплощением авторской автоконцепции, персонаж, проживая сходную с биографическим автором жизнь, в рамках произведения вовсе не является авторским alter ego. Так, намеренное искажение биографического материала оказывается очень важным для понимания «Жизни Арсеньева» Бунина. Б.В. Аверин указывает, что прототип Лики, Варвара Пашенко, прожила долгую жизнь. Но Бунин нуждается в смерти героини, чтобы «замкнуть цепь изображенных в романе смертей, соединить далекое прошлое с настоящим, с переживанием уже не двадцатилетнего Арсеньева, а пятидесятилетнего повествователя, чтобы через событие смерти и через преодоление его памятью соединить тему неосуществимости любви и неосуществимости творчества, преобразив их в этом финальном соединении в наконец достигнутую осуществленность как творчества, так и любви. Именно в этот момент автор ставит точку: его роман теперь завершен»⁵¹. Гайто Газданов в «Вечере у Клэр» для концептуального прочтения своей биографии прибегает к сходному приему, хотя пафос и поэтика этого романа совершенно иные, нежели у Бунина. Татьяну Пашкову, ставшую прототипом Клэр, Газданов превращает во француженку, чтобы встреча с ней в Париже выглядела более правдоподобно, и удовлетворяет мечту героя о близости с возлюбленной. Так же, как и Бунин, Газданов стремится сомкнуть план воспоминаний с планом «абсолютного настоящего», и для этого, используя автобиографический материал, изменяет существенные факты. Владимир Набоков в «Машеньке» тоже дополняет автобиографическую основу романа вымышленной берлинской рамой.

Мнемонический повествовательный метод предполагает размывание границы между автором и героем, особую разновидность эстетической коммуникации, где меняется и роль читателя, получающего возможность пройти по пути неупорядоченных воспоминаний героя, через этап творческой переработки автобиографического материала в рамках произведения и приобщиться к авторскому опыту завершения собственной жизни в рамках художественного целого.

⁵¹ Аверин Б.В. Указ. соч. С.217–218.

Возможность аутентичного прочтения такого произведения упирается в необходимость разграничения изображенной реальности (фактов сознания героя) и их переосмысления на уровне сюжетно-композиционной организации. При этом сложность состоит в том, что если повествование строится как воспоминание о прошлом, а субъект воспоминания наделен определенными чертами, свойственными и биографическому автору, если фабула напоминает события его реальной жизни и если звучит пресловутая «исповедальная интонация», то зачастую интерпретация текста исчерпывается указанием на сходство с биографией писателя. В такой фактуальной интерпретации собственно художественное содержание произведения оказывается недоступным.

Если в отношении произведений Бунина, Трифонова или Набокова эта проблема стоит не столь остро, то безымянность главного героя Газданова часто не рассматривается как художественный прием, зато позволяет отождествлять повествователей разных романов друг с другом и даже с биографическим автором. Эта тенденция наметилась уже в самой первой монографии, посвященной творчеству писателя. Ласло Диенеш, определяя жанр первой части книги, пишет, что: «она является в то же время и автобиографией, как бы написанной самим Газдановым. Наша задача сводилась здесь к тому, чтобы должным образом использовать авторскую прозу и... как бы под его диктовку писать за него его автобиографию»⁵². Хотя исследователь вполне отдает себе отчет в «теоретических и методологических опасностях» такого подхода, он все же считает его оправданным. Диенеш осознанно ориентируется на генезис того или иного рассказа и романного эпизода, а совпадение событий газдановских произведений с реальными событиями признает достаточным основанием для создания автобиографии автора на основе написанных им текстов. В сфере исследовательского внимания оказываются факты как таковые, а не их интерпретация и переосмысление в рамках контекстуальных связей. Такая позиция помогает в достижении поставленных исследовательских задач. Однако уже

⁵² Диенеш Л. Указ. соч. С.15

в работе О.М. Орловой отождествление фигуры биографического автора и героя становится не только основой изложения авторской биографии, но и методом интерпретации произведений Газданова, что существенно упрощает их смысл. Даже Е.Н. Проскурина, автор чрезвычайно интересной монографии «Нарративная поэтика Гайто Газданова», утверждает, что «главная причина общей географической обуженности метароманной топики заключена в реальных бытовых обстоятельствах жизни автора: материальной ограниченности, скудости заработка ночного таксиста, не позволяющего ему выбраться за пределы парижских предместий»⁵³. (Между тем, достаточно обратиться к рассказу Газданова «Бомбей», чтобы увидеть, насколько мало писатель нуждался в реальном опыте путешествий в экзотические страны, чтобы описывать таковые⁵⁴.) А вымышленная фабула французской дилогии, по мнению исследовательницы, мотивирована «отсутствием цельного личного опыта», могущего служить «примером для подражания»⁵⁵.

Однако простое отождествление героя, повествователя и биографического автора, даже если оно имеет под собой существенные фактические основания, не позволяет увидеть ключевые особенности поэтики художника, поскольку игнорируется принципиально иной контекст, в который художник эти факты помещает. Несомненно, что существует определенная связь между автобиографическим материалом и деятельностью автора по его переработке и художественному преобразению. Но в результате мы все равно имеем дело с автономным художественным миром, изучение которого невозможно без абстрагирования от биографии автора.

В этом отношении показательна рецепция романа Марселя Пруста «В поисках утраченного времени». С.Г. Бочаров в статье «О конструкции книги Пруста» приводит богатый материал, подтверждающий, что современниками Пруста книга была воспринята «как сплошной поток воспоминаний и впечатлений,

⁵³ Проскурина Е.Н. Единство иносказания: о нарративной поэтике романов Гайто Газданова. М., 2009. С. 32, 33.

⁵⁴ Орлова О.М. Указ. соч. С.193.

⁵⁵ Проскурина Е.Н. Указ. соч. С. 32, 33.

слабо организованное собрание фрагментов и тонких замечаний», что чрезвычайно огорчало ее автора: «Нет, если бы я не имел интеллектуальных верований и только хотел вспоминать... — я бы не взял на себя труд писать, будучи столь больным»⁵⁶ — пишет Марсель Пруст Жаку Ривьеру. Сейчас, когда о Прусте написано столько работ, признано очевидным, что в его романе происходит трансформация реальных фактов биографии писателя в фиктивные единицы, подчиненные логике художественной конструкции.

Л.Я. Гинзбург отмечала, что «литература вымысла черпает свой материал из действительности, поглощая его художественной структурой; фактическая достоверность изображаемого, в частности происхождение из личного опыта писателя, становится эстетически безразличной. Документальная же литература живет открытой соотнесенностью и борьбой двух этих начал»⁵⁷. Неудивительно, что исследовательница приходит к выводу о псевдомемуарности книги Пруста.

Ту же, в общем-то, мысль выражает, хоть и совершенно в иной парадигме, и Ж. Женетт: «“фикциональный дискурс” является на самом деле неким patchwork, или более или менее гомогенизированным сплавом, разнородные элементы которого в большинстве своем почерпнуты из реальной действительности. Подобно тому как лев, по словам Валери, есть не что иное, как переваренная баранина, так и вымысел есть не что иное, как фикционализированная реальность, и его определение в терминах иллюзии может быть лишь неустойчивым или же глобально-обобщенным: утверждения, составляющие фикциональный дискурс, безусловно, не все в равной мере мнимы, а быть может, и ни одно из них не является мнимым полностью и в строгом смысле»⁵⁸. Вольф Шмид также указывает, что «для мимезиса создатель изображаемого мира может черпать элементы из разных миров... Независимо от их происхождения из реального, культурного или воображаемого мира все тематические единицы, входя в фикциональное произведение, непременно превращаются в единицы фиктивные»⁵⁹.

⁵⁶ Цит. по: Бочаров С.Г. Сюжеты русской литературы. М., 1999. С.404.

⁵⁷ Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. Л., 1971. С. 9.

⁵⁸ Женетт Ж. Вымысел и слог. С. 383.

⁵⁹ Шмид В. Указ. соч. С. 31.

Мнемонический повествовательный метод осуществляет именно такое преодоление фактуальности. Передавая герою часть своей биографии, писатель становится творческим субъектом, он обретает по отношению к своему прошлому позицию венаходимости, перестает быть только биографическим субъектом личного воспоминания. Воспоминание становится теперь творческим методом построения художественного мира, фактом искусства, делания. Несмотря на то что повествование в большинстве случаев ведется с точки зрения героя, композиционное строение произведения и работа с фабульным материалом позволяет сосредоточить внимание на сознании героя. Этот образ предстает как сложная художественная конструкция. В этой связи необходимо отделять тексты, использующие элементы автобиографического жанра, от мемуаров, в которых воспоминание, будучи главным структурообразующим элементом, остается лишь способом рассказать историю собственной жизни (или, пользуясь терминологией Ж. Женетта, отделять гомодиегетическое фактуальное повествование от мимезиса этого повествования).

Кроме того, продуктивным оказывается терминологическое различие «автобиографии» и «автобиографизма», подробно обоснованное в диссертации Е.М. Болдыревой, где под **автобиографией** понимается «особый литературный жанр, буквально “жизнеописание”», а под **автобиографизмом** – «принцип соотношения художественной и внехудожественной реальности, заключающийся в трансформации автором в собственных текстах автобиографического жизненного материала ... Автобиографизм имеет в качестве основной проблему референции ... однако определение статуса автобиографии – это прежде всего проблема чисто текстовой реальности»⁶⁰. Изучая роман И.А. Бунина «Жизнь Арсеньева», Е.М. Болдырева приходит к следующему выводу: автобиографическую природу имеет не только само это произведение, но и все творчество писателя, поскольку оно содержит автобиографические аллюзии, автометаописательные фрагменты,

⁶⁰ Болдырева Е.М. Автобиографический метатекст И.А. Бунина в контексте русского и западноевропейского модернизма. Автореферат дисс. ... доктора филологических наук. Ярославль, 2007. С.13–14.

автобиографемы-автореминисценции, постоянные «вещные эквиваленты памяти». В фокусе внимания исследовательницы – в первую очередь автобиографический роман «Жизнь Арсеньева». Для нас же важна ее мысль о том, что все произведения писателя, включая и те, что, казалось бы, вымышлены от начала до конца (например, рассказ «Сны Чанга»), следует рассматривать как **автобиографический метатекст**, «своеобразное “генетическое досье”, где формируется авторская концепция памяти и принципы автобиографического письма».

Из этого следует важный вывод о том, что фикционализация одного или нескольких критериев: сюжета, тождества автор–нарратор–персонаж и т.д. не исключают возможности изучения того или иного текста как «автобиографического», то есть основанного на текстуализации категории индивидуальной памяти. В то же время, речь идет о совершенно иной автобиографичности, истинной целью которой является отнюдь не фиксация событий прожитой жизни, а художественное переосмысление этих событий или даже не событий как таковых, а самого процесса воспоминания. Такая автобиографичность парадоксальным образом скорее фикциональна, нежели фактуальна, что происходит благодаря использованию особого, художественного языка, который, «отграничивая текст произведения от прочей действительности, создает особый фикциональный мир, живущий по собственным законам, которые могут быть не тождественными законам действительности. Этот язык указывает сам на себя, его фактура ощутима, что, однако, не обязательно ведет к отказу от референта в реальности не-искусства. Отсутствие референта в большинстве случаев не бывает полным»⁶¹.

Все это означает, что мимезис воспоминания возможен и без непосредственного изображения мнемонического акта. Учитывая все это, невозможно списать со счетов постоянное возвращение большинства авторов, работающих в зоне памяти, к тем или иным фактам их биографии или эмоциональному опыту.

⁶¹ Рымарь Н.Т. Поэтика границы в литературе: эстетические и поэтологические аспекты проблемы границы как феномена художественного языка. Sedlce, 2016. С.70.

Необходимость известного абстрагирования от биографии автора, таким образом, должна быть уравновешена вниманием к присутствию в тексте **автобиографем** – «структурно-семантических компонентов автобиографического текста, устойчивых, репродуцирующихся во множестве текстов автора элементов, манифестирующих одну из важнейших составляющих и “состава души”, автобиографического духовного комплекса, и художественного мира писателя. Критерием принадлежности того или иного элемента к “автобиографическому тексту” автора, иначе говоря, критерием позиционирования его как автобиографемы, является частотность повтора в разных текстах, связь с магистральной для автобиографического дискурса категорией памяти, корреляция с важнейшими темами творчества писателя»⁶².

Использование автобиографического материала не делает текст фактуальным, но может привносить определенные черты мнемонического дискурса даже в те произведения, где отсутствует непосредственная фиксация мнемонического процесса. Незаметные для «случайного» читателя, эти элементы текста значимы в своей соотнесенности с другими, уже открыто автобиографическими произведениями автора.

Итак, ключевым моментом превращения биографического автора-писателя в художника-творца или «абстрактного», «концепированного автора» является изоляция биографического опыта писателя, отрешение его от контекста и связи реальных событий, передача его вспоминающему герою – все это осуществляется на уровне художественного языка.

Автор может отождествиться с героем и вместе с ним прийти к истине по пути забвения и воспоминания. В этом случае наиболее адекватной формой повествования оказывается повествование от первого лица, непосредственная фиксация процесса воспоминания, мимезис вспоминательной работы сознания в собственном смысле этого слова – как, например, у Марселя Пруста. Однако

⁶² Болдырева Е.М. «Генетическое досье» романа И.А. Бунина «Жизнь Арсеньева»: формирование автобиографической поэтики в мемориальном авантексте // Ярославский педагогический вестник. 2012. № 2. Том I (Гуманитарные науки). С.227.

логика повествования у Пруста полностью определяется стремлением сохранить впечатления памяти, представляет собой «поток сознания». Стремление дистанцироваться от воспоминаний, завершить и осознать их здесь еще минимально. В дальнейшем литература начинает создавать не только способы моделировать в своей структуре работу вспоминающего сознания, но также и эстетически завершать мнемонический акт «с точки зрения настоящего момента – времени, в котором ведется повествование»⁶³. Непроизвольное воспоминание, изначально предстающее как чувственный образ, нуждающийся в расшифровке символ, чтобы быть осмысленным, нуждается в вербализации, оформлении с помощью повествовательных средств, культурных моделей и готовых текстовых форм, и чаще всего такой формой оказывается **автофикция** (С. Дубровский) – «особый жанр, точнее, модус письма, существующий в поле интерференции мемуарно-автобиографической и собственно романной, фикциональной жанровых систем»⁶⁴. Предметом авторского завершения здесь является активность героя по отношению к содержанию его памяти, поэтика как бы созданной героем автобиографии (имеет место мимезис мнемонического дискурса).

Противоположная стратегия предполагает разотождествление с героем, хотя и проживающим сходную с биографическим автором жизнь, но в известной мере поработанным своим субъективным опытом, неспособным к аутентичному восприятию прошлого (таковы зачастую герои В.В. Набокова). В фокусе внимания оказывается не столько припоминание героем его прошлого, сколько процесс забывания, пустоты, возникающие в его сознании. В этом случае уже нет непосредственной фиксации мнемонического процесса, герой не создает никакого текста о своей жизни. Сознание персонажа и особенности его воспоминания в этом случае изображается в тексте более опосредованно (мимезис осуществляется только в сфере изображения пространства памяти, или даже забвения героя). Автор занимает позицию венаходимости по отношению к герою, который не осознает, как он мыслит и вспоминает.

⁶³ Рымарь Н.Т. Воспоминание и повествование. С.15.

⁶⁴ Болдырева Е.М. Автобиографический метатекст И.А. Бунина... С.17.

Специфика авторского завершения процесса воспоминания героя диктует выбор повествования от первого или третьего лица, или же сочетание этих форм в рамках одного произведения. Таким образом, рефлексия проблемы аутентичности воспоминания осознается как проблема повествования и определяет характер эстетической коммуникации в произведении, как «вымышленном», так и «документальном».

§ 4. Эстетический акт в структуре мнемонического повествования

Поэтика воспоминания – это поэтика творческой рефлексии. Вспоминающее сознание выхватывает конкретные детали и эпизоды прошлого, но в результате рождается целостная картина прошедшего и настоящего, происходит художественное расширение личного опыта. В ходе написания мемуаров происходит переработка фактов обыденной жизни в художественное целое, а фиксирующий свои воспоминания автор чаще всего отдает себе в этом преображении отчет и старается так или иначе осмыслить его природу.

Между тем разрыв между жизненным материалом и получившимся в результате художественным произведением – это специфически романский признак⁶⁵. Поэтому в мнемоническом повествовательном методе грань между между фикциональным и фактуальным, и без того тонкая, может размываться до неразличимости. В связи с этим интересно оказывается рассмотреть «пограничные» явления, произведения, в которых документальный материал, рассмотренный с временной дистанции, в большей или меньшей степени «абсорбируется» художественным текстом.

В этом плане интересную, и, по всей вероятности, случайную⁶⁶ близость обнаруживают документальная повесть «Отблеск костра» Ю.В. Трифонова

⁶⁵ Рымарь Н.Т. Введение в теорию романа. Воронеж, 1989. С.20.

⁶⁶ Ю.В. Трифонов высоко оценивал творчество В. В. Набокова. В частности, в 1977 г., когда недавно умерший Набоков воспринимался в СССР как эмигрант и идеологический противник, Трифонов

и незаконченный роман об отце набоковского Федора Годунова-Чердынцева, над которым герой «Дара» тщательно работает, обращаясь к архивным документам, воспоминаниям современников отца, однако считает результат неудовлетворительным. Читатель, тем не менее, получает возможность ознакомиться с этими воспоминаниями – в которых многое заимствовано из воспоминаний об отце самого Набокова, – не вполне понимая, читает ли он якобы написанный Годуновым-Чердынцевым текст, или же наблюдает за потоком его сознания. Набоков также обращается к образу отца и в автобиографических романах «Другие берега» и “Speak, Memory”.

Спустя тридцать лет Ю.В. Трифонов осуществляет замысел, как две капли воды похожий на замысел набоковского героя: он создает документальную повесть об отце: «не исторический очерк, не воспоминания об отце, не биография его, не некролог... и не повесть о его жизни»⁶⁷. В этой повести Валентин Трифонов предстает не как частное лицо, отец повествователя. В центре внимания – становление Валентина Андреевича как революционера, большевика, политического деятеля.

Воспоминания Годунова-Чердынцева, принадлежащие вымышленному герою и являющиеся фрагментом романа, имеют безусловно фикциональный статус, однако они изображают реальный в рамках действительности романа процесс создания героем мемуаров об отце.

Что касается «Отблеска костра», то вопрос о его принадлежности к «искусству» или же «не-искусству» чрезвычайно сложен, и ответ на него зависит в первую очередь от определения, которое мы даем «художественному», «эстетическому». Безусловно, эта повесть – ни в коем случае не беллетристика. Трифонов идет от документа, приводит многочисленные свидетельства, тексты отчетов и писем, отрывки из записных книжек отца и дневников дяди по

выступил на международном симпозиуме в США с речью о значении Набокова для русской литературы (см.: Тангян О.Ю. Зачем Юрий Трифонов ездил в Туркмению? // Знамя, 2013. № 4. С.166–184.).

⁶⁷ Трифонов Ю.В. Отблеск костра // Исчезновение: сборник. М., 1988. С.5. Здесь и далее по тексту ссылка на это произведение дается по данному изданию в скобках с пометкой «О.К.», с указанием номера страницы.

материнской линии – Павла Лурье. Повесть сопровождается многочисленными фотоматериалами с изображениями людей, о которых идет речь – В.А. Трифонова, его брата Е.А. Трифонова, будущей бабушки Ю.В. Трифонова – Т.А. Словатинской, Павла Лурье, самого Ю.В. Трифонова в детстве и уже зрелом возрасте, А.А. Сольца, Э.А. Сольц. На групповых фото главный герой повести – Валентин Трифонов – запечатлен в обществе Г.К. Орджоникидзе, М.Н. Тухачевского, В.М. Гиттиса. Эти фотографии, отобранные самим писателем, усиливают впечатление «подлинности», «невыдуманности». С документами Трифонов старается работать как историк. Казалось бы, его интересует объективное знание об эпохе: «Зачем же я ворошу ее страницы? Они волнуют меня. И не только потому, что они об отце и о людях, которых я знал, но и потому, что они о времени, когда все начиналось. Когда начинались мы» (О.К., С. 95)

Н.Б. Иванова, автор первой монографии о творчестве Трифонова, отмечает, что для Трифонова работа над повестью стала «очень важным для всего его творческого развития эстетическим актом. Это была “гамлетовская” ситуация (“гамлетовское” вопрошание тени отца)». По мнению исследовательницы, здесь через память о законченной жизни Другого (М.М. Бахтин) осуществляется переход к свойственной позднему Трифонову онтологической, бытийной проблематике. Именно здесь появляется принцип «монтажа времен», «напряжение между полюсами прошлого и настоящего»⁶⁸ – характерные для всей последующей поэтики писателя. По свидетельству О.Р. Трифоновой, эту документальную повесть Трифонов считал своей главной книгой⁶⁹.

Возможно ли, чтобы такую роль в творческой биографии играла книга нехудожественная?.. Более вероятен другой ответ: «документальность» в данном случае, по-видимому, не противопоставляется «художественности», а является одним из «регистров» последней.

Вернемся к положению Ж. Женетта о функциональной нетождественности автора и рассказчика в фикциональном дискурсе. «Юридическая» идентичность

⁶⁸ Иванова Н.Б. Проза Юрия Трифонова. М., 1984. С. 92, С. 91 .

⁶⁹ Трифонова О.Р. О времени и о судьбе // Ю.В. Трифонов. Исчезновение. С.494.

повествователя и Ю.В. Трифонова подтверждена как текстом, так и подборкой фотографий, однако с авторской инстанцией в этом тексте все значительно сложнее. Помимо разделения авторского голоса на «голос беспристрастного повествователя», «лирический голос сына» и «обобщающий, возносящийся над событиями»⁷⁰, помимо передачи через вставку подлинных документов слова персонажам (Павел Лурье, комкор Миронов, сам Валентину Трифонову), говорить о функциональном тождестве автора и рассказчика в «Отблеске костра» не позволяет и та роль, которую повествователь отводит времени: «Даль и простор иногда превращают в искусство то, что никогда не было искусством, потому я и думаю, что время обладает этой странной силой: даром художественности. Дневники, письма, деловые записки, судебные протоколы и военные репортажи с ходом лет приобретают неожиданные свойства. *В старых и немудреных словах, сказанных когда-то мимоходом, по делу, кристаллизуется поэзия. Со словами происходит то, что с химическими элементами: распадаясь с течением времени, они возрождаются к новой жизни в другом качестве.* Ни один мемуарист не может избежать невольной и бессознательной саморедактуры. *Когда же редактуру берет на себя время, тогда возникает феномен художественности.* Время ничего не дописывает и ничего не вычеркивает, оно действует как-то иначе. То, что убито временем, то уж убито окончательно, а то, что осталось жить, то живет удивительной, меняющейся жизнью» (О.К., С.44).

В приведенной цитате Трифонов указывает на дистанцию во времени и личное воспоминание, создающие особые эстетические, художественные эффекты. Здесь описан эффект, аналогичный бахтинскому эффекту изоляции, создание которого является прерогативой творческого субъекта. Действительность входит в произведение неурезанной, во всей своей сложности и полноте. Она, не подвергаясь редакции, изымается из предыдущего контекста и помещается в новый, заданный, по Бахтину, формой произведения, которая завершает предмет в самом себе и делает возможным диалог между разнонаправленными

⁷⁰ Иванова Н.Б. Указ. соч. С. 93.

ценностными активностями, тем самым запуская производство новых смыслов и создавая эстетический объект. Так, в «Отблеске костра» временная дистанция между восприятием ребенка и повзрослевшего повествователя преобразует образ отца, который становится иным, чем в детстве: под влиянием другого жизненного опыта, нового исторического контекста, свидетельств. Но помимо этого, чисто жизненного, контекста, работа времени заключается в открытии скрытого до поры поэтического потенциала прошлого, обнажении потайных связей между фактами, «возрожденными к новой жизни в другом качестве».

Называя произведение документальной повестью и ссылаясь на время как на источник «феномена художественности», Трифонов тем самым как бы передает авторские полномочия материалу (историческому факту, документу, свидетельствам) и времени, которое будто бы выступает в роли подлинного творца. В обработанном временем документальном материале открываются новые возможности, а задача повествователя – заметить и зафиксировать узоры на ткани своей жизни.

«Ни у кого не было таких больших, так громко трещащих змеев, как у меня. Потому что отец делал их из старых военных карт, напечатанных на плотной бумаге, а некоторые карты были даже на полотняной подкладке <...> Высоко в синем небе плавал и трещал змей, сделанный из карты Восточного фронта, где отец провел такие тяжелые месяцы с лета 1918 до лета 1919 года» (О.К., С.4); «По одному делу шли в этапе четверо: Пахомов, Дороган, Трифонов и Борисов, тот самый, что стал провокатором. Но тогда об этом еще никто не догадывался, даже сам Борисов» (О.К., С. 33). «И еще из рассказов отца: в марте восемнадцатого, когда правительство переехало из Петрограда в Москву, отец с кем-то двумя ходили по Москве, присматривали подходящее здание для ЧК – и выбрали дом на Малой Лубянке»⁷¹.

Характерно, что трифоновские узоры, намеченные в «Отблеске костра», усложняясь, встречаются впоследствии в его романах. Так, сделанный из старой

⁷¹ Шитов А. П. Время Юрия Трифонова: человек в истории и история в человеке (1925–1981). М., 2011. С.159. Этот фрагмент должен был завершать роман, как и сцена заключения В. А. Трифонова во внутреннюю тюрьму на Лубянке. Однако по цензурным соображениям он оставался неопубликованным вплоть до издания 1989 г.

военной карты змей перекликается с реющим над Москвой портретом Сталина в «Исчезновении»: «Портрет светился наподобие киноэкрана невероятных размеров. И одновременно его стояние в воздухе казалось сверхъестественным, было чудом и отдаленно напоминало неподвижное парение маленького паучка, висящего на незримой нитке»⁷². В «Исчезновении» Николай Григорьевич Баюков, чьим прототипом был Валентин Трифонов, показан одновременно с точки зрения одиннадцатилетнего сына – как глава семьи, гарант домашнего благополучия и стабильности; как субъект сознания, человек, тщетно старающийся осмыслить трагические события 1937 года; как носитель одной из различных, взаимодополняющих точек зрения на описанную в романе действительность. В этом романе отец, как Другой, уже получает право голоса и вступает в диалог с автором, но в то же время подвергается отчетливому авторскому завершению. Это становится возможным, поскольку автор больше не идентичен сыну персонажа: «отрешенность, вненаходимость позволяет автору вступить с героем в контакт на существенно другом уровне, чем непосредственное жизненное общение, а тем самым и в существенно диалогические отношения, которые можно определить словами “диалог человека с человеком”»⁷³. Зачатки этого отношения мы видим уже в документальном «Отблеске костра», в том числе в те моменты, когда повествование переходит в фикциональный регистр. «Когда вели через Тобольск, отец издали видел знакомый Тобольский каторжный централ: высоко на крутом берегу Иртыша над лугами и лесом серой плотной стеной темнели “пали”, бревенчатый частокол, за “палями”, невидимая, стояла еще одна каменная стена, и где-то там внутри, среди каменных коридоров – брат. ... И младший, с тоской подумав о брате, – сам этапник, под конвоем стражи, – почувствовал себя почти вольным человеком». Здесь, конечно, видна рука иного художника, чем беспристрастное время. Но этот художник предпочитает держаться в тени. Возможно, потому «Отблеск костра» и остается повестью, не становится романом.

⁷² Трифонов Ю.В. Исчезновение: сборник. С.143.

⁷³ Рымарь Н.Т. Бахтинская концепция архитектоники... С.250.

В «Даре», напротив, работа по отбору и трансформации биографического материала в художественное целое производится не временем, а художником. Факты жизни собственного отца Набоков существенно изменяет и помещает в другой эстетический и профессиональный контекст. Это жизнь естествоиспытателя – путешественника XIX в., открывающего неведомые миры и дающего им имена. Повторное преобразование этого материала в художественный текст происходит в сознании героя, Федора Годунова-Чердынцева (этот же принцип характерен для поздних романов Ю.В. Трифонова), а сложившееся как результат деятельности его памяти произведение является фрагментом книги о становлении художника, которую мы читаем. Таким образом, Набоков подвергает художественной рефлексии ситуацию, аналогичную той, в которой находится Трифонов-автор. Для героя Набокова роман об отце – тоже «гамлетовская ситуация», отправная точка его писательской биографии, а временная дистанция и смена точки зрения на жизнь отца – ключевые инструменты. При этом нельзя забывать, что Годунов-Чердынцев, в отличие от Ю.В. Трифонова, – вымышленный персонаж, пусть и наделенный рядом автобиографических, набоковских черт. Конструируя своего героя, Набоков ставит эксперимент по внедрению в работу памяти как творческого принципа, созидательной силы, исследует ее возможности и границы (недаром роман об отце остается ненаписанным, представляет собой разрозненный ворох заметок).

Замысел Годунова-Чердынцева, инспирированный ритмом пушкинской прозы, столь любимой отцом героя («Так он вслушивался в чистейший звук пушкинского камертона – и уже знал, чего именно этот звук от него требует»⁷⁴; «От прозы Пушкина он перешел к его жизни, так что вначале ритм пушкинского века мешался с ритмом жизни отца»⁷⁵), кратко выражен матерью Федора Константиновича в письме к сыну («нужно много точных сведений и очень мало семейной сентиментальности»⁷⁶). По мере работы Федора Константиновича над

⁷⁴ Набоков В.В. Дар // В.В. Набоков. Собр.соч. Русский период. В. 5 т. Т.4. СПб., 2004. С.279.

⁷⁵ Там же. С.281

⁷⁶ Там же. С.279.

книгой тщательно фиксируется эволюция замысла: «Его поимки, наблюдения, звук голоса в ученых словах, все это, думается мне, я сберегу. Но это еще так мало. Мне хотелось бы с такой же относительной вечностью удержать то, что, может быть, я всего более любил в нем: его живую мужественность, непреклонность и независимость его, холод и жар его личности, власть над всем, за что он ни брался»⁷⁷. Наконец, автор отказывает себе в способности воплощения задуманного: «Видишь ли, я понял невозможность дать произрасти образам его странствий, не заразив их вторичной поэзией, все больше удаляющейся от той, которую заложил в них живой опыт восприимчивых, знающих и целомудренных натуралистов»⁷⁸ – снова письмо к матери.

Первые из этих, по сути, поэтологических формулировок, описывающих творческий замысел и степень успешности его реализации, даны несколько отстраненно, с позиции нулевой фокализации. Однако между первоначальной идеей книги и отказом от нее лежит область внутренней фокализации, отражения субъективного сознания героя, погруженного в творческий процесс. Очень сложно судить о характере повествования в этом фрагменте, поскольку личное местоимение «я», появляющееся здесь и относящееся сначала к Федору Константиновичу («Я еще не все сказал; я подхожу к самому, может быть, главному. В моем отце и вокруг него, вокруг этой ясной и прямой силы было что-то трудно передаваемое словами дымка, тайна, загадочная недоговоренность, которая чувствовалась мной то больше, то меньше»⁷⁹), впоследствии смещается через воображаемую фигуру («тот представитель мой, которого в течение всего моего отрочества я посылал вдогонку отцу»⁸⁰) к явному указанию на Годунова-Чердынцева-отца («В Татцъен-лу по кривым и узким улицам бродили бритоголовые ламы, распространяя слух, что ловлю детей, дабы из их глаз ловить

⁷⁷ Там же. С.296.

⁷⁸ Там же. С. 321.

⁷⁹ Там же. С.298.

⁸⁰ Там же. С. 301.

зелье для утробы моего “кодака”»⁸¹). Будучи автором произведения об отце, Федор Константинович постепенно сам переходит от внешней фокализации к внутренней, от повествования о фактах биографии отца, собранных в различных документальных источниках, – к бурной работе воображения: «Или, может быть, я напрасно навязываю ему задним числом тайну, которую он теперь носит с собой, когда по-новому угрюмый, озабоченный, скрывающий боль неведомой раны, смерть скрывающий, как стыд, он появляется в моих снах, но которой тогда не было в нем, – а просто он был счастлив среди еще недоназванного мира, в котором он при каждом шаге безымянное именовал»⁸². Интересно движение мысли от попытки понять отца, разглядев в нем тень будущей трагедии, фактически, приписывая ему переживания Федора Константиновича, через стремление одернуть себя, «отозвать» воображение, вернуться к собственно отцовскому восприятию прошлого. Однако этим якобы аутентичным, отцовским восприятием оказывается счастье от именованного недоназванного мира, то есть специфически писательское переживание. Получается, что Федор Годунов-Чердынцев, при всем стремлении к фактуальности, не в состоянии отделить отцовскую фигуру от влияния, которое она оказала на него самого, на его становление как писателя. Отдавая себе в этом отчет, он отказывается продолжать работу над книгой.

Сама по себе структура эпизода, связанного с ненаписанным романом об отце, не уникальна. По схожему принципу построены и другие фрагменты романа, касающиеся произведений Годунова-Чердынцева. Так, А.А. Долинин показывает, как в первой главе стихотворение «Благодарю тебя, отчизна...» на глазах читателя

⁸¹ Там же. С. 306. На эту же особенность повествования указывает М.Н. Липовецкий как на этап «движения от себя к другому, не только не теряя при этом движения себя, но открывая и постигая свою личность с новой яркостью и силой... он проникается душой отца — и ярче всего это проявляется в том, что по ходу жизнеописания отца форма повествования — и точка зрения — незаметно меняется: и Федор уже описывает странствия отца от первого лица, он как бы перевоплотился в отца... Но с другой стороны, в процессе этого духовного диалога с отцом “авторизация личности” Годунова-Чердынцева достигает такой степени выраженности, что он уже чувствует, как его “я” заслоняет “я” отца, и поэтому останавливает работу над жизнеописанием» (Липовецкий М.Н. Эпилог русского модернизма // В.В. Набоков: Pro et contra. Т.1. С.647–648.).

⁸² Набоков В.В. Дар., С. 303.

«проходит все стадии своего “онтогенеза” – от первотолчка рифмы “признан/отчизна”, промелькнувшей в сознании героя и породившей “лирическую возможность”, до того момента, когда поэт ночью пробует на слух только что законченные — “хорошие, теплые, парные” — стихи, “поняв, что в них есть какой-то смысл”, и решает их наутро записать»⁸³. Исследователь указывает на сложную интертекстуальную природу этого стихотворения, восходящего к лирике А.С. Пушкина и М.Ю. Лермонтова, а также напрямую касающегося современной Набокову полемики о литературных ориентирах эмиграции⁸⁴.

И. Паперно тоже отмечает сходство «вставных текстов» «Дара», подробно описывающих зарождение замысла книги, творческого процесса, замаскированных «ключей» для верного ее понимания⁸⁵. Сходство касается не только структуры вставных текстов, но и принципов работы с документальным материалом. Исследовательница показывает, как реальные детали и даже целые фразы из документальных источников – касающихся естествознания в романе об отце или жизни Чернышевского в биографии последнего – Набоков переносит в ткань романа, более или менее видоизменяя их так, что они встраиваются в художественное целое. Этот конструктивный принцип «раскрашивания материала» отлично иллюстрируют фамилии Кипарисовы, Парадизовы, Златорунные: «текст строится за счет взаимодействия и взаимообращаемости “материала и стиля” (пользуясь понятиями Шкловского). То, что “притворяется” стилистическим приемом, на самом деле оказывается подлинным материалом: Кипарисов и Златорунный — фамилии реальных людей. Однако находящееся в этом обрамлении третье имя, Парадизов, оказывается явлением стиля или формы художественного произведения, которое “дематериализует” материал (термин Шкловского)»⁸⁶. Здесь мы вновь имеем дело с бахтинской изоляцией, встречей

⁸³ Долинин А.А. Три заметки о романе Владимира Набокова «Дар» // В.В. Набоков: Pro et contra. Т.1. С.693.

⁸⁴ Огромный спектр пародируемых современных источников Долинин приводит и для других текстов «Дара», например, фрагмента романа Ширина в пятой главе романа (Там же).

⁸⁵ Паперно И.А. Как сделан «Дар» Набокова // В.В. Набоков: Pro et contra. Т.1. С.492.

⁸⁶ Там же. Между тем Долинин в цитируемой выше статье показывает, как безжалостно Набоков пародирует Шкловского в пятой главе «Дара».

«действительности» и «формы», когда вокруг обособленного по авторской воле жизненного материала выстраиваются новые ассоциативные ряды, дополнительные символические значения, позволяющие дать фигуре героя новую раму, новое завершение. Благодаря этому статус материала в рамках художественного целого проблематизируется, наблюдается неоднозначность соотношения знака и референта.

Набоков демонстрирует это на примере романа, который пишет герой. В недовыпущенном произведении Годунова-Чердынцева об отце реально существующие источники и цитаты из них оказываются свидетельствами о жизни вымышленного лица – само это благоприятствует смешению фактуального и фикционального. Описания экспедиций Годунова-Чердынцева-старшего являются раскавыченными цитатами из подлинных работ, упомянутых тут же в ином контексте, и даже из Пушкинского «Путешествия в Арзрум», послужившего источником стратегии использования документального материала, почерпнутого из широкого круга источников, но деформированного с помощью художественных приемов⁸⁷. По мнению А.А. Долинина, открытые цитаты здесь маскируют скрытые и куда более обширные парафразы⁸⁸.

Наряду с реально существующими источниками, которые вдруг начинают у Набокова описывать реалии фиктивного мира, здесь есть и мистификации – например, огромная цитата из мемуаров мифического А.Н. Сухощюкова. Интересно сравнить эту мистификацию со Страннолюбским – вымышленным биографом Чернышевского из третьей главы романа. В пятой главе Годунов-Чердынцев признается, что выдумал Страннолюбского. Однако статус Сухощюкова кажется иным – хотя он и выдуман Набоковым, но в фиктивном мире романа его мемуары реальны. Вся эта сложная иерархия источников по степени реальности в итоге оказывается ненужной, поскольку соседство с вымышленными фигурами разрывает связь даже самых точных цитат и реальных фамилий с их денотатами и превращает весь фактуальный план книги в фиктивный. И если сдвиг от точной

⁸⁷ Там же. С. 492.

⁸⁸ Долинин А.А. Комментарии // Набоков В.В. Избранное. С.634.

памяти о событии, от факта к воображению самим Годуновым-Чердынцевым осмысливается как нежелательный, не дающий возможности закончить книгу в соответствии с первоначальным замыслом, то для автора «Дара» такое смещение, напротив, кажется художественно продуктивным. В данном случае имеет место не писательский провал, а становление своеобразной поэтики, где «свободное и очень личное творческое воображение, соединенное с кропотливым вниманием к подробностям жизни, и есть попытка реализации эстетического замысла бытия»⁸⁹. На это указывает, в частности, и сон об отце в конце романа.

Общим местом уже является тот факт, что ненаписанный роман Годунова-Чердынцева – один из эпизодов творческого становления писателя – перекликается с другими подобными эпизодами «Дара». С точки зрения художественного целого романа здесь решается множество задач. Для нас важно, что в основе этого становления лежит воспоминание об отце, и, моделируя работу памяти и воображения Годунова-Чердынцева, Набоков прибегает к отчетливому смещению от фактуального – к фикциональному. Факт, документ, реально существующие книга или лицо под пером художника перестают соответствовать своему референту.

Механизм, который Набоков демонстрирует в «Даре», характерен, по видимому, для любого автобиографического произведения⁹⁰, что позволяет иногда говорить и об автобиографичности произведений полностью фикциональных. Мы видели это на примере трифоновского «Отблеска костра», задуманного, как документальная повесть, где властвует факт, но превратившегося, тем не менее, в несомненно художественное произведение, где под властью времени в материале проступает, как сказал бы Набоков, причудливый «узор», запечатленный внимательным художником. С этой точки зрения становится ясно, почему

⁸⁹ Липовецкий М.Н. Эпилог русского модернизма. С.645.

⁹⁰ Таковы и «автобиографические» произведения самого Набокова «Другие берега» и “Speak, Memory”. См. об этом, например,: Белова Т.Н. Художественное и документальное в мемуарных романах В.Набокова «Другие берега» и «Память, говори» // Филология и культура. 2012. №4(30). С.77–81; Болдырева Е.М. Les signes de la mémoire: «вещные» эквиваленты памяти в романе В. Набокова «Другие берега» // Вестник Костромского гос. ун-та. 2006. (т.12.) №6. С.77–82.

впоследствии, в романах «Старик» и «Исчезновение»⁹¹, Трифонов возвращается к материалу из «Отблеска костра», пропустив те же самые факты через память героев, Павла Евграфовича Летунова и Горика, и прибегнув к поэтике, сходной по ряду параметров с Набоковской – в «Отблеске костра» преобразование материала как бы не завершилось до конца, и художнику потребовалось обратиться к нему еще раз уже в рамках романа.

Итак, воспоминание об отце становится мощным творческим стимулом как для вымышленного Годунова-Чердынцева, так и для Ю.В. Трифонова. Работа художника с биографией отца приводит к изоляции фактов от жизненного контекста. Конкретные детали прошлого, увиденные с большой временной дистанции, приобретают новое, подчас символическое значение. В зоне памяти в этом материале открывается художественный потенциал, становится возможным построение эстетического объекта. Так процесс воспоминания и рефлексия над ним позволяет кристаллизироваться особому творческому методу, наилучшим жанром для реализации которого оказывается роман.

§5. Мнемонический повествовательный метод в поэтике

В.В. Набокова

Повествовательно-вспоминательный процесс имеет огромный творческий потенциал, который часто реализуется не в отдельно взятом произведении писателя, а на уровне принципов его поэтики. Так и у Набокова воспоминание как творческий принцип и рефлексия над ним формирует особый повествовательный метод.

Один из крупнейших исследователей набоковского творчества, Брайан Бойд отводит памяти важнейшее место в философской системе писателя и указывает на то, что эта категория обеспечивает сосуществование двух важнейших характеристик набоковской поэтики: «независимости», т.е. отсутствия повествовательной инерции, самобытности каждой детали, точки зрения,

⁹¹ См. об этом в главе 3 настоящей работы.

сюжетной линии, и «узора», нелинейной связи между этими независимыми элементами. «Память всегда может предоставить нам отгул в нашем тяжком рабстве у Настоящего, но только утоляя страсть к узору, память дает Набокову предчувствие свободы вне времени, свободы *полного сознания*, свет которого не погаснет уже никогда»⁹² – пишет ученый. Рисунки судьбы можно увидеть лишь задним числом, и для героя единственной возможностью сделать это становится память.

Иными словами, набоковское повествование построено так, что в результате сюжетно-композиционного развертывания герою открывается прежде недоступное содержание. Герои Набокова стремятся вспомнить свое прошлое, некоторые из них ищут возможности его изоляции и завершения в художественном творчестве – повторяя тем самым путь создавшего их автора. И если подлинный автор при этом «узурпирует» роль всеведущего провидения»⁹³, то читатель вынужден на собственной шкуре прочувствовать скованность сознания пространством и временем, неспособность воспринять мир во всей полноте отношений между отдельными предметами и мгновениями – и сквозь все препятствия продрасть к истине.

Набоковская стратегия обращения с Мнемозиной исследована на сегодняшний день гораздо лучше, нежели стратегия любого другого русскоязычного писателя, вероятно, благодаря тому что Набоков выходит за рамки этого определения. Очевидна автобиографическая составляющая его первого романа («Машенька», 1926), его лучшего русскоязычного романа («Дар», 1937), его последнего завершенного романа «Смотри на арлекинов», а также документально-художественная природа романов “*Conclusive evidence*”, «Другие берега», “*Speak, Memory*”. Те же принципы, которые работают в автобиографических романах, Набоков использовал и в произведениях с полностью вымышленной фабулой, например в «Лолите» и в «Аде».

Память для Набокова многолика. Это, во-первых, воспоминания героев: Льва Ганина, Федора Годунова-Чердынцева, Гумберта Гумберта, Вана Вина, Вадима Вадимовича Н. и др. – некоторые из них не только являются писателями, но даже

⁹² Бойд Б. «Ада» Набокова: место сознания. СПб., 2012. С.115.

⁹³ Там же. С.137.

объявлены авторами романов, которые мы читаем. Во-вторых, это трансформированный автобиографический материал. В-третьих, в художественном мире Набокова невероятно важна еще и читательская память, способная удерживать и сопоставлять множество деталей, выстраивая из мнимого хаоса стройный космос.

Безусловная самобытность набоковских текстов, в том числе провозглашаемая и им самим⁹⁴, позволяет исследователям говорить об особом типе автобиографической прозы, состоящем, впрочем, в тесной связи с традицией, разрабатывавшей проблему личности, проблему “Я” и его инобытия⁹⁵.

Как и в случае с исследуемым Е.М. Болдыревой «автобиографическим метатекстом» И.А. Бунина, у Б.В. Аверина понятие «автобиографическая проза» распространяется в том числе на набоковские произведения с вымышленной фабулой: подразумевается, что и в тех, и в других в равной мере реализован один и тот же «сюжет воспоминания»⁹⁶. Поэтому с точки зрения интересующей нас проблемы изображения вспоминающего сознания в художественном тексте и творческого потенциала воспоминания-повествования для описания единства набоковской поэтики мы предпочитаем использовать понятие, отсылающее не к используемому художником материалу (будь то трансформированные факты биографии или нет), а к творческому методу: мнемонический повествовательный метод. В этом ключе очевидное своеобразие набоковской поэтики не противоречит и тому, что она все же демонстрирует и удивительное сходство с поэтикой воспоминания у других авторов – в том числе и в своей автобиографической природе.

Б.В. Аверин, считает, что художественная стратегия Набокова, противника каких бы то ни было «общих идей» и идеологем, состоит в стремлении

⁹⁴ «Что же касается влияния, оказанного на меня кем-то из писателей, могу сказать, что никто конкретно — ни живой, ни мертвый — на меня влияния не оказал, я никогда не был членом какого бы то ни было клуба, не примыкал ни к какому направлению. На самом деле я не принадлежу ни одному континенту. Я курсирующий над Атлантикой челнок; до чего же синее там небо, мое собственное небо, вдали от классификаций и безмозглых простаков!» (Интервью В.В. Набокова Н. Гарнхэму, впервые опубликованное в 1968 году в «Listener». URL: <http://vvnabokov.ru/intervyu/tverdye-suzhdeniya-vladimira-nabokova>).

⁹⁵ Аверин Б.В. Указ. соч. С. 332.

⁹⁶ Там же. С.232.

«восстановить “то самое” через “другое”»⁹⁷. Однако тождества, все более и более усложняющиеся от романа к роману, в конце концов отменяют друг друга. Так, в романе «Смотри на арлекинов!» читатель сталкивается со множеством отсылок, направленных «на то, чтобы одна ассоциация отменила бы и вытеснила другую, чтобы “узнавание” сопровождалось отрицанием установленного было тождества: “Демон” Врубеля не может быть портретом отца персонажа, сюжет “Ардиса” сочинен не им, а Набоковым, и называется это произведение не “Ардис”, а “Ада”, урод Вадим – не Демон. В каждом из этих случаев стремление к отождествлению сопряжено с равносильным ему стремлением к растождествлению. Воспоминание влечет к узнаванию, но когда узнавание происходит, оказывается, что узнано лишь подобие, лишь двойник». Этот принцип реализован во всей структуре романа, который Набоков посвящает своему двойнику, обнажая автобиографичность прежних романов, начиная с «Машеньки», и фиксируя «те останки своего “Я”, те черты, которые остаются в зеркале после творческого акта»⁹⁸. В конечном счете, набоковский текст становится грандиозным мифом, формой «бытия автора, точнее одного из воплощений автора, сотворяющего новый мир, иную реальность»⁹⁹.

Отмеченное бесконечное уподобление и расподобление созвучно наблюдениям М.Н. Липовецкого о романе «Лолита» – произведении «о трагическом сближении и неразличимости трансцендентального и симулятивного»¹⁰⁰. Гумберт, носитель дискурса романтической трансцендентальности, подменяет живую Лолиту трансцендентальной метафорой, а дискурс масскульта в лице Куильти – «целлулоидным симулякром». После столкновения противоположных дискурсов остается пустота, которую воплощает в себе сама героиня, чья личность оказалась незамеченной.

«Лолита» – роман с пустым центром, но и все творчество Набокова в некотором роде децентрировано. В оппозиции сакрального центра и профанной периферии

⁹⁷ Там же. С 360.

⁹⁸ Там же. С. 372, С. 376.

⁹⁹ Погребная Я.В. Поиски «Лолиты»: герой-автор-читатель-книга на границе миров. М., 2011. С.10.

¹⁰⁰ Липовецкий М.Н. Аллегория Другого: «Лолита» В. Набокова // М.Н. Липовецкий. Паралогии: Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов. М., 2008. С.210–211, 213.

роль центра выполняет мир детства и юности, мир покинутой навсегда и не существующей более в реальности России. Я.В. Погребная указывает на фиктивность этого мира, его отнесенность к миру творчества, воображения (например, для Гумберта это «княжество у моря»; для Годунова-Чердынцева – Россия его детства). Центр мира располагается в пространстве памяти героев и представляет собой однажды состоявшееся и бесконечно повторяющееся событие, но «невозможность вернуться к центру равнозначна невозможности возвращения к началу»¹⁰¹.

Помещенные в пространство памяти и творчества, набоковские предметы освобождаются от привычных пространственно-временных связей, подвергаясь феноменологической редукции, «в результате которой теряет актуальность вопрос о действительном бытии объекта»¹⁰². Этот процесс не специфичен для Набокова (о чем уже говорилось выше), хотя и получает у него особенное заострение. Набоковская трактовка действительности созвучна комплексу значимых для искусства и философии XX века идей, русло которых намечено Э. Гуссерлем, М. Хайдеггером, Х.-Г. Гадамером.

Идея об интенциональности сознания, о несвободе восприятия действительности, обусловленного конкретными условиями человеческой жизни, своего рода предрассудком, указывает на невозможность полного понимания реальности. Х.-Г. Гадамер утверждает, что «восстановление изначальных обстоятельств, как и всякая реставрация, – это бессильное начинание перед лицом историчности нашего бытия. Восстановленная, возвращенная из отчуждения жизнь не тождественна жизни изначальной»¹⁰³. Философ распространяет эту идею на толкование литературных произведений, утверждая, что смысл текста не может исчерпываться интенцией его автора, и отрицая примат первой рецепции. Но как нельзя более остро та же проблема проявляется в отношении памяти. Толкование прошлого возможно, с одной стороны – как интерпретация, переписывание, а с другой – как «пересотворение», творческая работа по реконструкции

¹⁰¹ Погребная Я.В. Указ. соч. С.57.

¹⁰² Там же, С.24.

¹⁰³ Гадамер Х.-Г. Истина и метод. М, 1988. С.218.

непостижимой до конца реальности. Исследователь и переводчик М. Хайдеггера, А.В. Ахутин указывает на существенное различие между понятиями «жизнь» и «бытие» (последним словом, по его мнению, следует переводить на русский язык хайдеггеровское *Dasein*). Если жизнь непосредственно проживается и проходит как череда радостей и горестей, влечений и действий, то бытие осознается как бы помимо преходящих аффектов и чувств. Жизненные переживания «обращаются миром бытия, поскольку человек не только захватывается ими, но с ними со-присутствует, со-бытийствует». Очищению бытия способствует искусство, поэзия как высшая форма присутствия духа: «бытие изначально и, может быть, неведомо для самого человека складывается как повесть о себе далекому неведомому другу, как исповедь, как поэма. Поэтому оно обретает черты судьбы, жития, биографии — бытия <...> Уйдя из жизни, наше отбившее бытие превратилось в память и мысль»¹⁰⁴. Граница между жизнью и бытием, таким образом, явно обозначается в момент «оглядки», воспоминания о прошлом, когда по отношению к прошлому занята позиция венаходимости.

Набоковское прочтение памяти как способа проявить некие скрытые от человека узоры судьбы очень созвучно этим наблюдениям. На наш взгляд, специфически набоковской чертой является не сама «феноменологическая редукция», но скорее способы рефлексии над ней, которые и конституируют особый тип набоковской прозы. Нам в связи с этим кажется уместным заострить особое внимание на трех элементах его мнемонического повествовательного метода, которые, то ли в силу «типологической» близости, то ли в силу заимствования, присутствуют и в поэтике других писателей, работавших в зоне памяти. Эти три свойства: поэтологическая направленность произведений, двойничество (как способ художественного развертывания автобиографического опыта в герое) и фрагментарность.

¹⁰⁴ Ахутин А.В. *Dasein* (материалы к толкованию).

URL: http://www.ruthenia.ru/logos/number/2000_5_6/2000_5-6_10.htm

1. Поэтологическая направленность произведений

Модель перерождения жизни в бытие через искусство мы встречаем у Набокова неоднократно: жизнь как бы переливается в роман в «Даре»; Гумберт предполагает, что и он сам, и Лолита обретут бессмертие благодаря его запискам; Герман пытается совершить идеальное убийство и описывает его, Вадим Вадимович Н. пишет историю своей жизни, Ван Вин работает над мемуарами, в которых Ада оставляет на полях свои заметки. Во всех этих случаях ставится акцент на неполноте восприятия прошлого героем, и в то же время происходит переосмысление прошлого, его пересоздание в акте воспоминания-повествования.

Очень важно, что читатель имеет дело с романом, якобы написанным персонажем. Передача пера герою позволяет в полной мере отразить сознание последнего, его неспособность постичь причудливый жизненный «узор». Казалось бы, все суждения и факты, присутствующие в тексте, в силу принадлежности к зоне вспоминающего сознания персонажа, приобретают недостоверность и зыбкость: так, Долинин предполагает, что финал «Лолиты» разворачивается лишь в сознании Гумберта¹⁰⁵, а Бойд неоднократно допускает, что тот или иной пассаж «Ады» может быть лишь плодом воображения рассказчика¹⁰⁶ или его самопроекцией. В ряде эпизодов отсутствуют минимальные последовательность и причинность в описании: сплошь и рядом пропадают куда-то персонажи, один предмет незаметно подменяется другим. Например, Ван приезжает на станцию и садится в наемный экипаж, однако прибывает в имение уже верхом, а в сцене отъезда Вана из Ардиса и его прощания с Адой упоминаются грум и вороной жеребец, внезапно заменившие семейный автомобиль. Все это исследователь объясняет так: «это – лишь частные причуды Ванова повествования, ненавязчивое проявление его романтического отношения к самому себе. Юный грум, вороной жеребец и Ван, галопом летящий прочь, создают атмосферу, гораздо более подходящую страстному расставанию, чем семейная машина и плешивый дворецкий.

¹⁰⁵ Долинин А.А. Бедная Лолита // В.В. Набоков. Лолита. М., 1991.

¹⁰⁶ «Дороти и вообще противна Вану, а в данном случае он возмущен ее навязчивостью. Может быть так, что он, в качестве рассказчика, придумывает ей яркую судьбу ... чтобы завалить ее вымышленными невзгодами, а может быть, и нет» (Бойд Б. Указ. соч. С.41).

Романтическая сцена, во-первых, великолепна сама по себе, а во-вторых – в ней содержится предупреждение: не доверять позе Вана, его самопроекции, его “autobiographie romancée”»¹⁰⁷.

В этих текстах имеет место определенная неполнота, недосказанность, которую Б.В. Аверин назвал «непрямым высказыванием»: «ни одно из высказываний Гумберта не становится окончательным, единственно совпадающим с реальностью. И ни один сюжетный ход не оказывается реализованным однозначно ... Гумберт ни одно событие не хочет оставить позади, он вновь и вновь возвращается к описанному, прошедшие эпизоды обрастают новыми подробностями»¹⁰⁸. Эти подробности, всплывающие отнюдь не в хронологическом порядке, складываются в конечном счете в картину, чрезвычайно отличающуюся от того, что на сознательном уровне хочет представить персонаж.

Такая неполнота восприятия реальности подчеркнута «фальшивыми» предисловиями: «Лолиту» открывает предисловие Джона Рэя¹⁰⁹, в котором сообщаются даты смерти Гумберта и Лолиты, а в «Аде» находим небольшое вступление издателя и примечания, якобы принадлежащие перу Вивиан Дамор-Блок (анаграмма имени самого Набокова, уже мелькавшая в «Лолите»). Мнение Вана также дополнено примечаниями Ады на полях. (Даже зная о нелюбви Набокова к Достоевскому, нельзя удержаться от сравнения этих вступительных текстов с предисловием к «Кроткой».)

Но авторская позиция проявляется не только в сочетании произведения героя и «внешних» по отношению к нему текстов, а в «узорах» цитат, аллюзий, дат¹¹⁰ и фактов, которые хотя и введены в текст повествователем, но при этом для читателя и автора значат нечто совершенно иное, чем для персонажа. «Узор» проявляется в тексте персонажа с полной степенью, и это заслуга, с одной стороны,

¹⁰⁷ Бойд Б. Указ. соч. С. 31.

¹⁰⁸ Аверин Б.В. Указ. соч. С. 319.

¹⁰⁹ См., например: Наринс Дж. В. «Лолита», нарративная структура и предисловие Джона Рэя // В.В. Набоков: Pro et contra. Т.2. С. 908; Жданова, А.В. Нарративный лабиринт "Лолиты" (структура повествования в условиях ненадежного нарратора). Тольятти, 2008.

¹¹⁰ Старк В. Внутренняя хронология романа «Лолита» // В.В. Набоков: Pro et contra. Т.2. С.893–907.

неотрефлексированной памяти героя, с другой – творческой природы получившегося текста (которому свойственна в том числе и интертекстуальность), существенно превосходящей способности героя-автора¹¹¹. Как и в реальном творческом процессе, здесь, помимо осознаваемых автором целей и идей, большую роль играет сверхличное начало¹¹². Набоков не отходит от сознания героя, одновременно показывая его ограниченность, которую как лакмусовая бумага проявляет писание текста-воспоминания. Получившееся у героя произведение превосходит эту ограниченность, но замечает это в первую очередь не сам герой, а читатель¹¹³.

Набоковский пишущий герой все же старается осмыслить природу своей деятельности, связь воспоминания и искусства. Уже упоминавшееся «бессмертие в искусстве» Гумберта Гумберта, саморефлексия Годунова-Чердынцева и трактат о времени Вана Вина в данном случае выполняют поэтологическую роль. Но и здесь герою нельзя доверять вполне, поскольку все его утверждения многократно усложняются на уровне авторской концепции. Например, инцест в «Аде» – не только предмет изображения и отсылка к инцестуальным сюжетам мировой литературы, но также метафора как развития литературы вообще, с присущими ей заимствованиями сюжетов, так и набоковской прозы, вышедшей из трех великих литератур¹¹⁴, но этот контекст не доступен герою, пишущему свои мемуары.

Идея о преодолении ограниченности сознания через искусство, в частности воспоминание-повествование и писательство, широко и многопланово представлена в романах В.В. Набокова. Творческий потенциал памяти, по Набокову, зачастую существенно превосходит способности самого вспоминающего, что отражается в созданном им тексте и позволяет обнаружить в прошлом бытийные смыслы, недоступные сознанию героя вне мнемонического акта.

¹¹¹ «Зоркий набоковский герой-автор совершенно не замечает пушкинского фона своей судьбы. Это доказывается тем обстоятельством, что “Тиковая дама” в рукописи Германа никак не отрефлексирована, в отличие от других литературных традиций» (Агранович С.З., Саморукова И.В. Двойничество. Самара, 2014. С.116).

¹¹² См.: Рымарь Н.Т., Скобелев В.П. Указ. соч.

¹¹³ Б. Бойд настаивает, что Набоков опровергает блестящий образ любви Вана и Ады, который создает герой: «спрятанное под искрящейся поверхностью текста спрятано самим Набоковым, и, сочиняя свою книгу, он следил за ее подводными течениями не менее бдительно, чем за поверхностью» (Бойд Б. Указ. соч. С.155).

¹¹⁴ Дональд Б. Джонсон «Лабиринт инцеста в “Аде” Набокова» // В.В. Набоков: Pro et contra. Т.1. С.421.

2. Двойничество

Процесс художественной рефлексии над воспоминанием-повествованием как в узком (создание книги), так и в широком (жизнетворчество) смысле в романах В.В. Набокова неразрывно связан с таким способом сюжетно-композиционной разработки образа героя, как двойничество.

Выше (см. § 2, 3 настоящей главы) мы показали, что в мнемоническом повествовании биографический автор-писатель превращается в художника-творца через изоляцию биографического опыта и передачу его герою. Художественное развертывание автобиографического опыта в герое ведет к возникновению объективирующих его проекций в других героях. Отделяющая личность героя от других персонажей граница, соответственно, размывается. Следствием этой нечеткости является появление во многих романах героев-двойников, расщепление повествования на повествование от первого и третьего лица. Так Федор Константинович Годунов-Чердынцев ведет вымышленные диалоги с Кончеевым, перевоплощается в Александра Яковлевича Чернышевского, полностью отождествляется с образом отца. Определенное сходство связывает антагонистов Гумберта и Куильти, а Герман сливается с мнимым «двойником», желая подменить свою собственную смерть его убийством. Сюжет Ады основан на блистательном сходстве главных героев, чей роман разворачивается на фоне противопоставления двух миров – Терры и Анти-Терры.

В книге «Двойничество» С.З. Агранович и И.В. Саморукова показывают, что Набоков включает такую традиционную, расхожую структуру, как двойничество, в свой художественный язык (применяя ее «и на уровне того, о чем рассказывается, и на уровне того, как рассказывается, и на уровне смысла рассказывания»¹¹⁵), чтобы произвести деконструкцию классической иллюзии о всемогуществе автора-демиурга и обнажить тот факт, что «автор-демиург и персонаж-автор едины в своей зависимости от культурного гипертекста. Оба ищут свободы, испытывая на этом пути и чувство иллюзорной победы, и подлинное отчаяние. Поэтологический

¹¹⁵ Агранович С.З., Саморукова И.В. Указ. соч. С.129.

роман через двойничество в широком смысле слова осмысливает особое место художника в языковом поле культуры»¹¹⁶. Появление двойника проблематизирует границы сознания, самоидентификации и творческого потенциала героя-автора.

Характерно, что сходные элементы поэтики мы встретим у Ю.В. Трифонова, и у Гайто Газданова¹¹⁷, и особенно у Марселя Пруста, что говорит о принципиальном значении широко понятого двойничества для мнемонического повествовательного метода. Ведь двойничество основано, фактически, на отношениях тождества, а установление тождества между теми или иными явлениями свойственно воспоминанию. Так, Ж. Женетт в статье «Пруст-палимпсест» указывает, что постижение сущностей для Пруста часто заключается в метафорическом сближении двух явлений: «Метафора не украшение, но инструмент, необходимый для того, чтобы посредством стиля восстановить видение сущностей; ибо она является стилистическим эквивалентом психологического опыта произвольной памяти, единственно способной, сближая дистанцированные во времени ощущения, выделить их общую сущность с помощью чуда аналогии,— причем метафора имеет еще и то преимущество перед воспоминанием, что последнее является ускользающим созерцанием вечности, в то время как первая наделена непреходящим характером произведения искусства»¹¹⁸. Глубинное сходство явлений, и в том числе персонажей, оказывается эффектом отражения вспоминающего сознания. Но речь идет не только об ассоциативном сближении нескольких явлений и взаимопроникновении их черт на основе аналогии, но также и о смежности воспринимаемых явлений, попавших в единое ментальное пространство, когда смежность определяет сходство, а явление напоминает о себе через чувственное ощущение-сигнал: «Истинное прустовское чудо состоит не в том, что пирожное, смоченное в чае, имеет тот же вкус, что и другое пирожное, смоченное

¹¹⁶ Там же. С.130.

¹¹⁷ Здесь также часто наблюдается непонятный на первый взгляд переход повествования от первого к третьему лицу (в «Доме на набережной», «Старике», «Исчезновении»), пары героев-двойников («Призрак Александра Вольфа», «Время и место»), способность к глубокому погружению в чувства других людей, вплоть до перевоплощения, и двоемирие («Возвращение Будды»). Подробнее см. об этом в главах 2 и 3 настоящей работы.

¹¹⁸ Женетт Ж. Фигуры. Т.1. С.81.

в чае, и пробуждает воспоминание о нем; чудо скорее в том, что это второе пирожное воскрешает собой комнату, дом, целый город, и что это прежнее место способно в одну секунду “нарушить прочность” места нынешнего, выломить в нем двери и раскачать мебель. Так вот, именно это чудо <...> и основывает, а точнее, образует собой все “огромное здание” прустовского повествования»¹¹⁹.

Отношения тождества и смежности, свойственные памяти, связывают в той или иной мере многих, если не всех персонажей Пруста. Несмотря на наличие у них реальных прототипов, герои порождены сознанием персонажа, связаны с определенными местами и пейзажами или ощущениями (так, на первых страницах романа «подобно Еве, родившейся из ребра Адама, во время моего сна рождалась женщина из неудобного положения, в котором я лежал»¹²⁰.) Во многих случаях это порождает двойничество: «Позже Марсель скажет, что ему трудно отличить свой собственный опыт от опыта Свана: подобно музыкальной фразе, которую Сван слышал в сонате Вентейля и которую Марсель узнает в септете, чувства, воспоминания и даже забывания незаметно переходят от одного персонажа к другому, и эти переносы нарушают время произведения, привнося в него механизм повторения»¹²¹.

Творческая стратегия Пруста – произвольное воспоминание как преодоление обыденного опыта, выход на иной уровень понимания реальности. Набоков превращает принципы работы памяти как творческой силы в предмет анализа, литературной игры – так в романе «Взгляни на Арлекинов!» главный герой является двойником самого Набокова, подозревающим о том, что его «жизнь – это непохожий двойник, пародия, неудачная версия жизни другого человека, в этом или ином каком-то мире»¹²². Двойничество в романах Набокова в большой степени проблематизируется автором и оказывается фактом, подчеркивающим неполноту сознания персонажа, противопоставленную доступной лишь благодаря памяти свободе полного сознания.

¹¹⁹ Женетт Ж. Метонимия у Пруста // Фигуры. Т.2 С.41.

¹²⁰ Пруст М. В поисках утраченного времени. Полное издание в двух томах. Т. 1. М., 2009. С.8.

¹²¹ Женетт Ж. Пруст-палимпсест // Фигуры. Т.1. С. 96.

¹²² Набоков В.В. Взгляни на арлекинов. СПб., 2013. С.100.

3. Пространственная форма, фрагментарность и кумуляция

Общая незавершенность процессов воспоминания приводит к тому, что повествование о них неизбежно приобретает нелинейный характер. (Неслучайно Ж. Женетт строит свою классификацию временных деформаций повествования на материале прустовских «Поисков утраченного времени».) Естественным следствием особой значимости памяти для поэтики Набокова являются поэтому известные затемненность причинно-следственных и временных связей, затрудненное движение истории, одним словом – фрагментарность.

Набоковские эксперименты с фрагментарностью¹²³ находятся в русле общих тенденций художественного языка XX века, которые американский критик Дж. Фрэнк в своей программной статье обозначил как принцип рефлексивной референции, пространственную форму в литературе. Фрэнк утверждает, что под воздействием этого принципа смысл произведения постигается «только путем одновременного восприятия в пространстве фрагментов, которые при обычном последовательном чтении кажутся не связанными друг с другом»¹²⁴. Пространственная форма отнюдь не всегда связана с проблематикой памяти, однако особенно ярко указанные принципы проявились в творчестве М. Пруста, который «запечатлел само время, форму времени», «нашел абсолютную ценность в существовании, которое сбросило с себя ярмо времени»¹²⁵ – и произошло это в ходе работы с воспоминанием.

Именно по принципу рефлексивной референции строит свои «узоры» и Набоков, разрывая хронологическую последовательность событий и разбрасывая взаимосвязанные фрагменты целого по всему произведению. Иллюстрацией может служить яркая и одновременно типичная для романа «Лолита» анахрония: «О, моя бедная Шарлотта, не смотри на меня с ненавистью из твоего вечного рая посреди вечной алхимической смеси асфальта, резины, металла и камня – но, слава Богу,

¹²³ Тарнаруцкая Е.В. Проблема нарративности во фрагментарной прозе: на материале литературы XX века: дисс. ... канд. филол. наук. Самара, 2012. 192 с.

¹²⁴ Фрэнк Д. Пространственная форма в современной литературе // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. М: МГУ, 1987. С.199.

¹²⁵ Там же. С.211, 205.

не воды, не воды!»¹²⁶. Этим пассажем Гумберт завершает свою «притчу об идеальном убийстве», когда он понял, что не сможет утопить Шарлотту, и вслед за тем обнаружил наблюдавшую за сценой купания Джоанну Фарло. Однако говоря об «алхимической смеси», рассказчик отсылает к эпизоду гибели Шарлотты под колесами автомобиля, которая произойдет двумя главами позже и о которой читатель, пока еще не знает. Предполагается, что два эпизода будут восприняты в комплексе и рядоположены так, как это имеет место в сознании Гумберта, вспоминающего о них постфактум. Якобы уже законченная, притча об идеальном убийстве включает в себя, конечно, и последующий эпизод смерти Шарлотты, а возможно, даже и убийство Куильти. В романе масса таких элементов, подчеркивающих, что этот текст принадлежит Гумберту и написан в тюрьме, как воспоминание о событиях, уже переосмысленных. В этой связи следует воспринимать, в частности, все прямые обращения к читателю («господин судья», «уважаемые присяжные женского и мужского пола» и т.д.) и многочисленные намеки на исчезновение Лолиты и убийство Куильти («Ныне, когда у меня на совести совсем другая беда, я знаю, что я смелый человек, но в те дни мне было это невдомек, и я помню, что удивился собственному хладнокровию»¹²⁷ и т.д.), которые во время первого прочтения могут лишь запутать читателя (например, навести его на мысль, что Гумберт убьет саму Лолиту) и получают верное толкование, только когда роман дочитан до конца. С другой стороны, в романе есть и узоры, которые так и не были осознаны Гумбертом (даты рождения и смерти героев и др.), но требуют от читателя той же высокой степени рефлексии, связующей все внутренние референции в единое целое. («Не исключаю, что, пойдя к хорошему гипнотизеру, он мог бы извлечь из меня и помочь мне разложить логическим узором некоторые случайные воспоминания, которые проступают сквозь ткань моей книги со значительно большей отчетливостью, чем они всплывают у меня в памяти – даже теперь, когда я уже знаю, что и кого выискивать

¹²⁶ Набоков В.В. Собр. соч. Американский период: в 5 т. СПб.: Симпозиум, 2009. Т.2. С.112.

¹²⁷ Там же. С.209.

в прошлом»¹²⁸.) Основной нерв своей книги Гумберт только нащупывает, и сам признает это: «Я пишу все это отнюдь не для того, чтобы прошлое пережить снова, среди нынешнего моего беспросветного отчаяния, а для того, чтобы отделить адское от райского в странном, страшном, безумном мире нимфолепсии. Чудовищное и чудесное сливались в какой-то точке; эту-то границу мне хочется закрепить, но чувствую, что мне это совершенно не удастся»¹²⁹. Для читателя же такая граница вырисовывается наглядно, если он воспринимает все фрагменты мозаики одновременно, вне хода времени, как бы видит их внутренним взором.

Ощущение фрагментарности, нецелостности произведения остается у набоковского читателя с первых страниц вплоть до завершения чтения, когда все части мозаики складываются в одно целое. Так происходит, например, в рассказе «Круг» (1936), который начинается с фразы «Во-вторых: потому что в нем разыгралась бешеная тоска по России» и заканчивается так: «Во-первых, потому что Таня оказалась такой же привлекательной, такой же неуязвимой, как и некогда»¹³⁰. Рассказ обладает спиральной композицией, когда, закончив чтение, читатель испытывает непреодолимое желание вернуться к началу, осознаваемому на новом уровне, и этот цикл может повторяться бесконечно. Несмотря на видимость хронологии в изложении событий, фактически перед нами набор случайных эпизодов, характеризующих отношение рассказчика к главной героине и ее семейству. Оставаясь самодостаточной историей несостоявшейся любви молодого студента и дочери помещика, рассказ отсылает к роману «Дар»¹³¹, поскольку главная героиня, Таня, оказывается дочерью Годунова-Чердынцева. В рассказе упоминаются и ее брат (Федор Константинович), и мать (Елизавета Павловна), хорошо знакомые читателю, но увиденные с новой точки зрения¹³².

¹²⁸ Там же. С. 313.

¹²⁹ Там же. С.167.

¹³⁰ Набоков В.В. Русский период. Т. 3. С.639, 648.

¹³¹ «Не обязательно знать сам роман, чтобы испытать восхищение от довеска — у него своя орбита и своя расцветка пламени» — замечает Набоков в предисловии к английскому переводу рассказа. (В.В. Набоков: pro et contra. Т.1. С.100.)

¹³² Любопытно сходство между героем «Круга», молодым человеком ресентиментного типа, со стороны наблюдающим за Годуновыми-Чердынцевыми, воплощающими в себе автобиографическое начало,

Целостным рассказ становится лишь в сознании читателя, способного свести разрозненные фрагменты воедино. В то же время, здесь содержится подсказка относительно восприятия самого «Дара», который тоже может быть прочитан вторично, уже как произведение Годунова-Чердынцева.

Этот композиционный принцип «круга», или скорее «спирали», точно схватывает сложные отношения между прошлым и настоящим, которые фиксирует воспоминание. Мы уже видели подобную, хоть и менее выраженную «спираль» в «Кроткой» Достоевского. Подобную структуру использовал и Гайто Газданов «Вечере у Клэр» (1929), о чем будет подробно сказано во второй главе настоящей работы. Ж. Женетт, ссылаясь на наблюдения М. Бланшо, говорит о сходной схеме в прустовском романе, где «поэтические мгновения» вырождаются постепенно в набор сцен, однако романное начало предполагает замыкание этих фрагментов в единое целое: «Каждый момент произведения дан как бы дважды: первый раз — в “Поисках” как рождении писательского призвания, второй раз — в “Поисках” как осуществлении этого призвания; но эти “два раза” даны нам вместе, и читателю, которому *in extremis* сообщается, что только что прочитанная им книга еще только должна быть написана и что книга, каковая должна быть написана, — это и есть приблизительно (но только приблизительно) книга, только что прочитанная им, — читателю приходится вернуться к уже далеким страницам <...> которые теперь он должен перечитать заново; они почти такие же, но чуть-чуть иные, еще лишь ожидающие погребения и тревожно тянущиеся к произведению, которое только предстоит создать; и обратно, без конца»¹³³.

В таком построении романов Пруста, Набокова и Газданова отражено понимание того факта, что воспоминание, начинаясь в конкретной точке настоящего, приобщает к этой точке те или иные смыслы из прошлого, обогащая восприятие текущего момента. «Прошлое», с которым имеет дело вспоминающее сознание, в свою очередь конструируется исходя из момента прочтения.

и героем трифоновского «Дома на Набережной», Вадимом Беловым, отчаянно завидующим тому детству, которое фактически изображает детство самого Трифонова.

¹³³ Женетт Ж. Фигуры. Т.1. С. 99.

Теоретически это положение было обосновано Вальтером Беньямином, заменявшим традиционные термины «прошлое–настоящее» диадой «бывшее–сейчас». Как пишет об этом переводчик Беньямина, Е. Павлов, «пунктум Jetzt <сейчас> характеризует мгновенный временной стазис; его связь с Gewesene <бывшее> – это проскальзывающий образ, приведенный к остановке, замиранию. Определение Беньямином “бывшего” как образа, который делается видимым лишь в “сейчас” узнавания означает разрыв, шок, сходный с молниеносной вспышкой»¹³⁴. Описанный принцип работы вспоминающего сознания возможен лишь в настоящем, как и его изображение, нуждающееся, тем не менее, в отстраненной позиции, авторской венаходимости. Такая позиция находит отражение в нелинейности, прерывистости изображения воспоминания, и в то же время – в привязке к моменту настоящего, исходной точке, которой повествование начинается и заканчивается.

Нелинейность композиции не является находкой Набокова. Но с его философией памяти как средства освобождения от оков земного времени такого рода фрагментарность, формирование целостного художественного образа в пространстве сознания читателя стали аутентичным способом художественного выражения и в то же время – предметом литературной рефлексии, поскольку использование тех или иных типичных структур, сюжетных схем у Набокова обыкновенно является продуманным, осознанным ходом.

Эпизодичность набоковских романов хорошо вписывается в общие тенденции художественного языка XX века. Но она может быть осмыслена и с точки зрения исторической поэтики. Ведь при всем многообразии современных сюжетных схем, фактически все они восходят к тем структурам, которые сформировались еще в архаическом сознании и существуют в трансформированном виде до сих пор. Таких схем в чистом виде три: *кумулятивная схема*, *циклическая схема* и ее более поздняя разновидность *сюжет становления*. Взаимодействие этих схем В.В. Набоков виртуозно обыгрывает.

Работы В.Я. Проппа, О.М. Фрейденберг, Ю.М. Лотмана, С.Н. Бройтмана показали, что циклическая сюжетная схема восходит к мифологическим представлениям о смерти и возрождении и может отражать в своей структуре как миф, так и возникший на его основе обряд инициации. Исходные тексты этого типа

¹³⁴ Павлов Е. Шок памяти: автобиограф. поэтика Вальтера Беньямина и Осипа Мандельштама. М., 2005. С.15.

не имели строго выраженного начала и финала, их целью было не сообщение о событии, а упорядочивание картины мира, сам процесс рассказывания как «механизм, обеспечивающий непрерывность течения циклических процессов в самой природе»¹³⁵. На базе циклического сюжета в эпоху художественной модальности формируется *сюжет становления*.

Этой циклической схеме противопоставлена вторая, кумулятивная. В.Я. Пропп определяет кумуляцию как композиционный принцип. Исследователь подчеркивает, что кумулятивная сказка не имеет завязки. Сразу после экспозиции здесь следует случайное и неожиданное событие, которое начинает цепь (кумуляцию). В.Я. Пропп показывает, что это продукт более ранних форм сознания, не знающего обобщений примитивного мышления. «Нанизывание есть не только художественный прием, но и форма мышления вообще, сказывающаяся не только в фольклоре, но и на явлениях языка»¹³⁶.

Содержание кумулятивной схемы и историю ее формирования раскрывает С.Н. Бройтман в книге «Историческая поэтика». Кумулятивный принцип Бройтман рассматривает не только как композиционный прием или принцип организации сюжета, но и как древнейший способ организации структуры образа. Архаический образ основан только на присоединительной связи, здесь нет еще расположения элементов по нисходящему или восходящему ряду: есть только рядоположение без всякого развития. В рассматриваемой С.Н. Бройтманом австралийской песне рядоположенные образы (трава, волосы, кость, звезда) отождествляются друг с другом и с героем Вади Гудьяром, которому песня посвящена. Такой образ построен по открытому О.М. Фрейденберг закону *семантического тождества при внешнем различии форм*. Бройтман считает, что в кумулятивном сюжете совсем иначе происходит событие – им оказывается *смена форм* (своего рода местоимений героя) *при внутреннем тождестве*. «Сам по себе принцип кумуляции отнюдь не воспроизводит хаос и случайность»¹³⁷, эта функция развилась у него позже, на

¹³⁵ Лотман Ю.М. Происхождение сюжета в типологическом освещении // Ю.М. Лотман. Избранные статьи. Т.1: Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллин, 1992. – С.225.

¹³⁶ Пропп В.Я. Кумулятивная сказка // Поэтика фольклора. М., 1998. С.259.

¹³⁷ Бройтман С.Н. Указ. соч. С.72.

фоне функционирования сюжета циклического, где имя героя начинает разворачиваться в действие, событием становится *пересечение пространственно-топологической границы между мирами*, и происходит «изгибание ряда в цикл»¹³⁸.

Как пишет Б. Бойд, «в книгах Набокова нет ни тени механической, или даже просто нормальной последовательности... выбранный ход не только не приводит к следующему, но может вообще никак к нему не относиться. Даже если один ход и приводит к другому, между ними всегда останется щель, в которой может оказаться нечто, не имеющее к ним обоим никакого отношения»¹³⁹ – здесь, безусловно, описывается кумулятивная структура. Так, в упомянутом рассказе «Круг», воспоминание выхватывает несвязанные обрывки прошлого: несколько встреч с Годуновым-Чердынцевым-старшим, посещение его усадьбы, открытие сельской школы, ужение рыбы, случайная встреча с Таней в Петербурге, летние игры с ней, сцена признания в любви и прощания – и все это вместе оказывается объединенным в единое целое тоской по утраченной России и молодости. Типично кумулятивные цепочки находим и в «Лолите»: целые периоды жизни героев (жизнь Гумберта в доме Шарлотты, два путешествия по Америке, Бердслейский период, период между бегством Лолиты и последней встречей героев) характеризуются через нанизывание ситуаций внутренне тождественных, в совокупности характеризующих отношения героев. Выше говорилось об особой роли двойничества в поэтике Набокова. Как нам кажется, эту черту также можно объяснить поиском внутреннего тождества во внешне бессвязном мире. Работая с прошлым, сознание исходит из некоего посыла в настоящем, и отбирает те факты и сцены, которые отвечают поставленной задаче, раскрывают ее с разных сторон. Однако само собой разумеется, что нельзя говорить об использовании Набоковым кумулятивной схемы в ее чистом, архаическом варианте.

Н.Д. Тамарченко исследовал вопрос о том, каким образом традиционные сюжетные схемы функционируют в романе и отмечал, что в реалистическом романе уже нет внешнего противопоставления двух сюжетов, «каждый момент

¹³⁸ Там же, С.75.

¹³⁹ Бойд Б. Указ. соч. С.44.

действия может быть интерпретирован одновременно в двух планах и принадлежать двум различным смысловым структурам в романном целом»¹⁴⁰, таким образом, одни и те же ситуации подвергаются постоянному переосмыслению; цепь событий здесь может быть интерпретирована и как сцепление случайностей, и как выражение разумной целесообразности миропорядка. Раскрывая устойчивую содержательность кумулятивной структуры сюжета, Н.Д. Тамарченко приходит к выводу, что кумулятивная схема является способом художественного освоения многообразия жизни; «кумулятивный принцип содействует художественному освоению эмпирического многообразия мира под знаком утверждения его жизненной ценности и отрицания готовых “упорядочивающих” начал как мнимых, умерщвляющих неуправляемое богатство жизни»¹⁴¹. С.Н. Бройтман также отмечал, что в XX веке кумуляция трансформируется и принимает самые разные формы: от монтажа до «потока сознания». Так, Джойсу благодаря возврату к кумулятивной схеме удается проблематизировать мировую связь и позволить ей «возникнуть из хаоса расслоившихся (если не распавшихся) пространственно-ценностных рядов»¹⁴². В то же время, «Улисс» использует циклическую схему и принципиально незавершенный сюжет становления, благодаря чему текст одновременно соотносится с эпосом и полемизирует с ним. У Пруста кумуляция подвергает сомнению стационарность мироустройства. Аналогичным образом и у Набокова внутреннее тождество эпизодов обнажается именно посредством сочетания схем, нарочитого замыкания ряда в цикл – как, например, в рассказе «Круг», или в сюжете становления в «Даре». Здесь возникает идея произведения, которое будто бы уже существует «где-то» как цель творчества, произведения, в котором все связано и все имеет свои истинные имена и единый смысл, но которое остается неосуществленным, непостижимым материалом.

¹⁴⁰ Тамарченко Н.Д. Типология реалистического романа. Красноярск, 1988. С.43.

¹⁴¹ Там же.

¹⁴² Бройтман С.Н. Указ. соч. С. 354.

Объединяя разные исследования о Набокове, касающиеся памяти и не касающиеся ее совсем, мы описали определенный повествовательный метод, в котором автобиографический материал и память играют превалирующую роль (художественный образ строится в зоне памяти), а ключевой проблемой является проблема личного «Я», решаемая через бесконечное усложнение, когда «реальность становится “сослагательной”, собственное “Я” оказывается вариантом среди других, условных вариантов»¹⁴³. Двойничество, способность героя-автора к перевоплощениям, усложнение соотношения повествовательных инстанций, поэтологическая направленность, фрагментарность становятся основой для аутентичного выражения отношений между настоящим и бывшим, вспоминающим субъектом и воспоминанием, а в конечном счете – между автором и созданным им текстом, позволяя косвенно, через систему аллюзий и внутренних тождеств выразить такое понимание личности и судьбы, которое оказалось невыразимым напрямую. Однако, как нам кажется, этот тип может быть назван «набоковским» лишь условно, ведь схожие черты обнаруживаются в поэтике самых разных писателей: Пруста, Бунина, Трифонова, Газданова и даже столь нелюбимого Набоковым Достоевского. Какие-то из этих связей, вероятно, объясняются заимствованием, принадлежностью к единой традиции, воздействием одних и тех же художественных и философских тенденций¹⁴⁴. Однако нам кажется принципиальным, что во всех перечисленных случаях, как и во многих других, художественный образ построен в зоне памяти. Здесь происходит сближение воспоминания и повествования, которое тяготеет к сюжетно-композиционному «пространственному» и «круговому» развертыванию исходного материала как творческой разработке его еще, может быть, не осознаваемых аспектов и возможностей в «узорах» домысливания и переосмысления, трансформация жизни в бытие через воспоминание, понятое как одну из форм искусства. Эта особенность является определяющей, задает типичные черты мнемонического повествовательного метода.

¹⁴³ Аверин Б.В. Указ. соч. С. 337.

¹⁴⁴ Примечательно, как И.А. Бунин (см. Шраер М. Бунин и Набоков. История соперничества. М., 2015. С.162) и Г.И. Газданов (см. Диенеш Л. Указ. соч. С.105.) отрицали свое знакомство с прустовскими «Поисками», а В.В. Набоков в поздние годы отрицал влияние Бунина (Шраер М. Указ. соч. С.179).

Выводы по главе 1

В первой главе рассмотрено сходство воспоминания и повествования как двух творческих процессов, позволяющее говорить о памяти как одном из возможных поэтологических принципов романа. Особый способ организации текста по моделям работы памяти и рефлексия над трансформацией этих моделей в процессе творчества определяет характер эстетического акта художника (поэтология памяти) и специфику его художественного языка (поэтика памяти).

Мимезис воспоминания героя является способом художественного постижения реальности, личности и творческой деятельности. Установка на аутентичное изображение вспоминающего сознания формирует особый повествовательный метод построения романного образа в зоне памяти через трансформацию творческим субъектом в художественное высказывание типичных черт мнемонического дискурса.

Важной чертой выделенного нами мнемонического повествовательного метода является творческое использование автобиографического материала. Обращение к собственной биографии становится для художника ключевым эстетическим актом. Воспоминание предполагает возникновение дистанции по отношению к прошлому, создающей эффект изоляции: содержание вспоминаемых событий отделяется от их субъективного восприятия в жизненной ситуации субъекта в прошлом, происходит переработка фактов обыденной жизни, специфически романное расширение личного опыта в художественную концепцию целостной жизни. Стремление писателя к наиболее глубокому пониманию прошлого на основе точной фиксации событий и документов сопровождается продуктивной фикционализацией автобиографического материала и формированием художественного произведения.

Изображение сбивчивого, нелинейного мнемонического процесса имеет своей целью поиск истины в прошлом героя. Вина, страх, травматический опыт, недостаточная душевная чуткость, неспособность выйти за пределы собственного опыта – все это становится границами, делающими истину о прошлом недоступной

для героя. Преодоление ограниченности сознания героя происходит на уровне авторского завершения. Здесь возможны два варианта: 1) опора на творческие возможности сознания героя, рефлексия над творческим потенциалом воспоминания, которая создает предпосылки для создания поэтологического романа; 2) с позиции вневходимости сознанию героя. В обоих случаях инструментом становятся элементы пространственной формы: фрагментарность; спиральная композиция; двойничество; кумулятивные ряды событий, связанных отношениями внутреннего тождества; работа с читательскими ожиданиями при помощи нарушения хронологии повествования, авторских предисловий, двойной мотивировки событий.

Таковы выявленные нами основные особенности мнемонического повествовательного метода. Далее нам представляется необходимым рассмотреть детали его реализации на материале творчества двух очень разных писателей, в поэтике которых, однако, прослеживается определенное сходство в связи с тем, что оба они строят художественный образ в зоне памяти.

ГЛАВА 2. ПАМЯТЬ КАК СТЕРЖНЕВОЙ ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНЫЙ КОМПОНЕНТ МЕТАРОМАННОГО ЦИКЛА: ПОЭТОЛОГИЯ ПАМЯТИ Г.И. ГАЗДАНОВА

§ 1. Проблема единства метароманного цикла Г.И. Газданова

В художественном языке XX века творческая работа вспоминающего сознания нередко становится поэтологическим принципом, способом сюжетного развертывания предмета воспоминания и инструментом художественного завершения как образа героя, так и произведения в целом.

Чрезвычайно важной для исследуемой проблемы является особый характер «молодой эмигрантской литературы», для которой характерна экзистенциальная проблематика¹⁴⁵. Эмигрантское самоощущение оказалось квинтэссенцией мировоззренческих тенденций XX века, когда личность чувствует себя отчужденной от реальной жизни, ищет контакт с собственной сущностью. В подобных ситуациях обращение к памяти становится для отдельного человека и для целого сообщества конститутивным¹⁴⁶. Неоднозначность групповой идентичности «незамеченного поколения» требовала символически продлить национальную историю, восстановить утраченные механизмы преемственности, что представлялось делом нелегким, требующим обращения как к коллективной, так и индивидуальной памяти¹⁴⁷.

Одной из наименее исследованных в этом отношении оказывается художественная система Гайто Газданова. Проблематика потери и поиска идентичности в его произведениях непосредственно связана с категорией памяти. Решительно все герои Газданова в той или иной степени ощущают выпадение из нормального движения жизни, которое связано с недостаточной, или, напротив,

¹⁴⁵ См.: Кибальник С.А. Гайто Газданов и экзистенциальная традиция в русской литературе. СПб., 2011; Матвеева Ю.В. Экзистенциальное начало в творчестве Гайто Газданова // Дарьял. №2. 2001. URL: http://www.darial-online.ru/2001_2/matveev.shtml.

¹⁴⁶ См.: Хальбвакс М. Указ. соч.; Мегилл А. Указ. соч.

¹⁴⁷ Каспэ И.М. Искусство отсутствовать. Незамеченное поколение русской литературы. М., 2005. С.47

чрезмерной ролью воспоминаний. Однако трактовка памяти у Газданова является одной из наиболее неординарных во всей литературе эмиграции (наряду с набоковской и бунинской) и выходит за пределы собственно эмигрантской тематики, а ее самобытность не может быть объяснена только культурно-историческим контекстом.

За сорок лет с 1929 по 1968 гг. Гайто Газданов опубликовал девять романов и множество рассказов. Вопреки отдельным мнениям о существенной разнице между ранними и поздними его произведениями¹⁴⁸ и попыткам объединить отдельные романы в трилогии¹⁴⁹, художественный мир Газданова представляет собой единую систему, сохраняющую постоянные характеристики художественного языка, а девять романов, обладая общей структурой и семантикой, скрепленные автобиографической рамкой, образуют так называемый «метароманный цикл»¹⁵⁰ и предстают как части единого сюжета воспоминания и творческой рефлексии.

Уже Л. Диенеш, автор первой монографии о Газданове, выделил несколько типичных для поэтики писателя черт:

- *философскую глубину и агностицизм*, базирующиеся на постановке всеобъемлющих вопросов и отказе от попыток ответить на них: с одной стороны, Газданов будто бы уверен, что все познаваемое содержится в нас самих и это можно «вспомнить», с другой – в невозможности окончательного понимания;
- внимание к теме *смерти*, связанной с переживанием «Ужаса Арзамаса» – открытого Л.Н. Толстым и проанализированного Л.И. Шестовым состояния, которое «возникает у человека, который не закрывает глаза на неизбежность собственной смерти и вытекающую из этого тщетность жизни, у человека, который утратил всякую веру в Высшие силы и потому “сведен до самого себя”, что не может не вызвать у него чувства собственной недостаточности»¹⁵¹;

¹⁴⁸ Например: «Газданов-художник уступает место Газданову-экзистенциальному мыслителю, для которого главным становится не запечатление тех или иных состояний, переживаний, ощущений человека, но их осознание и осмысление» (Матвеева Ю.В. Указ. соч.)

¹⁴⁹ Например: Бабичева Ю.В. Автобиографическая трилогия Гайто Газданова, или История загадочной болезни // Дарьял. 2003. №3. URL: http://www.darial-online.ru/2003_3/babich.shtml; Семёнова С.Г. Русская поэзия и проза 1920–1930-х годов. Поэтика – Видение мира – Философия. М., 2001.

¹⁵⁰ Дьяконова И.А. Художественное своеобразие романов Гайто Газданова : Дис. ... канд. филол. Северодвинск, 2003. 165 с.

¹⁵¹ Диенеш Л. Указ. соч. С.233.

- *эмоционализм*, связанный с духом мучительного сомнения и метафизического ужаса, включающий в себя в том числе темные, неразъяснимые «инфраэмоциональные элементы» (инстинкты) – в том числе состояние раздвоения личности и утраты рассудка, и сочетающийся при этом с *интеллектуализмом*;
- центральную роль *лирического «Я»* в триаде автор-рассказчик-персонаж, причем рассказчик является в большинстве произведений и главным действующим лицом, и автором написанного, что придает роману *поэтологический* характер;
- *ассоциативность* и *созерцательность* повествования;
- *эпизодичность*, выраженную как в формальной организации текста, так и в пристрастии к введению незначительных эпизодических отступлений в единую ткань повествования, которое начинает развиваться сразу по нескольким направлениям.

Одним из структурных компонентов, формирующих метароманный сюжет Газданова, можно считать фигуру героя, которому свойственны одиночество, бездомность, взаимоотноуждение героя и мира, интеллектуализм, саморефлексия, позиция наблюдателя, обостренное чувство смерти, стоицизм, стремление к идеалу¹⁵².

При общем согласии о художественном единстве прозы писателя и типовых чертах его героя, среди исследователей нет единого мнения в отношении стержневого элемента поэтики Газданова. Так, семантическим стержнем метароманного цикла И.А. Дьяконова считает тему развития и воплощения писательского дара, а Е.Н. Проскурина – развертывание архетипической сюжетной парадигмы, разыгрывающей процесс обустройства внутреннего мира личности по модели упорядоченной вселенной. Т.О. Семенова

¹⁵² Асмолова Е.В. Мифологема «внутренней Вселенной» героя в творчестве Газданова // Гайто Газданов в контексте русской и западноевропейских литератур. М., 2008. С.145–157; Высоцкая В. Роман Газданова «Призрак Александра Вольфа»: принцип построения и главный герой. URL: <http://www.hrono.ru/text/ru/vys0304.html>; Зверев А.М. Парижский топос Гайто Газданова // Возвращение Гайто Газданова: Научная конференция, посвященная 95-летию со дня рождения / сост. М.А. Васильева. М.: Русский путь, 2000. С.58–66; Коломин Д. Женские образы в рассказах Газданова: к вопросу о неавторских циклах в прозе. URL: <http://www.hrono.ru/text/2008/kolo0308.html>; Николаев Д.Д. Образ авантюриста в прозе Гайто Газданова // Гайто Газданов в контексте русской и западноевропейских литератур. С.157–169; Степанов Ю.С. В перламутровом свете парижского утра // Возвращение Г.Газданова. С.25–39; Семёнова Т.О. Лирический герой Газданова // URL: http://www.darial-online.ru/2003_3/semenova.shtml; Сухих И.Н. Клэр, Машенька, ностальгия (1930. «Вечер у Клэр» Г. Газданова) // Звезда. 2003, №4. С.218-227. и др.

приходит к выводу о фундированности прозы писателя «единым нарративным принципом, который можно назвать принципом децентрированного ряда репрезентаций»¹⁵³, когда впечатления или переживания героя отражены через цепь ассоциаций и воспоминаний. Подвергнутое критике в монографии Е.Н. Проскуриной¹⁵⁴, это наблюдение, на наш взгляд, не только не противоречит идее целостности художественного языка Газданова, но и является еще одним специфическим свойством созданного писателем художественного мира. Т.О. Семенова подчеркивает также особую роль читателя, к которому автор апеллирует как к решающей повествовательной инстанции: «имплицитному читателю препоручается здесь миссия бесконечно нового эстетического завершения репрезентированного текста за счет выбора иного, более актуального для самого читателя, контекста»¹⁵⁵.

Особое внимание Газданова к идее «ряда», а также стремление к партнерству с читателем являются фактически проявлениями пространственной формы, опирающейся на использование кумулятивной сюжетной схемы. Вместе с темой развития и воплощения писательского дара и «довоплощения» героя, эти черты не существуют независимо друг от друга. Ни одна из них не преобладает над другой и не может, на наш взгляд, быть признана стержневой, поскольку все они являются приметами мнемонического повествовательного метода.

Несмотря на очевидную важность категории памяти в творчестве Газданова, такая трактовка целостности газдановской прозы не встретила нам ни в одном исследовании. Хотя Е.Н. Проскурина и упоминает, что все романы являются частью единого сюжета воспоминания, этот сюжет она понимает в первую очередь как «внутренний диалог с самим собой через посредство автобиографического героя, демонстрирующий динамику его художественного самопознания и миропостижения»¹⁵⁶. Именно поэтому исследовательнице приходится

¹⁵³ Семенова Т.О. Система повествования Г.И.Газданова. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2001.

¹⁵⁴ «Подобная иллюзия может возникнуть только при дискретном подходе к творчеству писателя, причем с ориентацией на сознание персонажей. Авторский план свидетельствует об иных интенциях» (Проскурина Е.Н. Указ. соч. С.5).

¹⁵⁵ Семенова Т.О. Система повествования Г.И. Газданова. С.10

¹⁵⁶ Проскурина Е.Н. Указ. соч. С.8.

оговаривать отдельно, что романы «Пилигримы» и «Пробуждение» входят в этот сюжет лишь постольку, поскольку они закольцованы автобиографической рамкой (через последний роман «Эвелина и ее друзья»). Все романы цикла, по мнению Проскуриной, являются диалектическими этапами становления самосознания писателя в форме, аналогичной крупному музыкальному произведению, состоящему из различных, но связанных рядом лейтмотивов частей. Согласно этой концепции «Вечер у Клэр» – мнемонический жанр, экспозиция; «История одного путешествия» – роман о романе; «Полет» – роман с литературой; «Ночные дороги» – контрастное вплетение лирического сюжета в физиологический очерк; «Призрак Александра Вольфа» – святочный текст; «Возвращение Будды» – повествование с того света; «Пилигримы» и «Пробуждение» – реализация притчевого начала, «Эвелина и ее друзья» – роман-кода с пуантом общего сюжетного итога, возвращение «в сферу сознания лирического героя-россиянина»¹⁵⁷.

Музыкальная тематика и впрямь имеет особое значение для Газданова, и есть большая доля истины в том, что все его произведения объединены в некое единое целое по законам музыкальной формы. «Эвелина и ее друзья» действительно обобщает многие лейтмотивы, кроме того, этот роман заканчивается сценой, чрезвычайно похожей на начало «Вечера у Клэр», но в некотором смысле противоположной ей – герой-писатель наблюдает за спящей возлюбленной и ощущает себя наконец «довоплощенным». Однако выстроенный Е.Н. Проскуриной цикл, на наш взгляд, выглядит несколько тенденциозно, о чем подробнее будет сказано ниже применительно к романам «Возвращение Будды» и «Пилигримы». Как нам представляется, каждый из этих романов все же самодостаточен, хотя и раскрывается более полно в сопоставлении с другими произведениями.

Исследуя семантику типовых черт героя Газданова, Е.Н. Проскурина обращается к работе В.И. Тюпы «Фазы мирового археосюжета как историческое ядро словаря мотивов». В поисках «базовой инфраструктуры не только ранней традиционной, но и позднейшей оригинальной сюжетики» ученый выявляет фазы

¹⁵⁷ Проскурина Е.Н. Указ. соч. С.16.

протосюжетной схемы переходного обряда (фаза ухода – фаза символической смерти – фаза символического пребывания в стране мертвых – фаза возвращения), которые трансформируются впоследствии в «четырёхфазную единую динамическую инфраструктуру внешне несхожих сюжетов». «Ядерными семантемами сюжетного мышления», по мнению ученого, становятся фаза обособления, фаза искушения, лиминальная (пороговая) фаза и фаза преображения¹⁵⁸. Эта модель представляется действительно плодотворной для исследования романов Газданова. Характерные свойства газдановского героя (безымянность; двойственная природа, иногда подчеркнутая наличием персонажа-двойника; неспособность к непосредственному восприятию действительности; холодность, отстраненность, маргинальное положение; самохарактеристика через категорию «чужести»; способность к выходу за границы собственного опыта, воспринятая как мистический дар или как нравственный недуг) могут быть рассмотрены как признак пребывания на границе жизни и смерти. Но содержание этого пограничного состояния, т.е. то, что помещает героя в экзистенциальную ситуацию, остается туманным. В то же время, вопрос о специфике именно газдановского использования указанного сюжета особенно важен, поскольку, по мнению самого В.И. Тюпы, описанная им схема в том или ином виде может быть обнаружена в любом повествовательном тексте. Сомнительным представляется и предложенное Е.Н. Проскуриной распределение разных романов за разными фазами археосюжета, вероятнее, что сюжетная модель полностью реализована в каждом из девяти романов.

На наш взгляд, именно память становится стержневым компонентом метароманного цикла Газданова. Важность категории памяти для творчества писателя была отмечена уже в самых первых статьях о нем¹⁵⁹ и отмечается до сих пор практически в каждой заметке или монографии. Однако существенным недостатком большинства работ по этой тематике является, пожалуй, стремление исходить из собственного понимания памяти исследователем и невнимание к тому,

¹⁵⁸ Тюпа В.И. Фазы мирового археосюжета как историческое ядро словаря мотивов // От сюжета к мотиву: сб. науч. тр. Новосибирск, 1996. (Материалы к «Словарю сюжетов и мотивов русской литературы»). С.16–17.

¹⁵⁹ Оцуп Н. Гайто Газданов. Вечер у Клэр // Числа. 1930. №1. С.232.

какую специфику память приобретает в художественном мире Газданова. Из-за разночтений в определении памяти исследователи приходят зачастую к прямо противоположным результатам.

Во многих исследованиях (О.М. Орловой, М.Н. Шабуровой, А.А. Кузнецовой и др.) трактовка памяти в творчестве Газданова сводится к мемуарному началу и присутствию в его романах автобиографического материала. При этом обычно указывают на стирание жанровых границ между «прозой памяти» и «прозой вымысла» (совершенно игнорируя тот факт, что помимо девяти романов писатель создал и документальную книгу «На французской земле» с совершенно иной поэтикой). Память признается «структурно-, жанрово-, и смыслообразующим элементом»¹⁶⁰ лишь некоторых, но не всех романов Газданова (в первую очередь – «Вечер у Клэр»): «Из второго романа писателя исчезает память (автобиографическая, личная) как двигатель сюжета и как предмет рефлексии героя и автора» – читаем в одной из статей¹⁶¹. Типично мнение о поздних, или «французских», романах, которым, на основании отсутствия мемуарного начала и русских героев, отказывают в важности категории памяти. А между тем весь сюжет романа «Пробуждение» строится на том, как потерявшая разум героиня-француженка через писание мемуаров возрождается к полноценной жизни, возвращает себе утраченный рассудок и собственную личность. В «Пилигримах» герои фактически сражаются с предопределенностью, которую задает для них среда и память о несчастном (или счастливом) детстве, стараясь выстроить новую судьбу и новую личность. Исключая эти аспекты из исследования газдановского понимания памяти, сужая ее лишь до мемуарного начала, строго разграничивая различные формы памяти, мы неизбежно получаем упрощенное понимание даже произведений «автобиографических». Тенденциозный поиск мемуарности приводит к отождествлению лирического героя-эмигранта с автором, вследствие чего уходит из поля зрения авантюризм Газдановских романов, намеренное придание судьбе героя «интересности», инаковости.

¹⁶⁰ Шабурова М.Н. Мотив памяти в романах 30-х годов // Гайто Газданов и «незамеченное поколение»: писатель на пересечении традиций и культур: сб. науч. тр. М., 2005. С.170.

¹⁶¹ Там же. С.176.

В связи с этим зачастую более ценными, нежели специальные исследования «мемуарного начала» у Газданова, кажутся нам разрозненные замечания о природе газдановского понимания памяти, которые часто делаются мимоходом при исследовании какого-то иного аспекта его творчества. Так, Л. Диенеш называет память то «структурным», то «организующим композиционным» принципом практически всех произведений писателя. Особенно важна связь памяти и темы смерти, которая отражается в отмеченном Е.Н. Проскуриной использовании археосюжетной схемы.

К интересным результатам приводит также сопоставление памяти у Г.И. Газданова и В.В. Набокова в статье Е.Ю. Уховой, где память как «сложная, активная система образов в человеческом сознании» противопоставляется замкнутому на самом себе воспоминанию о прошлом. Исследовательница отмечает и «сверхъестественную власть памяти завоевывать бытие и наполнять его смыслом, которому никакое старение, никакая измена и смерть уже не причинят вреда»¹⁶². У Набокова, по мнению Е.Ю. Уховой, память выступает скорее в неомифологическом аспекте, и обладает ею не столько герой, сколько автор. Для героев Газданова память – это возможность присвоить себе ускользающее настоящее, интенсивное творческое переживание: «фраза может утверждать, что кто-то или что-то потеряно навсегда, и мы переживаем ужас потери – а потом, вопреки утверждению, потерянное возвращается вновь, с наплывом ликующей текстовой волны»¹⁶³. На наш взгляд, именно такое прочтение наиболее адекватно предмету изучения, хотя и оставляет в тени некоторые важные аспекты газдановского анамнезиса.

Ниже будет показано, что память волнует Гайто Газданова в аспекте экзистенциальной идентичности личности, проблемными точками которой являются прежде всего смерть и возрождение. Память становится ключевым элементом нерасторжимой триады Память-Смерть-Возрождение, проявляющейся на всех уровнях художественной формы. Смерть, понятая не только как физическое

¹⁶² Ухова Е.Ю. Значение памяти у Газданова и Набокова // Гайто Газданов в контексте русской и западноевропейских литератур. М., 2008. С.110.

¹⁶³ Ухова Е.Ю. Проза Газданова и Мураками. Особое сцепление событий // Русская жизнь. 2003. №4. URL: <http://ruszhizn.ruspole.info/node/565>

исчезновение, но и как потеря себя, своих корней и ценностных ориентиров существования, принадлежности к коллективному опыту, как беспмятство, но и как переход из мира живых в мир мертвых, преодолевается через обращение к широко трактуемой памяти, соединяющей контакт с собственным прошлым, автобиографическое повествование и мистический опыт метемпсихоза. Память настигает газдановского героя как нечто чуждое и необъяснимое, однако она более реальна, чем то, что его окружает, поскольку определяет существование и судьбу, возможность «двоуплощения» героя в бытии. Рефлексия над памятью оказывается объединяющим элементом метароманного цикла, включающего девять завершенных романов писателя. Сюжет каждого из этих романов может быть рассмотрен как колебание героя на границе двух реальностей – действительной и вспоминаемой – и освоения одной через другую.

§ 2. Культурная память, личные воспоминания и проблема идентичности как основания мнемонического повествовательного метода

Рассматривая поэтологию памяти Гайто Газданова, мы попробуем делать выводы о специфике понимания писателем памяти, отправляясь от конкретного текста и учитывая размытость границы между памятью личной, исторической и культурной, а также помня о различии между автобиографией как жанром и автобиографической природой текста, отдавая себе отчет в том, что автобиографическими в широком смысле слова могут быть и произведения фикциональные, если они содержат соответствующие аллюзии, автометаописательные фрагменты, автобиографемы-автореминисценции, вещные эквиваленты памяти¹⁶⁴. Нашей целью будет показать, что ключевые особенности поэтики Газданова – это черты мнемонического повествовательного метода, некоторые из которых будут общими для всех писателей, работающих в зоне

¹⁶⁴ Подробнее об этом см. в §3 главы 1 настоящей работы.

памяти, а некоторые – специфически газдановскими, обусловленными его собственным пониманием воспоминания, включенного в триаду Память-Смерть-Возрождение.

Присущая любому газдановскому роману проблема обозначена в рассказе со знаковым названием «Воспоминание». Этот рассказ, повествует о смерти русского эмигранта Василия Николаевича, в размеренную и благоустроенную жизнь которого внезапно вторгаются необъяснимые «воспоминания об удаленных на столетия временах»¹⁶⁵.

На первый взгляд, рассказ «Воспоминание» повествовательно не типичен для метода Газданова и интересен тем, что в отличие от «Вечера у Клэр», «Возвращения Будды» или «Призрака Александра Вольфа» в нем нет личного повествования, «лирического Я» по Диенешу, и как бы объективно, отчасти иронически-отстраненно позиция всезнающего повествователя обнажает в герое то, что он сам не способен до конца осознать, а именно – его принадлежность к культуре прошлых поколений, его укорененность в далеком прошлом, которое вместе с тем оказывается его реальным настоящим, определяющим его судьбу. (Такой метод как раз свойственен для поздних, менее известных романов «Пробуждение», «Пилигримы».) Прошлого для Василия Николаевича не существует, и это делает его существование слепым, бессмысленным, марионеточным. Память, проснувшись в нем, оказывается более реальной, чем то, что он мнил настоящим. Она овладевает им как нечто для него чужое и непонятное. В других произведениях Газданова герой будет пытаться познать свое прошлое и овладеть прошлым в себе – овладеть своей личностью, «довоплотиться», познать тайну идентичности и предназначения личности. Поэтика бытия героя будет поэтологией памяти и воспоминания.

Событием, которое открывает рассказ, становится брак героя. Ключевую роль в описании жизни супругов играет забвение, их семейное счастье приравнивается к «одурению» (Г, Т.2, С.453), и его иллюзорность постоянно подвергается иронии: «Василий Николаевич даже не вспоминал, что разговор о том, кто для кого создан, происходил в его жизни уже несколько раз и что из этого,

¹⁶⁵ Газданов Г.И. Собр. соч.: в 5 т. М.: Эллис Лак, 2009. Т. 2. С.470. Здесь и далее ссылка на это издание приводится в скобках с пометкой «Г», с указанием номера тома и страницы.

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» (Г, Т.2, С.463). Повествователь постоянно акцентирует внимание на формульности семейного уклада главного героя: «...его жена, Надежда, не была обременена никаким душевным прошлым, если не считать естественной жажды замужества» (Г, Т.2, С.457).

Забвение распространяется не только на сферу любовных отношений. Описание бездумной плотской жизни неизменно связано с широким культурным контекстом – ссылкой на тысячелетнюю историю, полотнами Рубенса или вопросами псевдофилософского характера. 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.

Читатель не сразу замечает, что герой не имеет собственного прошлого. Мы не знаем о Василии Николаевиче ничего – ни его возраста, ни происхождения, ни обстоятельств эмиграции, ни даже фамилии. Тот факт, что герой является владельцем «небольшой фабрики» и дела его «вновь стали значительно лучше, благодаря неожиданным заказам» (Г, Т.2, С.454), ничего не проясняет: слишком уж такое положение расходится с обыденными обстоятельствами эмигрантской жизни, чтобы удовлетворить читателя без дополнительных подробностей¹⁶⁶.

С утратой способности к воспоминанию и сопоставлению герой выпадает из культурного контекста, довольствуясь лишь внешними проявлениями культуры. Он также лишен прошлого, настоящего и будущего, которые давали бы ему основание для самоидентификации. Вокруг него образуется вакуум, который нечем

¹⁶⁶В таком положении находятся многие герои Газданова. Они освобождаются от забот о материальных нуждах, что дает им возможность погрузиться в решение вопросов иного порядка, а для некоторых становится наградой за выход из экзистенциального тупика Л.Диенеш связывает эту черту с юношеским интересом Газданова к авантюрным романам, объясняемым любовью к интересным, динамичным сюжетам, редким в русской классической литературе. Так, любовь к роману «Графу Монте-Кристо» А. Дюма Газданов сохранил на всю жизнь. (Диенеш Л. Указ. соч. С.45).

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» (Г, Т.2, С.463).

Отсутствие личного повествования, отстраненное изложение событий всеведущим повествователем позволяют воплотить в структуре рассказа сознание героя. Выбор фактов, составляющих фабулу, обусловлен исключительно состоянием забвения, в котором пребывает Василий Николаевич, однако благодаря ироническому отношению возникает возможность сделать это нерелефлексированное 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 происходит дальнейшее развитие 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» (Г, Т.2, С.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...» (Г, Т.2, С.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» (Г, Т.2, С.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. Второй мир – это, фактически, мир мертвых, мир смерти. Воспоминание входит в жизнь Василия Николаевича постепенно.

Начало этого процесса может быть охарактеризовано как болезненное ощущение близости границы неведомого: «первый сон свой *он никак не мог ни вспомнить, ни забыть* (Здесь и далее в цитатах из рассказа курсив мой. – К.С.)» (Г, Т.2, С.458).

Толчком для осознания воспоминания становится бытовой эпизод: запах приготовленной женой фасоли оказывается чувственным ощущением-сигналом, запускающим мнемонический процесс. Семейный обед, одновременно идиллический и пошлый, 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» (Г, Т.2, С.458–459). Здесь осуществляется ироническая отсылка к знаменитому прустовскому эпизоду. Но герой «Поисков...» подчиняет себе воспоминания, творчески переосмысливает их, вновь «обретает» утраченное время, а Василий Николаевич не способен на подобную работу, поэтому обречен быть раздавлен своей памятью.

Такою же роль, как запах фасоли, играют и другие незначительные события: 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» (Г, Т.2, С.475).

Связь между запахом фасоли, который провоцирует воспоминание героя, и его семейной жизнью якобы случайна. Однако сама бессодержательность этой жизни оказывается пусковым механизмом для работы памяти. Ведь человек обитает не столько в реальном мире, сколько в мире культуры, памяти. Забвение же, наоборот, лишает его оснований существования, оно сродни смерти. Освободившись от воспоминаний о прошлом, которые 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:

«И нужно было редчайшее и невероятное соединение *давно потерявших силу и исчезнувших* вещей для того, чтобы судьба Василия Николаевича определилась и стала совершенно не похожа на ту, какой должна была бы быть» (Г, Т.2, С.457).

Некоторое время Василию Николаевичу удается балансировать на границе между привычной дневной жизнью и новой для него реальностью памяти. Семейное счастье переключается на «переменный ток» (Г, Т.2, С.458), но все же герой ощущает, что «днем никакая опасность ему не угрожает», тогда как ночью видит себя в разных образах и разных эпохах. Ключевым воспоминанием является воспоминание о гибели: «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» (Г, Т.2, С.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, его связь с миром мертвых. 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...» (Г, Т.2, С.476). Звук этого выстрела слышит Наденька. 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. Он 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» (Г, Т.2, С.458); «Он побледнел, лицо его *изменилось до неузнаваемости, чужой его взгляд* был неподвижно устремлен прямо перед собой» (Г, Т.2, С.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*» (Г, Т.2, С.476).

Во всех трех случаях оценка Василия Николаевича как человека чужого, незнакомого принадлежит или самому герою, или героине. Но 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, а сюжет – фантастическим.

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» (Г, Т.2, С.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 как проявления скрытых возможностей мозга, о которых говорит ему однажды случайный собеседник: история развития индивидуума повторяет историю развития его рода, что, по мысли незнакомца, обусловлено наличием скрытых от нас воспоминаний об удаленных на столетия временах. Таким образом, историческая память фактически приравнивается к личной, а границы человеческой жизни и сознания расширяются на столетия – вопрос лишь в том, сможет ли человек вместить весь этот огромный опыт, справиться с открывшейся

двойственностью реальности. В пользу второй трактовки говорит восприятие Венеции как до странности знакомого города героем романа «Эвелина и ее друзья».

Интересно, что эпитафия из стихотворения А. Блока «Венеция»¹⁶⁷ допускает правомерность обеих трактовок. Вырванные из контекста, строки «Очнусь ли я в другой отчизне, / Не в этой сумрачной стране?» вызывают однозначные ассоциации с эмиграцией, началом новой жизни во Франции после ужасов гражданской войны в России. Однако исходный текст стихотворения, написанного в 1909 году, не несет этого смысла, «другая отчизна» – это Венеция, где лирическому герою, согласно его чаяниям, «велит судьба / впервые дрогнувшие веки /открыть у львиного столба», то есть возродиться. Строфа, начало которой приводит Газданов, как будто бы подтверждает подлинность ночных видений героя и опровергает факт его сумасшествия: «И памятью об этой жизни / Вздохну ль когда-нибудь во сне?». Но эти строки, тем не менее, не вынесены в эпитафию.

Пребывание блоковского лирического героя в Венеции окрашено в метафизические тона: болезнь и ожидание смерти соседствует с предчувствием нового рождения, но и то, и другое оказывается вписанным в широкий мифологический контекст города («Таясь, проходит Саломея / С моей кровавой головой»). Прошлое – застывшее в архитектуре города («Марк утопил в лагуне лунной / Узорный свой иконостас»), в призрачной атмосфере Венеции – сливается с будущим (будущая мать укрывает младенца такой же шалью, как у возлюбленной лирического героя в первой части стихотворения), и человеческая жизнь растворяется в символическом пространстве Венеции, не то забытая, не то увековеченная. Ко всему этому комплексу смыслов и апеллирует Газданов.

По всей видимости, этот блоковский текст очень важен для писателя. Еще одну отсылку к нему находим и в написанном тремя годами ранее романе «История одного путешествия» (1934). Разорившийся коммерсант, сожалея о потраченной впустую жизни, спрашивает Володю, помнит ли тот строки: «Слабеет жизни гул упорный, /Уходит вспять прилив забот, /И некий ветер, сквозь бархат черный, /

¹⁶⁷ Блок А.А. Собр.соч. в 8 т. Т.3. М., Л., 1960. С.103.

О жизни будущей поет». В контексте романа эти блоковские строки о смерти снова прочитываются как метафора эмиграции, понятой как утрата прошлой жизни и последующее посмертное существование или же полное перерождение. Но эмиграция – это, в конечном счете, лишь новые декорации, в которых разворачивается извечный экзистенциальный сюжет утраты и поиска себя, своей идентичности, своего места в мире.

Неоднозначность трактовки блоковского текста в целом укладывается в стратегию газдановской интертекстуальности. Скрытое и явное цитирование – один из частых газдановских ходов. Одна из исследовательниц замечает: «И мир, и человек у Газданова предстают еще только как текст, притягивающий множество художественных параллелей, но не ограничиваемый ими во избежание их зеркально-обратного центрирующего на него действия»¹⁶⁸. «Чужому слову» у Газданова в этой работе приписывается роль повествовательных рамок. Например, в «Вечере у Клэр» постоянно возникают и развенчиваются различные «пратексты» (письмо Татьяны к Онегину, «Житие протопопа Аввакума», «Записки Мальте Лауридса Бригге» Р.-М. Рильке, отсылки к Ш. Бодлеру, Э. По, Л.Н. Толстому, Ф.М. Достоевскому, Н.В. Гоголю); в романе «Полет» каждый из персонажей воплощает определенный дискурс, отсылающий в первую очередь к классической русской литературе и т.д. Такая почти постмодернистская стратегия интертекстуальности создает децентрированный и полилогичный мир, завершаемый в первую очередь читателем: «на долю повествователя выпадает функция условного обозначения повествовательной рамки, отграничения представленного дискурса на фоне безграничного интертекста; функция “надтекстового” раскрытия повествования, его оценки предоставляется читателю»¹⁶⁹.

Пожалуй, можно спорить о степени завершающей активности, которая в поэтике Газданова передается читателю, но определенная истина в утверждении исследовательницы о вариантности толкования его романов и возможности разных

¹⁶⁸ Семенова Т.О. «Мир, который населен другими»: идея децентрации в творчестве Г.И. Газданова 1920–1930 гг. URL: <http://aseminar.narod.ru/semenova.htm>

¹⁶⁹ Семенова Т.О. Система повествования Г.И. Газданова. С.13.

прочтений предложенных аллюзий, несомненно, заключена. Налицо отказ от явного указания на достоверность фактов, принадлежащих сфере сознания персонажа, порождающий определенную недосказанность – как это происходит и у Набокова, когда невозможно определить окончательно, разворачиваются ли события «на самом деле» или лишь в воображении героя.

Возвращаясь к рассказу «Воспоминание», отметим, что при любой трактовке фантастического сюжета герой оказывается не в состоянии справиться с тем опытом, который выпадает на его долю, и это приводит к трагедии: гибели без возрождения. Метемпсихоз оказывается не способом расширения мира и собственной личности, а повторением пережитой уже однажды смерти. Об опыте анамнесиса и повествует рассказ: в связи с пограничным состоянием героя, колебанием на границе мира мертвых и живых возникает его характеристика через категорию чужести, статус богатого эмигранта, лишённого корней и воспоминаний о прошлом, смешение планов яви и сна, неопределенность статуса происходящих событий как имевших место в действительности или лишь в сознании персонажа. В усложненной форме эти элементы присутствуют и в романах Газданова.

Рассказ «Воспоминание» показывает, что мистический опыт метемпсихоза¹⁷⁰ (фактически – опыт возрождения после смерти, но и опыт растворения в череде предыдущих поколений, утраты собственной личности, опыт, дающий потенциал для ее восстановления) можно расценивать как опыт памяти.

Еще лучше газдановское расширение понятия память видно на примере рассказа «Авантюрист», в основу сюжета которого положена легенда о пребывании Эдгара Алана По в России. Эдгар говорит о своей способности переживать чужой опыт и предвидеть будущее: «Почему вы не удивляетесь памяти? Память, это зрение, обращенное назад. Но ведь есть люди, которых Бог поместил впереди их жизни. Представьте себе, что вы стоите где-то далеко, на краю длинной дорожки, которую освещают факелом. Огненное знамя приближается к вам, оно освещает по пути города, в которых вы будете жить, лица людей, которых вы увидите, тела

¹⁷⁰ О метемпсихозе как метатеме Газдановских романов см.: Кибальник С.А. Указ. соч. С. 300–305.

женщин, которых вы будете любить. Потом в последнюю минуту оно осветит черный океан, в который вы погрузитесь навсегда; красное пламя обожжет вам лицо и грудь, и вы умрете» (Г, Т.1, С.686).

В приведенной цитате «память» получает расширительное значение, семантизируя не просто воспоминание о прошлом, но некий принцип работы сознания. Творческий аспект, который приобретает понята таким образом память, очевиден – именно эта способность лежит в основе эстетической системы Эдгара По как персонажа Газданова. Обращение к фигуре романтика неслучайно. Один из исследователей замечает, что имя американского романтика Газданов «сам начертал на своих знаменах уже в самом начале творческого пути»¹⁷¹. В своей статье «Заметки об Эдгаре По, Гоголе и Мопассане» Газданов указывает «на значительность иррационального начала в искусстве» (Г, Т.1, 717), по мнению писателя, «искусство становится настоящим тогда, когда ему удастся передать ряд эмоциональных колебаний, которые составляют историю человеческой жизни и по богатству которых определяется в каждом отдельном случае большая или меньшая индивидуальность» (Г, Т.1, 716). В творчестве Э. По, Н.В. Гоголя и Г. Де Мопассана Газданов ценит «особенное обострение известных способностей духовного зрения» – «болезнь, которую сам По называл “болезнью сосредоточенного внимания”» (Г, Т.1, 707).

Герои романов Газданова, эмигранты или уроженцы парижского дна, заражены этой болезнью обостренного восприятия прошлого. Лишившиеся корней или никогда не имевшие их, они находятся в состоянии экзистенциальной неприкаянности, живут в своеобразном вакууме. Это своего рода социальная и культурная смерть. В обосновании героем собственного существования чрезмерную роль играет память, блокируя впечатления настоящего. Таковы герои «Вечера у Клэр», «Истории одного путешествия», «Призрака Александра Вольфа», «Эвелины и ее друзей». Утраченное прошлое служит препятствием для полноценного существования в настоящем. В других случаях, напротив,

¹⁷¹ Там же. С.203.

воспоминаний недостаточно для построения прочной идентичности – герой дистанцируется от болезненного опыта, исключает его из поля зрения и лишается опоры в настоящем – такие персонажи находим в романах «Пробуждение», «Пилигримы». Способность героя помнить об утраченном прошлом одна из исследовательниц связывает со способностью к жизни: «утрата памяти означает смерть, нравственную и физическую, и воспринимается героем как самое ужасное, что может произойти с ним. Таким образом, память для героя – это форма борьбы со смертью, способ избежать ее»¹⁷². Это, впрочем, не совсем точно: здесь мы видим не только преодоление, но и тесный контакт со смертью, который часто, но далеко не всегда заканчивается победно. Выражаясь словами Е. Павлова, с помощью памяти герой осмысливает и иногда преодолевает «опасность разорванного континуума, бесформенности и хаоса. Высшая же опасность – исходит от внезапной неспособности воображения осуществить синтез, на котором, согласно первой “Критике” Канта, зиждется многообразие и сама возможность опыта»¹⁷³. Сюжет поиска идентичности разворачивается через забвение и воспоминание как творческое осмысление опыта памяти и преображение, возрождение, «довоплощение» героя в бытии, или же – через неспособность отрефлексировать опыт памяти – как трагедия и переход в пространство небытия, смерти. Нахождение героя на границе двух миров и пересечение этой границы, часто разрабатываемое автором в фантастическом ключе, является сюжетообразующим и влияет на отбор событий истории, систему персонажей и повествовательную структуру текста. С помощью памяти герой Газданова создает вторую реальность, а эта реальность, ее статус в художественном мире и механизм ее создания, в свою очередь, становятся предметом авторской и читательской рефлексии и создают эффект аутентичности художественного высказывания.

Такова поэтология памяти Гайто Газданова. В его понимании память снова, хоть и иначе, чем у В.В. Набокова, оказывается связана с преодолением смерти, конечности человеческого бытия, возрождением через творческое постижение

¹⁷² Шабурова М.Н. Указ. соч. С.172.

¹⁷³ Павлов Е. Указ. соч. С.15.

реальности как текста, подвергает анализу соотношение случая и судьбы, снова порождает двойственные миры и двойственные трактовки действительности, а на уровне поэтики – усиление роли читательской активности, фрагментарность.

Восприятие памяти как мистического опыта постижения второй, иной реальности и одновременно как творческой силы, способной при благоприятных обстоятельствах справиться с раздвоенностью и незавершенностью мира, проявляется в конкретных аспектах поэтики газдановских романов. И, несмотря на то что отдельные черты этой поэтики уже описаны, только комплексное рассмотрение с точки зрения построения художественного образа в зоне памяти позволяет достичь более объемного понимания места каждого компонента в художественном целом, ведь комплекс категорий Память–Смерть–Возрождение в романах Газданова проявляется на всех уровнях художественной формы, формирует газдановский вариант мнемонического повествовательного метода.

§ 3. Мимезис работы непосредственного воспоминания в романе-автобиографии

Поэтику каждого из девяти газдановских романов определяет рефлексия над памятью в широком понимании. Ниже будет показано, что даже в тех романах, где нет непосредственного изображения мнемонического акта, все равно реализуется мнемонический повествовательный метод. Однако начать необходимо с наиболее очевидного: с рассмотрения имитации непосредственного воспоминания в первом романе Газданова «Вечер у Клэр» (1929).

Здесь мы сталкиваемся не только с автобиографичностью как принципом соотнесения художественной и внехудожественной реальности, но и многими структурными признаками автобиографии как жанра: перед нами ретроспективное повествование об индивидуальной жизни от первого лица. Согласно положению Б.В. Аверина, в русской традиции существует два типа автобиографий. Первая традиция берет начало в XIX веке и представлена произведениями А.И. Герцена,

Л.Н. Толстого, М. Горького, В.Г. Короленко, Н.А. Тэффи. Для этой традиции воспоминание является лишь способом концептуально выстроить свою жизнь: как иллюстрацию «общественно-исторической» или нравственной концепции. Принадлежащая этой традиции литература «была посвящена воссозданию “картин” или событий прошлого, не сосредоточенному на процессе самого воспоминания о них... Моментальный снимок... подменяет собой живую длительность»¹⁷⁴. Вторая традиция формируется в XX веке и связана с ценностным переосмыслением памяти, со смещением внимания с результата воспоминания на процесс самопознания, когда движение памяти направлено к прошлому лишь для того, чтобы воссоединить его с настоящим.

В «Вечере у Клэр» имитируется автобиография второго типа. Текст является незаписанной автобиографией вымышленного лица, Николая Соседова. Реальные факты биографии Газданова, использованные в качестве материала, сосуществуют здесь с фикциональным повествованием как элементы единой системы. В романе осуществляется имитация непосредственной воспоминания, мимезис мнемонического дискурса. Наблюдая за работой памяти героя, читатель фактически присутствует при сотворении того текста, который он читает, хотя этот текст и мыслится не как законченное произведение, а как разворачивающийся здесь и сейчас в сознании героя нарратив.

Открыто декларируемый процесс воспоминания накладывает отпечаток рефлексии на повествование о детских и юношеских годах рассказчика, который, хотя и говорит о детстве, как о времени, понимание которого ему «уже недоступно», тем не менее, допускает возможность «воскрешения» прошлого: «Было в моих воспоминаниях всегда нечто невыразимо сладостное: я точно не видел и не знал всего, что со мной случилось после того момента, который я воскрешал: и я оказывался попеременно то кадетом, то школьником, то солдатом – и только им; все остальное переставало существовать. Я привыкал жить в прошедшей действительности, восстановленной моим воображением. Моя власть в ней была

¹⁷⁴ Аверин Б.В. Указ. соч. С.233.

неограниченна» (Г, Т.1, С.50–51). Хронологическое изложение событий прожитой жизни – от рождения через взросление и вплоть до отъезда из России – оказывается на поверку лишь рядом эпизодов, связанных в действительности логикой самопознания. Восстановить фабулу романа представляется довольно затруднительным: мы не знаем в точности, как именно герой воссоединился с Клэр, не знаем многих подробностей его семейной истории.

Зато уже на уровне эпиграфа («Вся жизнь моя была залогом свиданья верного с тобой»), на уровне кольцевой композиции романа происходит концептуализация прошлого: вся жизнь героя, даже детство и отрочество, рассмотренные сквозь призму смерти, выстраивается как движение к недостижимой Клэр, образ которой удивительным образом рифмуется со способностью героя к выпадению из нормального течения жизни, восприятию неких «не успевающих воплотиться в привычные для моего (лирического героя – К.С.) глаза образы и так и пропадающие, не воплотившись» (Г, Т.1, С. 39)¹⁷⁵. В своем прошлом герой ищет как следы этой способности (находя их повсюду: уже в самых первых своих впечатлениях, в образе матери, в страхе отца перед смертью), так и воспоминания о Клэр. Можно сказать, что Соседов создает миф о Клэр, который является основой его миропонимания и основой сюжета романа.

В романе выстраивается довольно размытый, нечеткий, даже нереалистичный образ героини: француженка, прекрасно знающая русский и живущая со своей семьей в русской гостинице, затем вышедшая замуж за человека, который ни разу не появляется на страницах романа и не имеет ни имени, ни фамилии, ни возраста, но тем не менее оказывающая явную благосклонность герою, которой он не в состоянии воспользоваться, вдруг снова встречается ему в эмиграции, в Париже. Клэр очень чувственна, телесна – и в то же время она постоянно напоминает Соседову тех или иных литературных персонажей: Леду, леди Гамильтон, фею Раутенделейн.

¹⁷⁵ Это состояние в очень явной форме описано в рассказе «Водяная тюрьма».

В самом начале романа читатель узнает о том, что рассказчик искал Клэр десять лет, и, естественно, ожидает, что она и будет основным действующим лицом в его воспоминаниях. Но такие ожидания оказываются обманутыми: именно эти десять лет подвергаются полному умолчанию, а речь идет о вещах, казалось бы, совершенно не связанных с Клэр. Рассказ о знакомстве с ней и какая бы то ни было точная информация появляется лишь во второй половине романа, однако уже до того имя героини возникает в другом контексте: «Это отсутствие непосредственного, немедленного отзыва на все, что со мной случилось, эта невозможность сразу знать, что делать, послужили впоследствии причиной моего глубокого несчастья, душевной катастрофы, произошедшей сразу после моей первой встречи с Клэр. Но это было несколько позже» (Г, Т.1, С.79). Описывая первую встречу с возлюбленной, герой сразу же называет ее по имени, говорит о ней, как о давно знакомой: «Был конец весны девятьсот семнадцатого года; революция произошла несколько месяцев тому назад; и, наконец, летом, в июне месяце, случилось то, к чему постепенно и медленно вела меня моя жизнь, к чему все, прожитое и понятое мной, было только испытанием и подготовкой: в душный вечер, сменивший невыносимо жаркий день, на площадке гимнастического общества “Орел”, стоя в трико и туфлях, обнаженный до пояса и усталый, я увидел Клэр, сидевшую на скамье для публики» (Г, Т.1, С.86). Характерно, что встреча с Клэр совершенно затмевает революцию и представляется как событие гораздо более значимое. Положение героя во время Гражданской войны будет тоже охарактеризовано через его отношения с Клэр: «Был конец тысяча девятьсот девятнадцатого года; с той зимы я перестал быть гимназистом Соседовым, перешедшим в седьмой класс, перестал читать книги, ходить на лыжах и видеть Клэр; и все, что я делал до сих пор, стало для меня только видением памяти» (Г, Т.1, С.127).

Клэр для героя становится символической фигурой – он отмечает, что, возможно, влюбился в нее в том числе и потому, что она была иностранкой, француженкой – по аналогии с тем, как он всегда любил обращаться мыслью к далеким временам, наполняя романтическим смыслом исторические события, которые, возможно, имели в действительности совсем другое значение:

«И рыжебородый гигант Барбаросса не думал никогда ни о знании, ни о фантазии, ни о любви к неизвестному; и, может быть, утопая в реке, он не вспоминал о том, о чем ему полагалось бы вспоминать, если бы он подчинялся законам той воображаемой своей жизни, которую мы создали ему много сот лет после его смерти» (Г, Т.1, С.102). Оказывается, что Клэр, а точнее – чувство героя к Клэр – имеет отношение в первую очередь к его душевной раздвоенности, его причастности к миру смерти, и потому все, что не имеет видимой связи с их романом, но касается этого специфического душевного состояния Соседова, логичным образом относится к истории его любви.

Именно поэтому при повествовании происходит отбор событий, связанных со смертью и таящих в себе травмирующий опыт. Первое осознанное впечатление в жизни Николая Соседова – воспоминание о том, как он чуть было не выпал из окна в трехлетнем возрасте, второе – о чтении книги про деревенского сироту, оставшегося после пожара на улице в суровый мороз. Третье воспоминание – о смерти отца, причем, вопреки хронологии, первое, что мы узнаем об этом персонаже, – обстоятельства его смерти. Дальнейшее развертывание образа отца осуществляется уже сквозь призму этого знания, хотя и выдается за непосредственное отображение прошлого. Многие персонажи, вспоминающиеся герою, на самом деле не играют существенной роли в его «внешней» судьбе. Большинство из них запомнились ему обстоятельствами своей смерти. Дружба становилась ему особенно дорога, «когда появлялся призрак смерти или старости, когда многое, что было приобретено вместе, теперь вместе потеряно. Я думал: дружба – это значит: мы еще живы, а другие умерли» (Г, Т.1, С.63). Так, через тему смерти входят в роман кадет Диков (увидев его могилу в Севастополе, Соседов недоумевает: «Бог весть, почему этот чужой человек стал мне так близок, будто я провел с ним всю жизнь» (Г, Т.1, С.63)); парикмахер Костюченко; покончивший жизнь самоубийством товарищ дяди Виталия; отцовский приятель, охотник и художник Сиповский. С последним связаны несколько ярких эпизодов из детства рассказчика, долгое время герой хранил подаренный им рисунок, однако создается впечатление, будто все эти детали запомнились Соседову только в связи с тем, что

Сиповский прострелил себе однажды по неосторожности голову. Подробно описана смерть деда героя, и это описание соседствует с воспоминанием о том, как на Кавказе мальчик видел гибель тарантула, оказавшегося в муравейнике: «Я смотрел на этот бой с томительным волнением, и смутные, бесконечно давно забытые воспоминания будто брезжили во мгле моих навсегда похоронены знаний» (Г, Т.1, с.82) – здесь звучит едва намеченная тема метемпсихоза. О сестрах героя нам вовсе ничего не известно, кроме того, что они унаследовали блестящую память матери, но умерли очень рано, от тифа. Нет никаких сведений и о дальнейшей судьбе матери героя – как будто она перестала существовать, едва он перешагнул в последний раз порог родного дома.

С другой стороны, именно тема близости с матерью, тот факт, что ей был доступен мир второго существования героя, который он «считал закрытым навсегда и для всех» (Г, Т.1, С.68), мотивирует рассказ о первой долгой разлуке с ней – пребывании в кадетском училище, за которым, следуя внутренней логике повествования, следует и рассказ о гимназии, о раздвоенности, которую испытывал Николай, вынужденный дома и в гимназии вести себя совершенно по-разному. Эта же внутренняя логика заставляет вдруг обрывать сюжетные линии или уделять второстепенным персонажам куда большее внимание, нежели основным – выстраивая цепь эпизодов, связанных стилистически и тематически, но не образующих последовательной фабулы. Вероятно, именно этой манерой Газданова объясняется то недоумение, которое его проза вызывала у современной критики: «Рассказанное этими словами не стоит самих слов... образы, непосредственно возникающие из них, лучше тех других образов, более сложных и обширных, которые рождаются книгой в целом или ее отдельными частями и главами. Повествование никуда не ведет; у действующих лиц нет никакой судьбы; их жизни могут быть продолжены в любом направлении - и на любой срок; у книги нет другого единства, кроме тона, вкуса, стиля ее автора»¹⁷⁶. Между тем в подобной композиции проявляется принцип рефлексивной референции,

¹⁷⁶ Вейдле В. Г.Газданов. История одного путешествия // Русские записки. 1939. Февраль XIV. С.200–201. URL: <http://www.emigrantika.ru/images/pdf/rus-zap14.pdf>

требующий от читателя сопоставить разрозненные элементы произведения и воспринять их в целом. Завершение произведения происходит в сознании читателя, который должен руководствоваться авторскими подсказками, а некоторые темы и мотивы раскрываются лишь при соотнесении нескольких романов друг с другом¹⁷⁷.

Ключевое композиционное значение играет воссоединение рассказчика и Клэр в Париже. Исходный пункт размышлений героя, его разочарование после проведенной с возлюбленной ночи – «я жалел о том, что я уже не могу больше мечтать о Клэр, как я мечтал о ней всегда; и что пройдет еще много времени, пока я создам себе иной ее образ и он станет в ином смысле столь же непостижимым для меня, сколь недостижимым были до сих пор *это тело*, эти волосы, *эти светлосиние облака*» (Г, Т.1, С.47) – порождает поток воспоминаний, увенчанный стремлением к тому самому событию, которое породило его. Этот пассаж содержит множество отсылок к финальному абзацу романа: «Самой прекрасной мыслью была та, что Клэр, от которой я ушел зимней ночью, Клэр, чья тень заслоняет меня, и когда я думаю о ней, все вокруг меня звучит тише и заглушеннее, – что эта Клэр будет принадлежать мне. И опять *недостижимое ее тело*, еще более невозможное, чем всегда, являлось передо мной на корме парохода, покрытой *спящими* людьми, оружием и мешками. Но вот *небо заволочлось облаками, звезды сделались не видны*; и мы плыли в морском сумраке к невидимому городу; воздушные пропасти разверзались за нами; и во влажной тишине этого путешествия изредка *звонил колокол* – и звук, неизменно нас сопровождавший, только звук колокола соединял в медленной стеклянной своей прозрачности огненные края и воду, отделявшие меня от России, с лепечущим и сбивающимся, прекрасным сном о Клэр» (Г, Т.1, С.162). Синий узор на обоях в комнате Клэр соотносится с темно-синим небом, а лиловый бордюр изгибается «волнистой линией, похожей на условное обозначение пути, по которому проплывает рыба в неведомом море» (Г, Т.1, С.46); *сон*, т.е. мечта о Клэр, и в то же время бодрствование героя на ночной палубе, последнее, о чем говорится

¹⁷⁷ Так, Е.Н. Проскурина отмечает важность музыки в поэтике Газданова и предлагает рассматривать девять романов как элементы единой «симфонии» - что, хотя и с некоторыми оговорками, дает более полное понимание газдановской поэтики (См. указ. соч. автора).

в романе, соотносится с бессонницей героя в начале книги и сном самой Клэр, предлагающей ему непременно уснуть. Так восприятие настоящего момента окрашивается в те же тона, что и восприятие прошлого, и уже сложно разобрать, какой из эпизодов является исходным, а какой – вторичным.

Отплытие героя из России рифмуется не только с ночным бдением в постели Клэр. Колокол, звук которого упоминается в финальных строках романа, возвращает читателя к похоронам отца героя, а морское путешествие – к бесконечной сказке о путешествии по Индийскому океану. Эта сказка, которая прекращается навсегда, когда отец заболел и умер, возникает вновь в бреду мальчика, но уже в измененном виде – в ней теперь звучат темы смерти и разлуки, а упоминание Летучего Голландца отсылает к новелле Эдгара По «Рукопись, найденная в бутылке». Так в конце романа Индийский океан, в который воображение героя превращает Черное море, оказывается связующим звеном для многих ассоциаций: «долгий звон дрожащей пилы, пролетев тысячи и тысячи верст, переносил меня в Петербург с замерзшей водой, которую божественная сила звука опять превращала в далекий ландшафт островов Индийского океана; и Индийский океан как в детстве, в рассказах отца, раскрывал передо мной неизведанную жизнь» (Г, Т.1, С.162). Кроме того, Черное море сравнивается и с «громадным бассейном Вавилонских рек» – символом изгнания и ностальгии. Собранные вместе, эти мотивы многократно усложняются, взаимообогащая и отменяя друг друга, открывая в ряде несвязанных на первый взгляд эпизодов внутреннюю логику, которая руководила воспоминанием рассказчика, сохраняя те, а не иные фрагменты прожитой жизни по принципу внутреннего тождества.

Радикальное несовпадение фабулы и сюжета (начало романа – это фабульный конец истории) усложняется за счет того, что финал – это воспоминание, т.е. факт сознания героя, уже пережившего близость с Клэр. Логика сюжетного развития, реализованная в последовательности развертывания события рассказывания, проблематизирует как разочарование повествователя и его способность полностью исчерпать притягательность созданного мифа о Клэр, так и утверждение о тягостной невозможности «понять и выразить... охватить и почувствовать ту бесконечную

последовательность мыслей, впечатлений и ощущений, совокупность которых возникает в моей (лирического героя – *К.С.*) памяти как ряд теней, отраженных в смутном и жидком зеркале позднего воображения» (Г, Т.1, С.47) – ведь читатель имеет дело с текстом, в котором такая последовательность впечатлений все же охвачена.

На уровне композиции здесь возникает «серийное мышление»¹⁷⁸, или «сериальный» принцип¹⁷⁹, суть которого сводится к следующему: «Разум, который может быть описан какой-либо человеческой наукой, никогда не сможет быть адекватным представлением разума, который творит это представление. Возможен – для корректирования этой неадекватности – лишь бесконечный сериальный процесс»¹⁸⁰. Роман начинается с утверждения о невозможности понять прошлое, самого себя, создать новый, по-прежнему притягательный образ Клэр. Развертывание воспоминания о прошлом, мифа о Клэр, недостижимость которой была так созвучна с окружавшей героя атмосферой смерти, изображается как нечто одновременно постигнутое и непостижимое¹⁸¹. Оказывается, что обладание телом Клэр не позволило герою проникнуть в тайну своей собственной чужести, отстраненности, не могло стать кульминацией и оправданием всей его предшествовавшей жизни, как он ожидал. Но финал романа все же явственно свидетельствует об обратном – о наличии невыразимого смысла всей этой жизни, который приоткрывается памяти, но не поддается прямым формулировкам. Попытка осмыслить, «приручить» опыт бытия на границе со смертью оказывается удачной и неудачной одновременно.

Автобиографичность романа «Вечер у Клэр» общеизвестна: и у самой Клэр, и у большинства других героев существовали реальные прототипы. Однако

¹⁷⁸ Руднев В. П. Серийное мышление // Даугава. 1992. № 3. С.125–128.

¹⁷⁹ Наличие «сериального» принципа, открытого Джоном Уильямом Данном, в романе «Призрак Александра Вольфа» заметил Ю.С. Степанов. Другие примеры сериальности ученый находит в стихотворениях «Сон» Лермонтова и «Двойник» Блока. (см.: В перламутровом свете парижского утра (об атмосфере газдановского мира) // Возвращение Гайто Газданова. URL: <http://www.rp-net.ru/book/articles/materialy/gazdanov/stepanov.php>). Однако, как видим, этот принцип присутствует уже в первом романе Газданова.

¹⁸⁰ Степанов Ю.С. Язык и метод. К современной философии языка. М., 1998. С.116.

¹⁸¹ Очень похожее построение встречаем в рассказе В.В. Набокова «Круг». Рассказ даже синтаксически построен так, что, дочитав его до конца, читатель вынужден вернуться к началу.

автобиографический материал здесь фикционализируется, поскольку подчинен требованиям мнемонического повествовательного метода. Неуловимые изменения фактов приводят к кардинально иному прочтению биографии героя, чья фамилия – Соседов – словно свидетельствует о близости, но нетождественности биографическому автору. «Вечер у Клэр» становится своего рода претекстом, позволяющим трактовать различные элементы других газдановских романов как автобиографемы-автореминисценции¹⁸² и придающим соответствующее звучание тем романам, в которых отсутствует имитация непосредственного воспоминания, но мнемоническое начало выражается в иных формах.

§ 4. Преодоление автобиографической фактичности пространственной формой

В рассмотренном нами романе «Вечер у Клэр» факты, заимствованные из жизни биографического автора, сливаются с выдуманными событиями и персонажами, создавая дистанцию для рефлексии над процессом воспоминания. Кроме того, изложение биографии персонажа, Николая Соседова, строится как постижение связи его любви к Клэр и опыта взаимодействия со смертью, как во внешнем мире, так и во внутреннем, поскольку внешним событиям соответствует постижение непознанной части личности героя. В процессе непосредственного воспоминания происходит организация и семантизация прошлого, в жизненном материале образуются определенные связи, на уровне поэтики возникает пространственная форма, выстраивается сложная система лейтмотивов.

Важнейшие лейтмотивы, которые звучали в «Вечере у Клэр», в дальнейшем продолжают свое бытование в других газдановских романах. Л. Диенеш выделяет следующие характерные для Газданова темы: мотив путешествия, «движение души» как музыка, «движения души» как превращения, первичность

¹⁸² Так «Жизнь Арсеньева» становится «проявителем» и «закрепителем» автобиографического метатекста И.А. Бунина (см.: Болдырева Е.М. Автобиографический метатекст И.А. Бунина...), с той разницей, что «Жизнь Арсеньева» завершает его творческий путь, а «Вечер у Клэр» открывает писательскую биографию Г.И. Газданова.

эмоционального, «непроницаемая психологическая оболочка»¹⁸³. Все они касаются «психолого-душевных движений» героя, которые, по мысли первого исследователя Газданова, и составляют сюжет его произведений, обуславливая их эпизодичность. Все названные особенности внутреннего мира героя в самом деле присутствуют практически в каждом романе, но нам кажется, что все они с разных сторон характеризуют одно и то же явление, то, что сам Газданов называл способностью (или неспособностью) к «довоплощению».

Хотя Диенеш и пишет о бесфабульности романов Газданова¹⁸⁴, все-таки можно говорить о том, что со множеством газдановских персонажей происходят сходные события или они попадают в однотипные ситуации. По этому принципу среди переходящих из романа в роман лейтмотивов следует, на наш взгляд, особенно выделить следующие: тема любви и «лирического мира», тема предопределенности и случайности, тема убийства и наказания за убийство, тема метемпсихоза, тема мемуаров, в том числе – писания чужих мемуаров на заказ. Наряду с этими лейтмотивами общего порядка можно говорить и об устойчивых автобиографемах, которые также переходят из текста в текст, несколько видоизменяясь, но отсылают не только друг к другу, но и к биографии самого Газданова, то есть образуют систему автобиографем-автореминисценций. Речь идет в первую очередь о событиях жизни русского героя: гражданской войне, бегстве из Севастополя в Константинополь, опыте взаимодействия с парижским дном во время службы на заводе и многолетней работе ночным таксистом. Одна и та же тема не только переходит из романа в роман, но и в рамках одного произведения многократно реализуется, раскрываясь в ряде схожих вариантов. Так образуются сложные горизонтальные (в рамках одного романа) и вертикальные (в рамках всего метароманного цикла) связи, которые отвечают необходимости привести в художественный текст ассоциативность и нелинейность, свойственные памяти как психическому процессу. Сложнейшая пространственная форма обеспечивает многократное усложнение простых на первый взгляд

¹⁸³ Диенеш Л. Указ. соч. С.200–226.

¹⁸⁴ Там же. С.28–29.

характеров и ситуаций, которые в итоге теряют непосредственную связь со своими прототипами, даже если восходят к реальной биографии писателя. Но и с полностью вымышленными элементами в рамках этой системы происходит удивительная метаморфоза: они включаются в разные контексты, теряют однозначность, получают множественную трактовку в зависимости от способности читателя распознавать и удерживать эти контексты.

«История одного путешествия», второй газдановский роман, в гораздо меньшей степени использует автобиографический материал, однако чрезвычайно напоминает «Вечер у Клэр», поскольку развивает ту сложную систему мотивов, которую мы видели в первом романе. К ней добавляются некоторые темы, которые будут важны в более поздних произведениях: это тема писательства и тема метемпсихоза, объединенные идеей метафизического путешествия.

Главный герой романа, Володя Рогачев, в чем-то похож на Николая Соседова – он также отправляется из Стамбула в Париж на пароходе, и во время этого путешествия все представляется ему более ясным и понятным, чем пока он был непосредственным участником событий. Ему хочется «остановить и записать, покуда это не исчезло, множество незначительных вещей, воспоминаний, запахов, впечатлений, вызванных из глубокого небытия этим мерным движением парохода и глуховатым звуком волн, бежавших вдоль его крутого борта» (Г, Т.1, С.166). Но Володя направляется не в пустоту, как Соседов, а к своему старшему брату. Его юность и неопытность подчеркнута в гораздо большей степени, нежели возраст героя первого романа. Володя фантазер, мечтатель, ему хотелось бы понять какую-то одну, главную истину о мире, и в его представлении эта истина может открыться через романтическое чувство. Несмотря на иронию остальных персонажей в адрес Володи и на значительную отстраненность, с которой всезнающий повествователь рассказывает о его книге, творческий метод Володи напоминает о поэтике первого газдановского романа: туда «входило все или почти все, о чем думал Володя, – исправленные и представленные не так, как они были, а как ему хотелось бы, чтобы они произошли, – многие события его жизни» (Г, Т.1, С.280). Мы не знаем, о чем конкретно пишет Володя, однако он исходит из той мысли, что впечатления одного

вечера могут стать изображением целой человеческой жизни, «потому что этому предшествует все, что вы знали, и за этим следует все, на что вы надеетесь» (Г, Т.1, С.205), т.е. отбор событий в его романе обусловлен в первую очередь основанными на памяти внутренними взаимосвязями и влиянием настоящего момента.

Володю очень интересует и тема метемпсихоза, заявленная в самом начале «Истории одного путешествия» в связи с историей учительницы немецкого, поведавшей герою о путешествии по Рейну, во время которого узнала один из замков, и о том, как она была маркитанткой в походе Фридриха Барбароссы – того самого, о котором так напряженно размышлял герой «Вечера у Клэр». Этот рассказ о странной причуде полужнакомой женщины, неявно поддержанный цитатой из стихотворения Блока «Венеция», намечает тему, которая пока остается на периферии романа, посвященного в первую очередь возможности постичь какую-то универсальную истину о мире, но в дальнейшем выйдет на первый план в рассказе «Воспоминание» и романе «Возвращение Буды».

Наивное творчество Володи уравновешено в романе трагическим вариантом – искусством Александра Александровича, его сослуживца, философа и автора удивительных рисунков, для которого «все окружающее было непрекращающейся пляской линий, цветов, очертаний; иногда появлялись случайные, всеобъясняющие идеи, объединявшие на секунду весь мир в одну хрупкую гармоническую систему; потом все рассыпалось с легким, хрустальным треском, и опять начиналась погоня за чем-то, неуловимо скрывавшимся повсюду» (Г, Т.1, С.231). Александр Александрович не вполне здоров, «может быть, сумасшедший» (Г, Т.1, С.236). Его «путешествие» началось с ранения во время Гражданской войны, воспоминаний о потерянном прошлом, боли и легкого хруста ветра в вытопанной траве – и окончилось скоропостижной смертью по дороге из Парижа на юг. Об этой смерти Володя узнает в день своего собственного отъезда из Парижа.

Антитезой для двух этих художников оказывается общество Монпарнаса, посетители кафе *Couple*, *Rotonde*, *Dôme*, среди которых узнаваемы реальные лица, в том числе Марк Шагал. Это общество кажется Володе «неприятным», а его другу Артуру представляется «печальной монпарнасской сволочью» (Г, Т.1, С.220),

у которой «нет денег, нет знаний, нет работоспособности и не о чем, в сущности, писать, если только не обманывать себя и других или быть идиотом» (Г, Т.1, С.221).

Артур как персонаж привносит в роман не только связанные с памятью лейтмотивы, но и непосредственное изображение процесса воспоминания. Молодой человек стремится забыть о своей возлюбленной, которая ушла от него по непонятным причинам. Но воспоминание о девушке возникает, воскрешенное звуками вальса, и неотступно преследует героя, вплоть до того момента, пока он случайно не узнает о ее местонахождении и не воссоединяется с ней. Неожиданное счастье Артура и Виктории рифмуется с семейным счастьем Володиного брата Николая. Удача в любви, даже сопровождающаяся некоторой изоляцией от внешнего мира, становится достойным смыслом существования и даже оправданием жестокого убийства. Две идеальные пары, в обществе которых проводит время Володя, вдохновляют героя закончить незавершенный роман, а его собственная сердечная неудача провоцирует отъезд из Парижа.

«Путешественниками» в том или ином смысле оказываются все ключевые герои: Артур, Александр Александрович, Николай ищут путь к постижению смысла бытия. Любопытно, что хотя действие происходит преимущественно в Париже, большинство героев – эмигранты: Вирджиния англичанка, как и Артур, проведший, однако, часть жизни в России, Виктория – из Тироля, Андрэ приехала в столицу из Авиньона. Так выведенное на авансцену путешествие Володи отражается во множестве зеркал. Все герои оказываются в той или иной степени двойниками или антиподами друг друга, решающими один и тот же круг проблем. Некоторые исследователи даже видят в образах двух братьев – реалиста Николая (названного так же, как и героя «Вечера у Клэр») и мечтателя Володи – результат раздвоения автора (так же трактуются и образы Сережи и Сергея Сергеевича в романе «Полет»). С.А. Кибальник указывает, что этот прием, как и другие элементы газдановских произведений, стал предметом пародирования в романе «Подлинная жизнь Себастьяна Найта», где Владимир Набоков-Сирин раздваивается на писателя Себастьяна Найта и его брата-биографа В.¹⁸⁵

¹⁸⁵ Кибальник С.А. Набоков и Газданов. О романе Набокова «Подлинная жизнь Себастьяна Найта» // Новый филологический вестник. 2011. №1 (16). С. 36–46.

Перед читателем предстает система параллельных сюжетных линий, в каждой из которых по-разному проигрываются типичные для Газданова лейтмотивы, а в конечном счете, все эти «путешествия» оказываются включенными в роман самого Володи, которому интересны все судьбы, начиная от судьбы брата и заканчивая судьбой малознакомого старика-коммерсанта в Стамбуле, пересекающиеся с его судьбой и складывающиеся для него в единый поток жизненных впечатлений.

В «Вечере у Клэр» воспоминание устанавливало внутреннее тождество не связанных на первый взгляд эпизодов из жизни повествователя, выстраивая их в соответствующий ряд. В «Истории одного путешествия» действует тот же принцип кумуляции, однако отдельными элементами являются уже не эпизоды, о которых вспоминает герой-повествователь, а характеры и лейтмотивы, сопоставляемые как в романе Володи, так и на уровне художественного целого. Тот же принцип реализуется и во всем метароманном цикле Газданова.

В «Ночных дорогах» даже те лейтмотивы, которые носят, казалось бы, отвлеченный характер, включаются в автобиографический контекст. Это произведение автобиографично в еще большей степени, чем «Вечер у Клэр»: даже герой – русский эмигрант, ведущий двойную жизнь водителя такси и писателя – здесь безымяннен, то есть вопрос о тождестве автора и повествователя остается, казалось бы, открытым. Известно, что многочисленные действующие лица романа также списаны с реальных людей, а их имена изменены лишь по настоянию супруги Газданова¹⁸⁶. С точки зрения жанра роман близок к заметкам о собственной жизни, хотя устанавливать тождество между личным повествователем и автором было бы некорректно: ведь личный повествователь, в котором узнаваемы черты биографического автора, может рассказывать о вымышленных событиях. Об этом свидетельствует рассказ Газданова «Вечерний спутник», в котором русский эмигрант, своего рода двойник автора, знакомится с пожилым человеком, в котором без труда может быть узнан Жорж Клемансо. Оба персонажа имеют очевидные прототипы, однако фабула рассказа вымышленна, что вызвало недоумение критики:

¹⁸⁶ Диенеш Л. Указ. соч. С.176.

«Непонятно только, зачем понадобилось автору подчеркивать в нем полноту портретного сходства... Сначала принимаешь рассказ за “быль”, а затем, убеждаясь в невероятности фабулы, удивляешься причудам мысли, его создавшей» – писал Г. Адамович¹⁸⁷.

Однако вне зависимости от того, принадлежат ли описываемые воспоминания автору или одному лишь герою, через фигуру героя-нарратора все темы, которые он упоминает как пережитые и прочувствованные, включаются в автобиографический контекст, а темы эти отныне затрагивают не только русское прошлое, но и французское настоящее героя. Парижское дно, с его своеобразными характерами, занимает в воспоминаниях место рядом с дореволюционным детством и гражданской войной. Работа шофером, хотя фабульно и мешает герою заниматься любимым делом («В первое время я еще пытался брать с собой книги для чтения, но потом решительно отказался от этого; они слишком мешали мне, создавая недопустимую двойственность бытия, совершенно неприемлемую в этих условиях» (Г, Т.2, С.72)), фактически мотивирует стандартную для газдановского героя «двойственность бытия», существование на границе двух несочетаемых на первый взгляд миров. В условиях этой двойственности, а также используя специфические водительские навыки, герой воспринимает реальность особым образом: беглые «поверхностные» впечатления, ничем на первый взгляд не связанные, запечатлеваются в его памяти и выстраиваются в тематические ряды. «Очерковая нарративная стратегия»¹⁸⁸, которая используется для изображения маргинального Парижа, дополнена стратегией лирической: зачастую наблюдаемая я-повествователем «сцена рождает поток неожиданных ассоциаций; нанизанные одна на другую, они создают в тексте эффект наброшенной на события сети всеобщих взаимосвязей... время уже, казалось бы, должно стереть яркость и отчетливость воспоминания, однако сохраненный памятью блик прошлого оказывается сильнее и убедительнее картин наличествующей реальности»¹⁸⁹. Очерковое начало служит лишь инструментом для самопознания: рассказывая об обитателях ночного Парижа, столь чуждых ему на первый взгляд, геррой-нарратор говорит в первую очередь о себе.

¹⁸⁷ Цит. по: Орлова О.М. Указ. соч. С.196.

¹⁸⁸ Проскурина Е.Н. Указ. соч. С.198.

¹⁸⁹ Там же.

Уже на первых страницах романа все впечатления героя-нарратора связываются воедино «ненасытным стремлением» «непрерменно узнать и попытаться понять многие чужие мне жизни» (Г, Т.2, С.5), которое он считает «бесплодным», упирающимся в непреодолимые препятствия материального и психологического свойства. Такое стремление было характерно для Николая Соседова, размышлявшего о Барбароссе, для Володи Рогачева, пишущего роман обо всех спутниках его «путешествия», для героя «Возвращения Будды», который, подобно Василию Николаевичу из «Воспоминания», не может отделить свой опыт от видений о людях, давно умерших или никогда не живших. Это стремление связано зачастую с темой метемпсихоза и/или памятью о собственном прошлом.

В «Ночных дорогах» стремление к постижению других очищено от мистики и подано в реалистическом ключе, зато более тесно связано с остальными газдановскими лейтмотивами. Так, общение с представителями «дна» заставляет повествователя обратить внимание на свойственное им особое, пустое выражение глаз – «полупрозрачную пленку, тот же налет животной глупости, который я так хорошо знал» (Г, Т.2, С.79). Неоднократно по отношению к людям с таким взглядом в романе возникает тема предопределенности, жестких рамок, заданных окружением, за которые никогда уже не выйдет их судьба, потому что их представления о работе, счастье и жизни вообще чрезвычайно убоги и ограничены. Так, гарсон в ночном кафе заявляет, что совершенно счастлив, поскольку удовлетворена его единственная мечта – «работать и зарабатывать на жизнь» (Г, Т.2, С.17). Эта классовость (если не кастовость) парижского общества вновь и вновь упоминается в самых разных ситуациях: от анекдотических, когда повествователь ведет себя не так, как ожидают пассажиры от шофера такси, до трагических, таких, как перипетии отношений старой «дамы полусвета» Жанны Ральди и ее подопечной Алисы.

Наблюдения о предзаданности судьбы большинства из этих людей, не отдающих себе отчета в том, насколько печальна их жизнь, а также тех русских эмигрантов, которые под давлением среды соглашаются на душевное и умственное обнищание, занимают очень большое место в «Ночных дорогах» и предваряют проблематику более поздних романов Газданова, в первую очередь – «Пилигримов», где основная

коллизия связана с преодолением или не-преодолением таких сословных рамок. «Неподвижный и тупой, вернее, односторонний ум» (Г, Т.2, С.58) – черта, которая определит судьбу Поля Клемана из «Эвелины и ее друзей», Лиды и Амара из «Возвращения Будды» – практически всегда толкает своего обладателя на преступление или делает его главным подозреваемым преступления, совершенного другими. Так возникает тема убийства и наказания за него (центральная тема «Призрака Александра Вольфа» и «Возвращения Будды» и второстепенная тема большинства других романов), которую повествователь связывает и со своим «бескорыстным любопытством ко всему» (Г, Т.2, С.7).

Линия Жанны Ральди, как и многие другие в романе, раскрывает тему увядания жизни и неотвратимости смерти. Но история женщины, видевшей «только одну возможность счастья, именно ту, которую она продавала и раздавала всю свою жизнь и к которой остальное было лишь случайным дополнением» (Г, Т.2, С.136), вводит в роман также и тему чувственного удовольствия от жизни и тему счастья в любви. Начиная с «Вечера у Клэр» и вплоть до «Эвелины и ее друзей» проблема возможности и даже необходимости такого счастья неизменно поднималась, но решалась Газдановым по-разному. В «Ночных дорогах» она решена скорее отрицательно: союз Федорченко, человека очень ограниченного, и Сюзанны, бывшей проститутки, начинается как история абсолютной гармонии: «были счастливы, устроены, своя квартира, своя мебель» (Г, Т.2, С.104) – говорит об их жизни Сюзанна. Но эта пародия на счастье и страстную взаимную любовь вдребезги разбивается об интерес Федорченко к вопросам метафизическим – как и у героя рассказа «Воспоминание». Не добавляют оптимизма и рассказ о трагической гибели близкой повествователю женщины, вероятно, возлюбленной, и несколько намеков на то, что сам он несчастен в любви. Однако в «Призраке Александра Вольфа», «Возвращении Будды», «Пилигримах», «Пробуждении» и особенно в романе «Эвелина и ее друзья» тема «лирического мира» будет решаться совершенно иначе.

Таким образом, обработка «социального» материала в «Ночных дорогах» подчинена законам работы памяти: различные характеры и эпизоды объединяются в тематические ряды по ассоциативному принципу, смешиваясь вопреки

хронологии и привычному взгляду на вещи, и характеризуют не столько описываемую внешнюю действительность, сколько внутренний мир героя. Выстроенная в этом романе система лейтмотивов-автобиографем функционирует и в остальных романах писателя, и, хотя в каждом из них на первый план выходит та или иная тема, за ней более или менее явно стоят и все остальные. Если же распутать этот клубок до конца, то в фокусе неизменно окажутся темы памяти, смерти и «довоплощение» героя, то есть возрождения.

В «Ночных дорогах» повествование уже не строится как непосредственное воспоминание, но в тексте все же возникают анахронии, связанные с обращением героя-нарратора к собственному прошлому, в первую очередь – к эпизодам гражданской войны. В некоторых других романах, например «Полет» или «Пилигримы», уже нет ни повествования от первого лица, ни автобиографического героя, но сохраняется принцип работы с материалом, когда ряд идей и лейтмотивов, будто бы простых, обогащают друг друга, и возникает более сложный смысл. Тема памяти в этих романах уходит на второй план, но поэтика памяти продолжает функционировать.

Рассмотрим с этой точки зрения роман «Пилигримы». Большинство героев романа находятся в состоянии экзистенциальной неприкаянности¹⁹⁰: память представителей парижского дна не дает им опоры для самоидентификации. Таковы детство и молодость сутенера Фреда, череда эпизодов, чудовищности которых герой совершенно не осознает, так как до поры не знает о возможности другой реальности. Примерно таково и детство Жанины на rue Dunois, улице «неправдоподобной мрачности» (Г, Т.3, С. 317), пережившей смерть отца, матери, бабушки и деда. В противовес этому жизнь главного героя, Роберта, фантастически благополучна, но и он ощущает бессмысленность и пустоту: «чаще всего он возвращался к размышлениям о своем душевном одиночестве и о своей бесполезности» (Г, Т.3, С.306). В бессмысленных развлечениях проводит жизнь племянница сенатора Валентина Симон, а сам сенатор, как и мать главного героя

¹⁹⁰ Е.Н. Проскурина аргументированно связывает это состояние с прототекстовой моделью притчи о блудном сыне (см. указ. соч. автора, С.293), однако следует учитывать и тот факт, что это состояние характерно для многих газдановских героев, особенно для персонажей «Ночных дорог», но далеко не все из них корректно вписываются в модель этой притчи.

Соланж, свели всю свою жизнь к разговорам о болезнях, настоящих и мнимых. Но Роберт, случайно встретив Жанину в тот самый момент, когда должна была начаться ее карьера проститутки, влюбляется и забирает девушку к себе, и с этого момента осознает цену тех знаний, которыми всегда обладал. Жизнь Жанины и Роберта отныне приобретает смысл: она входит в мир культуры (т.е. фактически приобщается к культурной памяти), а он оказывается ее учителем и проводником. Косвенным образом их любовь изменяет и жизнь Фреда, который начинает задумываться, «зачем нужно было жить так, как он жил всегда, и что это ему давало» (Г, Т.3, С.428), и находит учителя в лице Рожэ, странного человека, посвятившего себя помощи другим, и исповедующего идеалы, близкие к масонским.

Как и в «Истории одного путешествия», система персонажей романа построена на сходстве или противопоставлении характеров или функций персонажей. Так, Валентина и Роберт принадлежат к высшему обществу, но девушка, в отличие от героя, равнодушна к отвлеченным идеям и высоким материям и не способна на роль проводника в мир культуры; Рожэ, напротив, дублирует функцию Роберта по отношению к Фреду; Фред и Валентина отличаются тем, что он находит себя, а она – нет, но оба погибают бессмысленной смертью; Жоржетта, первая жена Роберта, представлена как недалекая прожигательница жизни, подобная Валентине, но с другой стороны, Жоржетта отличается той же кипучей жизненной энергией, как и отец героя, Андре Бертье, которому Роберт завидует. Этот перечень может быть продолжен, поскольку не только ключевые, но даже второстепенные персонажи отражаются друг в друге, образуя сложную систему со- и противопоставлений, придающих интерес и глубину прямолинейной дидактике романа.

Идея, которую «Пилигримы» призваны выразить, довольно проста: это идея преображения человека через пробуждение его сознания и нравственности¹⁹¹. Доступ к культуре, знаниям, чтению играет здесь определяющую роль, но значим и пережитый опыт, непосредственные воспоминания о прошлом. Жанина подробно

¹⁹¹ См. об этом Кибальник С.А. Гайто Газданов и экзистенциальная традиция... С. 314–319.

рассказывает Роберту свою историю в первый же вечер, а впоследствии привозит его в деревню, в которой выросла. Воспоминаниям предаются и другие герои: умирающий от болезни сенатор Симон, обнаруживающий внезапно пустоту и бессмысленность прожитой жизни, хозяин дансинга «Золотая звезда» Жерар, решивший изменить свою жизнь и уйти на покой. Все эти незначительные по объему эпизоды построены сходным образом, как поток сознания персонажа, переданный в форме внутренней речи. В далеком, на первый взгляд, от проблематики памяти тексте эти эпизоды служат напоминанием о мнемонической парадигме. Тема воспоминания напрямую увязывается с идеей о преобразении в эпизоде рассказа Фреда о своем прошлом, после которого он обретает новую судьбу и возвращает себе прежнее, подлинное имя – Франсис.

«Фред начал рассказывать. Рожэ не прерывал его. Фреду казалось, что он сам впервые видит, как проходила его жизнь и как постепенно опять встают эти ненавистные воспоминания <...> Когда он кончил свой рассказ, Рожэ молчал несколько минут. Потом он сказал:

– Одним словом, тебя больше не существует. Человек, который жил на rue St.Denis и которого звали Фредом, умер <...> Это похоже на то, как если бы ты возникал из небытия. Но теперь надо жить» (Г., 3, С.433).

Поздний Газданов, как отмечают исследователи¹⁹², стремится не столько поставить вопросы, сколько сформулировать ответы на них. Возможно, этим обусловлен отход от прямого использования автобиографического материала и создание выдуманных, авантюрных сюжетов, напоминающих в чем-то занимательную беллетристику. Однако, поскольку ответ дается на те вопросы, которые были поставлены ранее, роман «Пилигримы» остается в общем русле газдановского мнемонического повествовательного метода, только реализуется он не столько в идее творческого пересоздания своей жизни в процессе воспоминания, которое здесь лишь едва намечено, и не в небольших эпизодах, передающих непосредственный процесс воспоминания. В первую очередь этот

¹⁹² Проскурина; Красавченко (Газданов и масонство).

повествовательный метод реализуется в том, что в «Пилигримах» те же лейтмотивы-автобиографемы, что и в романах «вспоминательных», выстроены по принципу рефлексивной референции. Каждая сюжетная линия оказывается здесь сложным элементом пространственной формы, одним из звеньев в кумулятивном ряду тождеств. Кульминации достигает здесь идея романтической любви как пути к постижению некоей высшей истины, большую роль играют рассуждения о загадке гибели Шарпантье, которая никогда не будет разгадана следствием. Все происходящее в романе события являются следствиями нескольких случайностей, главная из которых – случайная встреча Роберта и Жанины, а заканчивается роман нелепой смертью Фреда, проблематизирующей ключевую идею обретения собственного пути.

Интересна горькая ирония в эпизоде гибели Фреда-Франсиса в конце романа: задумавшийся о том, что он нашел наконец верный жизненный путь, герой делает в буквальном смысле неверный шаг и срывается в пропасть. Этот эпизод, по мнению Е.Н. Проскуриной, обеспечивает «резкое столкновение двух повествовательных стратегий: притчи и сказания – в его экзистенциалистском “изводе”, актуализирующем идею фаталистичности мира и подвластности героя слепой судьбе... бессмысленностью становится и вся цепочка событий, приведших героя к духовному преображению, как, впрочем, и само преобразование»¹⁹³. Мы, впрочем, не можем согласиться с тем, что гибель героя отменяет ценность произошедшего с ним духовного переворота, скорее, усложняет восприятие произведения читателем. Исследовательница указывает и на явное сходство эпизода с началом романа «Возвращение Будды»¹⁹⁴. Надо отметить, что финал «Пилигримов» коррелирует и с другими, более ранними произведениями Газданова. Так, описание найденного тела Фреда очень близко к описанию трупа Василия Николаевича из рассказа «Воспоминание»¹⁹⁵, тоже помещенному в финал

¹⁹³ Проскурина Е.Н. Указ. соч. С. 301.

¹⁹⁴ Отметим, что, как это часто бывает у Газданова эти эпизоды не только сходны, но и противопоставлены, поскольку Фред фактически не замечает собственной гибели, тогда как описание рефлексии цепляющегося за ветку героя «Возвращение Будды» занимает целую страницу и играет ключевую для понимания романа роль.

¹⁹⁵ В «Пилигримах»: «Его труп подняли через несколько дней. Тело его было разбито, руки и ноги сломаны, но лицо не пострадало, и мертвые его глаза прямо и слепо смотрели перед собой — в то

и придающему двусмысленность истории героя. А сама неожиданность финала делает композицию «Пилигримов» похожей на композицию «Вечера у Клэр», в котором, как мы помним, происходит резкое противопоставление начала романа, утверждающего непостижимость прошлого, и финала, преодолевающего неспособность постичь подлинный смысл прожитой жизни.

Отсылка к собственным текстам, сложные вертикальные связи внутри метароманного цикла могут означать не только смену жанровой парадигмы, но и желание, возможно, даже не вполне осознанное, связать предлагаемый ответ с поставленным ранее вопросом. Неудивительно и то, что такой глубокий автор как Газданов не дает однозначного ответа на «последние вопросы», укладывающегося в рамки того или иного жанра или мировосприятия. Довольно простой с точки зрения фабулы и дидактики роман становится одним из элементов сложной пространственной формы, включается в автодиалог со всеми прочими романами, где те же темы решены несколько иначе, каждое из описываемых событий как бы дополняет понимание ключевых газдановских тем, а судьба вымышленных героев оказывается неоднозначным ответом на вопросы, заданные судьбой героев автобиографических. Кроме того, при внимательном анализе этих лейтмотивов становится ясно, что само преобразование, которое видится как цель человеческой жизни, осуществляется героями на базе их непосредственного опыта, о котором они вспоминают и который преодолевают (или не могут преодолеть, как сенатор Симон, Валентина, Шарпантье), т.е. роль памяти, пропущенной через призму культуры, остается важной не только с точки зрения обработки материала, в кумулятивном умножении внутренне тождественных характеров и ситуаций, но даже тематически.

Окончательное обобщение всех лейтмотивов осуществляется в последнем газдановском романе «Эвелина и ее друзья». Именно здесь кристаллизуются и даже

небытие, из которого он появился и которое вновь сомкнулось над ним в холодной и безмолвной тьме» (Г, Т.3, С.476); В «Воспоминании»: «И только через три дня Наденьке сообщили, что труп ее мужа выловлен рыбаками. 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» (Г, Т.2, С.476). В обоих случаях это заключительные слова произведения.

обсуждаются героями многие темы, встречавшиеся в прошлых романах: идеальное убийство, проблема вины и наказания, проблема предопределенности и случая, проблема аутентичности мемуарного текста и т.д. Для примера рассмотрим, как обобщается понятие «лирического мира», которое появляется и многократно уточняется в споре героя-нарратора и его друзей Мервиля и Эвелины.

Первоначально влюбленности Мервиля воспринимаются героем-нарратором иронически, как своего рода «одурение» (такая оценка напоминает и кое-где почти буквально повторяет текст рассказа «Воспоминание»¹⁹⁶). Эвелина также склонна к необдуманным и импульсивным поступкам, руководствуется страстью, кратковременными увлечениями. Напротив, отказ героя от любовных иллюзий и связанное с этим «ощущение пустоты» (Г, Т.4, С.142) предстает сначала как трезвый взгляд на вещи. Однако в ходе развития действия оказывается, что «невменяемость», иллюзорное счастье, ослепление в результате «восторженного бреда» (Г, Т.4, С.207) – вовсе не то, что следует называть «настоящим человеческим чувством». Говоря о череде романов Эвелины, герой упрекает ее в том, что она «вела себя, скажем, не так как нужно по отношению к самой себе» и «никому, ни одному человеку, не дала того, что <у нее> есть» (Г, Т.4, С. 309). Возможна совсем другая любовь: «счастливая и полная близость» и «блаженное растворение» (Г, Т.4, С. 354) друг в друге. Такая любовь зарождается между героем-нарратором и Эвелиной, становясь причиной «довоплощения» обоих. Такая любовь освобождает человека от груза прошлого, как это происходит с американкой Лу Дэвидсон, избавившейся благодаря Мервилю от криминального прошлого. В конце романа герой соглашается с Эвелиной, что его ирония – всего лишь «защитный рефлекс» (С. 324), «грим»: «Может быть, это объясняется тем, что я перегружен цитатами и воспоминаниями о чужих чувствах – и они так часто мешали мне жить моей собственной жизнью»; возлюбленная героя, напротив, признает суетность и бессмысленность своего прежнего опыта.

¹⁹⁶ «Эвелина и ее друзья»: «Память его должна была бы подсказать ему, что, в сущности, каждая его любовь была последней. Но он об этом забывал» (Г, Т.4, С.185). «Воспоминание»: «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» (Г, Т.2, С.464)

На примере любовной темы хорошо видно, как все ее аспекты, которые были намечены в более ранних романах, объединяются в одно многогранное понятие «лирический мир». Эвелина также объединяет в себе образы героинь предшествующих романов. Автореминисценцией можно считать и «возвратившегося» автобиографического героя и «лирический тип повествования», что порождает «эффект дежавю»¹⁹⁷. В других романах Газданова читателю уже встречались и искусственность бульварного романа, чудесным образом разрешающего сложные коллизии, и удивительное финансовое благополучие персонажей, и писательское призвание главного героя. Но как нам представляется, этот эффект самоповтора объясняется не творческой неудачей Газданова (как это видится, например, Е.Н. Проскуриной), а квинтэссенцией той поэтики, которая формировалась во всех предшествующих его романах, ведь повтор в данном случае осуществляется не механически, а работает на усложнение смысла произведения.

Таким образом, девять романов Газданова охватывает сеть ассоциативных рядов и автобиографем-автореминисценций, создающая эффект кумуляции смыслов и привносящая в структуру текста принципы работы непроизвольной памяти, воплощенные в сложной пространственной форме. За счет этого происходит не только рефлексия над процессом воспоминания и природой памяти вообще, но и преодоление автобиографической фактичности, преобразование жизненного материала биографического автора в искусство.

§5. Фантастический сюжет как одна из возможных реализаций мнемонического повествовательного метода

Построение художественного образа в зоне памяти предполагает, что вся поэтика произведения воплощает авторскую рефлексия о природе воспоминания. Это относится и к сюжетно-композиционной структуре романа. Мы видели, что это верно по отношению к романам В.В. Набокова. То же можно сказать и о романах Г.И. Газданова.

¹⁹⁷ См. об этом Е.Н. Проскурина. Указ. соч. С. 349–369.

Мы показали, что «Вечер у Клэр», «История одного путешествия» и «Ночные дороги» построены по модели произвольного воспоминания, отсюда их фрагментарность, кажущаяся бесструктурность. Рассмотрим теперь «Призрак Александра Вольфа» и «Возвращение Будды», которые стали творческим ответом Газданова на критику его ранних произведений как бессюжетных¹⁹⁸. Здесь действительно рассказывается история, причем история захватывающая: чрезвычайно сильна авантурная составляющая, присутствуют элементы триллера и детектива. Если «Вечер у Клэр» и «Ночные дороги» еще могут быть восприняты как произведения автобиографические, то отождествлять героя «Возвращения Будды» и «Призрака Александра Вольфа» с самим Газдановым вряд ли возможно даже гипотетически. Но и здесь память играет определяющую роль в сюжетно-композиционной организации произведения.

Ласло Диенеш отмечает, что «вопреки общепринятой точке зрения критики эти два романа являются более слабыми в структурном отношении, несмотря на ясную сюжетную линию, а может быть, по ее причине»¹⁹⁹, поскольку обычная газдановская игра случая входит в диссонанс с увлекательным сюжетом, основанным на причинно-следственной связи, что делает повествование неправдоподобным. Мы не вполне согласны с этим утверждением.

Разнообразные цепочки случайностей играют у Газданова сюжетообразующую роль, однако «случайность» происходящих событий существует лишь на уровне сознания героя. На уровне авторской концепции все «случайные» события не только не случайны, но, напротив, глубоко содержательны, в них имеет место «проступающая сквозь кажущуюся случайность неслучайная связь»²⁰⁰, и зачастую они определены теми особенностями поэтики, которые диктует построение образа в зоне памяти. С точки зрения жанра указанные романы и не являются мемуарами или автобиографией и в них нет непосредственного изображения хода воспоминания, но их сюжетно-композиционная структура подчинена мнемоническим процессам, идущим в сознании героя.

¹⁹⁸ См., например: Диенеш Л. С.170.

¹⁹⁹ Там же. С.171.

²⁰⁰ Степанов Ю.С. В перламутровом свете парижского утра.

Так, развитие сюжета в романе «Призрак Александра Вольфа» полностью предопределено воспоминаниями. Они не охватывают целиком жизнь героя-нарратора, не отягощенного, как это водится у Газданова, ни внятной биографией, ни даже именем, а сосредоточены на одном эпизоде – воспоминании об убийстве, которое он совершил. Отталкиваясь от воспоминания об этом инциденте, герой творит свой образ: «Это убийство было началом моей самостоятельной жизни, и я даже не уверен в том, что оно не наложило невольного отпечатка на все, что мне было суждено узнать и увидеть потом» (Г, Т.3, 9). Заставляя нарратора сделать такое признание в начале романа, автор включает читателя в своего рода игру: все события и персонажи так или иначе связаны с убийством, и вся сюжетно-композиционная структура «Призрака Александра Вольфа» является развитием исходной ситуации смерти.

Ключевой особенностью сюжетно-композиционной организации романа становится двойничество: «задача каждого из героев состоит в том, чтобы избавиться от своего внутреннего двойника, олицетворяющего “отрицательное” начало души»²⁰¹. Наиболее явная пара двойников-антагонистов – герой-рассказчик и Александр Вольф, образ которого строится как порожденный воспоминаниями призрак прошлого. Интерес героя к этому человеку, его попытки во что бы то ни стало выяснить, кто он и каким образом ему удалось справиться с той внутренней раздвоенностью, с которой так тщетно борется сам герой (выясняется, что справиться с ней Вольфу не удалось вовсе), охватывает все происходящие в романе события. Вознесенский, с которым рассказчик знакомится в кабаре, и Елена Николаевна, которую он случайно встречает на спортивном матче и влюбляется в нее, оказываются соответственно другом и прежней любовницей Вольфа. Вставленная перед кульминацией романа новелла о Пьерро (которую Л. Диенеш критикует за «избыточность» и «многословность»²⁰²) не только мотивирует появление рассказчика у Елены Николаевны с револьвером в руках, но и «удваивает» тему неминуемого убийства. В романе нет ни одного героя, не связанного с Вольфом, и ни одного эпизода, который не вел бы к трагической развязке.

²⁰¹ Кибальник С.А. Указ. соч. С.256.

²⁰² Диенеш Л. Указ. соч. С.171.

Учитывая фрагментарность памяти героя, отсутствие у него каких-либо еще воспоминаний, даже имени, можно сказать, что неправдоподобность сюжета вызвана тем, что рассказчик так никогда и не покидает рамок, очерченных воспоминанием об убийстве. Ситуация еще более осложняется тем, что Вольф в своей книге описывает произошедший с ним «случай в степи», то есть факт воспоминания об убийстве удваивается и становится одновременно и фактом литературы (притом образ Вольфа – отсылка к восприятию современниками В.В. Набокова, а в тексте романа присутствуют аллюзии к произведениям последнего²⁰³). Для Газданова важна именно концентрация событий, связанных с убийством Вольфа, а не реалистичность изображения. Второй выстрел в Вольфа замыкает круг, возвращая нас к началу романа и исчерпывая возможности сюжета.

В «Призраке Александра Вольфа» возникает возможность двойной трактовки сюжета: как цепи случайностей или как влияния рока, определяющего судьбу героев. Мистические ноты в описании Вольфа, сам принцип двойничества, играющий организующую роль в романе, элементы «святочного текста»²⁰⁴ указывают на «чудесную» природу происходящих событий, но это указание неявное, да и происходящее не выходит в целом за рамки обыденной действительности. В «Возвращении Будды» вопрос о правдоподобности и вовсе снимается введением в текст параллельного, фантастического пространства, существующего лишь в сознании героя. В этом романе можно говорить о фантастическом в классическом понимании Ц.Тодорова: «В основе фантастического лежат главным образом колебания читателя (отождествляющего себя с главным героем) относительно природы необычного события»²⁰⁵, и надо сказать, что здесь не наступает однозначного разрешения этого колебания ни в пользу «необычной», ни в пользу «чудесной» трактовки. Это отражается в различной рецепции романа исследователями (см. ниже).

²⁰³ Кибальник С.А. Указ. соч. С.248–251.

²⁰⁴ Проскурина Е.Н. Указ. соч. С.225.

²⁰⁵ Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. М., 1999. С.126.

Как и «Призрак Александра Вольфа», «Возвращение Будды» начинается с воспоминания о смерти, только теперь это воспоминание мнимое, относящееся к сфере воображения, и в то же время затрудняющее реальное существование. Вернувшись из небытия, герой осознает, что вся его жизнь – всего лишь нелепая совокупность случайных элементов, которые кажутся ему менее важными, нежели способность к метемпсихозу, внезапному погружению в чужое и незнакомое сознание: «Мне казалось, что я медленно возникаю опять здесь, куда как будто бы я не должен был вернуться, – забыв все, что было до сих пор. Но это не было потерей памяти в буквальном смысле слова: я только непоправимо забыл, что именно следует считать важным и что незначительным» (Г, Т.3, С.140).

Сюжет «Возвращения Будды» очень похож на сюжет рассказа «Воспоминание». Здесь мы снова видим нетождественного биографическому автору героя-эмигранта, подверженного странным, захватывающим его полностью видениям, воспринимающего самого себя через категорию чужести²⁰⁶, однако повествование здесь ведется от первого лица, а явная ирония исчезает. Так же, как и сюжет рассказа, сюжет романа представляет собой колебание на границе реального мира и иллюзорного, «призрачного» (Г, Т.3, С.154) пространства. Этот единый сюжет можно разделить на сюжеты внутренний (включающий тему безумия героя и его постепенного выздоровления) и внешний (касающийся взаимоотношений героя с Павлом Александровичем Щербаковым, гибели последнего, обвинения и оправдания героя в убийстве)²⁰⁷. Оба эти сюжета объединены тематически, через мотивы убийства и заключения, и сходятся в конечном счете в точке выздоровления героя. Фантастика внутреннего сюжета распространяется и на внешний сюжет, включающий череду закономерных случайностей. Таким образом, все события в романе, и внутренние, и внешние снова определены психическим состоянием героя и будто бы порождены его сознанием.

²⁰⁶ «Из страшной, стеклянной глубины на меня смотрят пристальные и остановившиеся глаза, в которых я с холодным отчаянием узнаю свой собственный взгляд» (Г, Т.3, С.198)

²⁰⁷ См. Проскурина Е.Н. Указ. соч. С.274.

Центральная коллизия романа – обвинение героя в убийстве – разыгрывается дважды, сначала в видении о Центральном Государстве, затем – в реальности. При этом события, носящие статус реальных, выстроены по схеме, уже заданной метемпсихозом героя: здесь также присутствуют внезапный арест, несправедливое обвинение и чудесное спасение.

Хотя герой-нарратор и разделяет для себя «фантастику, окружавшую меня со всех сторон» и «непосредственную действительность существования» (Г, Т.3, С.225), на уровне повествования между этими двумя реальностями нет никакого шва. Мнимая последовательность в развитии событий сбивает читателя с толку, точный момент начала галлюцинации не указывается, что не дает сразу понять статус происходящих событий. Прогулка по незнакомой части города приводит героя к глухой стене, в которой попадаются время от времени ниши непонятного назначения. Из одной из таких ниш на него набрасывается неизвестный, от чего он в первый момент испытывает «смертельный ужас, к которому давно уже был подготовлен этим непрекращающимся, многодневным состоянием тревоги» (Г, Т.3, С.156), но, собравшись, побеждает противника и «в припадке бешеной злобы» (С.157) убивает. В этот момент история еще сохраняет правдоподобие, события даже прямо противопоставляются иллюзорным видениям героя («в том, что происходило тогда, уже было нечто реальное и несомненное, была действительность, а не неотразимая абстракция» С.156). Но затем герой теряет сознание вследствие удара по голове и приходит в себя в тюремном заключении. Кафкианская неправдоподобность дальнейшей истории заставляет читателя усомниться в ее статусе: странный сосед по камере, расположенной на необыкновенной высоте, обвинение в государственной измене несуществующему тоталитарному государству, а также в убийстве человека, имя которого звучит то как Эртель, то как Розенблат, абсурдные диалоги со следователями, и в конце концов – внезапное освобождение благодаря соседу-гипнотизеру... Ожидая объяснений, читатель следует за нарратором по улицам «чужого города чужой страны» (Г, Т.3, С.171), пока тот не останавливается у вывески, где «с удивительной медленностью, точно из далекого сна, белые буквы латинского алфавита, сначала

совершенно расплывчатые, потом затвердевающие и становящиеся все более отчетливыми» (Г, Т.3, С.171) сообщают ему, что он находится на Rue Molitor в Париже, а произошедшая история, включая и убийство, объясняется очередным припадком душевной болезни.

По мере развития событий видения героя-нарратора становятся все менее абстрактными, они все больше связаны с «реальными» событиями и персонажами и по-прежнему никак не отделены от основного повествования. Отправляясь в кино с возлюбленной своего друга, которая всегда была неприятна ему, герой поддается физическому влечению, случайно коснувшись горячей руки Лиды, и, сам не заметив, как это произошло, оказывается с ней в гостиничном номере, полным зеркал. Эта сцена полна ярких подробностей, тончайших оттенков испытываемых героем ощущений, телесных и психологических, начиная от физического удовольствия и заканчивая отчаянием от совершенной низости и отвращением к любовнице. При этом описание близости героев выполнено так, что Лида неизбежно ассоциируется у читателя со сверхъестественными существами-соблазнительницами, присутствие которых в системе персонажей Тодоров называет «константой фантастической литературы»²⁰⁸. Размышляя о произошедшем, герой закрывает глаза. Когда он открывает их, обнаруживается, что все произошедшее было видением, на самом же деле герой сидит в опустевшем зале кинематографа, а Лида давно ушла. Статус произошедшего герой определяет неоднозначно, фактически приравнивая свершившееся в сознании к произошедшему наяву: «я знал и не мог себя обманывать: то, что мне казалось отвратительным, в сущности, произошло, и если это не было облечено в осязаемую форму свершившегося факта, то это была случайная и лишённая значения подробность. Но именно отсутствие факта было моим неопровержимым доводом, моим бесспорным оправданием – и в тот вечер эта обманчивая очевидность казалась мне счастливым разрешением вопроса» (Г., 3, С.200).

²⁰⁸ Тодоров Ц. Указ. соч. С. 92.

Центральная коллизия романа – убийство Павла Александровича Щербакова и несправедливое обвинение героя – отчасти повторяет историю о Центральном Государстве. Но кроме того это убийство совершается в тот самый момент, когда рассказчик рассуждает о том, что для его друга «лучше было бы, если бы он умер теперь» (Г, Т.3, С.227), но не может решить, имеет ли право на такое «теоретическое умерщвление» (Г, Т.3, С.228) и в какой степени должен нести ответственность за это преступление. В отличие от прелюбодеяния с Лидой, в данном случае свершившийся факт имеет место не только в сознании рассказчика, но и в действительности. Дальнейшее развитие событий – арест и допрос – продолжают эту иллюзорную линию, но вопреки ожиданиям оказываются «реальными» фактами. Если иллюзии рассказчик воспринимал как действительность, то теперь действительность кажется ему продолжением бреда: «мне показалось, что я опять в бреду и что у меня нет сил из него выйти» (Г, Т.3, С.231).

Итак, заключение героя предопределено его сознанием. Во-первых, оно повторяет историю о Центральном Государстве, во-вторых, является как бы реальным наказанием за умозрительное преступление. В-третьих, обвинение заставляет героя-нарратора покончить с его недугом, становясь необходимым элементом в сюжете о метемпсихозе и ступенью к «довоплощению», возрождению через освоение опыта памяти.

Если первоначально герой был не в состоянии разграничить реальные события (внешний сюжет) и свой мистический опыт (внутренний сюжет), то впоследствии ему это удастся. В тот момент, когда балансирование на границе реального и ирреального миров становится невозможным, герою удастся совершить решающее усилие и не уйти в небытие. Заключение героя можно рассматривать как пороговую стадию в этом процессе. Порог – форма границы со «специфической определенно-неопределенной семантикой»²⁰⁹, пространство и процесс перехода от одного состояния к другому, когда субъект осознает этот

²⁰⁹ Рымарь Н. Т. Порог и язык порога // Поэтика рамы и порога: функциональные формы и границы в художественных языках. Самара, 2006. С.108.

переход и свою изолированность как от предшествовавшего, так и от последующего состояний. Состояние порога характеризуется мыслительной активностью субъекта, направленной на самого себя, внутренней противоречивостью, особой ролью проблемы выбора – прежде всего в рамках оппозиций жизнь–смерть и порядок–хаос. Пребывание героя в тюрьме вполне соответствует указанным параметрам. Обвинение в смерти Павла Александровича становится для героя спасительным толчком, о котором он мечтал: «Если бы я пережил землетрясение или крушение корабля в открытом море или вообще какую-то трудновообразимую, почти космическую катастрофу, может быть, это было бы спасительным толчком и позволило бы мне сделать первый, самый трудный шаг на том обратном пути к действительности, которого я так тщетно искал до сих пор» (Г, Т.3, 195).

Знаком освобождения героя от того вакуума, в который он погрузился, становится возвращение воспоминаний о бывшей возлюбленной, Катрин. Это заявлено не только на вербальном уровне: «Наступила наконец минута, когда я ясно понял невозможность отдалить от себя то, что так давно уже приближалось ко мне, то, о чем я раз навсегда запретил себе думать, потому что я не знал ничего более тягостного и печального» (Г, Т.3, 245), но и на сюжетном – только теперь читатель узнает о том, кто такая Катрин и какие отношения связывали ее с героем. Оказывается, что нарратору есть что рассказать о своем прошлом, нарушая хронологию казавшегося последовательным повествования. Героиня будто возрождается из небытия. До сих пор она исподволь упоминалась трижды: когда герой обнаружил себя на Rue Molitor («несколько лет тому назад я часто проходил этой дорогой, потому что тут жила женщина, с которой я был близок, и в те времена я знал каждый дом и каждое дерево на этом пространстве» (Г, Т.3, С.173)); когда речь идет о душевном недуге героя («но никто вообще, ни один человек на свете, кроме Катрин, не знал о том, что я был болен этим своеобразным душевным недугом» (Г, Т.3, С.195)); в момент перелома отношения героя к своему заключению («далекое лицо Катрин возникло перед моими глазами и исчезло» (Г, Т.3, С.235)). Во всех этих случаях упоминание героини лишено каких бы то ни было

объяснений. Когда герой позволяет воспоминаниям о Катрин вернуться, он сначала припоминает строки песни, которую пела возлюбленная, затем – ее голос, и горечь, с которой рассказчик простился с ней. Лишь после завершения рассказа об освобождении героя, после всех подробностей обвинения Лиды и Амара читатель узнает историю романа с Катрин (Г, Т.3, С.275). Уже в финале нарратору снится сон, являющийся квинтэссенцией всех происходящих в романе событий, как внешнего, так и внутреннего плана. Наутро рассказчик просыпается обновленным, так как «впервые за все время я был обязан победе над этим призрачным миром не внешнему толчку и не случайности пробуждения, а усилию своей собственной воли» (Г. 3, С.293). Совершенный в сознании героя-нарратора рывок влечет за собой не только изменение уклада всей его жизни, но и предreshает, по-видимому, получение письма от Катрин, в котором она сообщает о своем разводе, и отъезд к ней в Австралию.

Итак, освобождение героя на фабульном уровне представляется невероятной случайностью. Однако на уровне сюжета романа самые удивительные совпадения перестают быть нагромождением «нелепых случайностей», поскольку определяют самоопределение героя, возвращают ему память о том, что «следует считать важным и что незначительным» (Г, Т.3, С.140), заставляют усилием воли присвоить себе свою личность и забытое прежде прошлое. Судьба рассказчика, по его мнению, «ни в какой степени» не зависела от него самого (Г, Т.3, С.252). Однако на самом деле весь ход сюжета ставится в зависимость от движений сознания героя, сначала подверженного недугу ложных воспоминаний, а затем преодолевшего этот недуг и вернувшего истинные воспоминания о возлюбленной, как и ее саму.

Е. Н. Проскурина характеризует роман «Возвращение Будды» как «кризисный» нарратив²¹⁰. По ее мнению, alter ego автора не просто подвергается здесь смертельному эксперименту, но терпит поражение в поединке со смертью. Преодоление смерти будет, по мнению Проскуриной, осуществлено лишь в последующих романах Газданова. Весь романский сюжет представляется

²¹⁰ Проскурина Е. Н. Указ. соч. С.246

исследовательнице как история «pro mortem», «рассказ с того света»²¹¹. Указывая на структурную близость галлюцинаций героя и воспоминания о Катрин, а также на призрачные детали портрета Катрин, она приходит к мысли, что женский образ – «либо плод воображения героя, либо его умершая возлюбленная. Последняя мысль мерцает в том эпизоде, где герой вспоминает самый тяжелый момент их совместной жизни, когда Катрин решается на аборт»²¹². Отъезд героя в Австралию исследовательница трактует как метафорическое обозначение смерти героя, приводя систему остроумных и убедительных аргументов, и фактически склоняясь к «чудесной» трактовке романа.

Контаминация двух реальностей, действительной и воображаемой, в романе «Возвращение Будды» в самом деле провоцирует неоднозначность трактовки, невозможность отделить до конца «действительность» от «вымысла». Налицо своего рода «двойная мотивировка» происходящих событий (как и в рассказе «Воспоминание»). Но при этом важна внутренняя работа героя, его способ справляться со своими воспоминаниями – как подлинными, так и нет, а статус происходящего остается неоднозначным, читателю дано право на вариантность толкования.

Для нас ближе трактовка происходящих в романе событий не как «чудесных», а как «необычных». Версия о смерти главного героя и Катрин не может считаться для нас приоритетной. Ведь воссоединение с Катрин схоже во многом с разработкой встречи Николая Соседова и Клэр. Здесь также встречается мотив путешествия как плавания (в «Истории одного путешествия» этот мотив обогатился трактовкой «плавание как творчество»), а встреча с возлюбленной обещает решение проблем метафизического характера. Невероятность такой встречи, случайность ведущих к ней путей не может считаться причиной отрицать ее возможность: так же удивительно благополучно для героев заканчиваются «Призрак Александра Вольфа», «Пилигримы», «Пробуждение», и в этих случаях у исследователя не возникает сомнений в том, что в реальности героя события развивались именно так. Еще более невероятна (особенно с учетом биографического

²¹¹ Там же, С.271.

²¹² Там же. С.262

материала!) встреча Соседова с Клэр в Париже, реальность которой также не подвергается обычно сомнению, несмотря на фабульные лакуны в тексте.

Отрицая версию о гибели героя, мы, однако, полностью согласны с тем, что, находясь на границе жизни и смерти, он воспринимает Катрин как существо из иного мира, поскольку она находится по ту – или, точнее, по эту! – сторону жизни и смерти (вероятно, этим вызвано конструирование ее образа как образа «умершей возлюбленной»). Возвращаясь из небытия, герой восстанавливает утраченные воспоминания о Катрин. Когда его душевное равновесие восстановлено, пропадает и ценностная граница, отделяющая мир прошлого от настоящего. Преграда на пути к счастью перестает быть непреодолимой, сохраняя лишь пространственные характеристики.

Опираясь в том числе на аллюзии, отсылающие к «Божественной комедии» Данте, Е. Н. Проскурина указывает на возможность интерпретации экспозиции романа как «изоморфизма путешествия в потусторонность и творческого процесса»²¹³. Вместе с тем, по ее мнению, такая трактовка опровергается негативным отношением героя к своему недугу. Но если предположить, что творческий характер носит не сам метемпсихоз героя, а опыт его преодоления, опыт воссоединения собственной личности через переживание опыта памяти, то указанное противоречие снимается.

Итак, и в «Призраке Александра Вольфа», и в «Возвращении Будды» память героя (в широком понимании) становится моделью для построения фантастического сюжета романа, определяет структуру системы персонажей и ход рассказываемой истории. События происходят как будто бы в реальности, однако на уровне сюжета и композиции оказывается, что эта реальность задана необходимостью очертить границы сознания героя и тех мнемонических процессов, которые в нем протекают. Благодаря болезненным проявлениям своей памяти герой обособливается от действительности, оказывается как бы сам по себе, и в создавшемся вакууме все его усилия направлены на поиск и обретение себя, смысла собственного существования. Фантастический жанр становится

²¹³ Там же. С.252.

альтернативой жанру автобиографии, предоставляя возможность множественной трактовки статуса происходящих событий, проблематизируя недостоверность памяти как факта сознания героя-нарратора. На сюжетно-композиционном уровне границы вспоминающего сознания героя оказываются механизмом изоляции, создания художественной формы. В то же время, оба романа включены в единое целое метароманного цикла через систему лейтмотивов-автореминисценций, через образ героя-нарратора, рефлексию над процессом непосредственного воспоминания как житнетворчества. Поэтому эти романы, наряду с «Вечером у Клэр», наиболее полно репрезентируют потенциал мнемонического повествовательного метода Г.И. Газданова.

Выводы по главе 2

Во второй главе мнемонический повествовательный метод рассматривается на материале творчества Гайто Газданова. Ключевой проблемой для нас здесь стала способность памяти как поэтологического принципа становиться стержневым, объединяющим компонентом метароманного цикла. Газдановская поэтология памяти связана с поиском экзистенциальной идентичности личности, проблемными точками которой являются смерть и возрождение. В поисках себя герой обращается не только к личной, автобиографической памяти, но и к культурным кодам, общечеловеческому прошлому, феномену метемпсихоза. Сюжет каждого из девяти романов может быть рассмотрен как поиск героем экзистенциального основания своей жизни, колебание на границе двух реальностей – действительной и вспоминаемой – и освоения одной через другую.

В результате имитации мнемонического процесса на уровне поэтики в романах Г.И. Газданова выстраивается сложная система лейтмотивов, при этом факты, заимствованные из жизни биографического автора, сливаются с вымышленными событиями и персонажами, интертекстуальными связями, создавая дистанцию для рефлексии над процессом воспоминания. Автобиографическая

фактичность преодолевается пространственной формой. Сеть автобиографем-автореминисценций образует сложные горизонтальные (в рамках одного романа) и вертикальные (в рамках всего метароманного цикла) связи, которые приносят в художественный текст ассоциативность и нелинейность, свойственные памяти как психическому процессу. Фантастические романы, в которых не изображен непосредственный мнемонический акт героя, а тема памяти уходит на второй план, становятся альтернативой романам, построенным на основе жанра автобиографии. Но те и другие включаются через систему лейтмотивов-автореминисценций в единый автобиографический метатекст.

На материале газдановских романов также становится очевидно, что мнемонический повествовательный метод предполагает организацию сюжета, композиции, системы персонажей и хода рассказываемой истории по модели работы памяти героя (в широком понимании). В более очевидном случае это построение текста как ненаписанной герою автобиографии, а в более сложных – создание фантастического авантюрного сюжета, неправдоподобность которого обусловлена стремлением автора очертить границы сознания героя и тех мнемонических процессов, которые в нем протекают.

ГЛАВА 3. ПИСАТЕЛЬ В ПОИСКАХ АУТЕНТИЧНОГО ВОСПОМИНАНИЯ:

ПОЭТОЛОГИЯ ПАМЯТИ Ю.В. ТРИФОНОВА

§1. Конфликт социально мифологизированной и личной памяти в творчестве Ю.В. Трифонова

В двух первых главах настоящей работы мы рассмотрели, как память становится поэтологическим принципом в творчестве двух писателей-современников – В.В. Набокова и Г.И. Газданова. Мы увидели, что несмотря на различия в понимании памяти как феномена и несходство художественных стратегий этих писателей, построение образа в зоне памяти приводит все же к использованию определенной повествовательной модели, основанной на принципе рефлексивной референции (построении пространственной формы в литературном тексте), особом отношении с автобиографическим материалом, поэтологической направленности многих романов (роман о том, как пишется читаемый нами роман).

Совершенно иначе, чем прошедшие через опыт эмиграции Г.И. Газданов и В.В. Набоков, воспринимает память Ю.В. Трифонов, советский писатель, человек иной эпохи и иного мировоззрения. Однако и у Трифонова память становится поэтологическим принципом, объединяющим отдельные повести и романы в художественное единство. Обращение к трифоновскому мнемоническому повествовательному методу продуктивно для нас, поскольку на этом материале особенно видно, как рефлексия над природой памяти и различными способами воспоминания о прошлом определяет всю поэтику того или иного романа, даже в тех аспектах, где не изображен непосредственно мнемонический акт героев (хотя у Трифонова представлен и мимезис непосредственного воспоминания). Текст у Трифонова – это пространство памяти, недоступной героям, противопоставленное их фрагментарному и неполному воспоминанию о прошлом. Интересно для нас и то, что Ю.В. Трифонов не был знаком с творчеством

Г.И. Газданова, и найденное сходство повествовательного метода этих писателей не может быть объяснено прямым заимствованием.

Юрий Валентинович Трифонов, сын репрессированных родителей, получивший в 1951 году Сталинскую премию за роман «Студенты», затем после продолжительного перерыва вернувшийся в литературу и ставший в шестидесяти-семидесятих годах символической фигурой, работал в то время, когда коллективная, героизирующая, идеологически окрашенная память преобладала над памятью индивидуальной. Трифонов показывает, как этот миф о революции и войне входит в противоречие с памятью личной или семейной, зачастую бессловесной, и как единственной возможностью сохранить нечто важное и дорогое оказывается память. Для Трифонова ключевой становится не только проблема памяти, но и возможность забвения, а также способ аутентичного восприятия прошлого, очищение его от навязанных извне интерпретаций, поиск в прошлом «истины» о себе и о мире.

В своих московских повестях, и особенно – в поздних романах Трифонов изображает героев, ищущих жизненные ориентиры при помощи памяти. Эти герои не знают, как сохранить утраченное прошлое хотя бы в своем сознании, они не умеют говорить о нем, не умеют вспоминать – но им приходится искать способы взаимодействия с этим опытом. Эти процессы отражены в особенностях трифоновского повествования, изоморфного особенностям затрудненного воспоминания.

Сейчас Трифонов не слишком активно изучаем. Разным аспектам его творчества посвящены несколько монографий²¹⁴, ряд диссертаций²¹⁵ и множество

²¹⁴ Иванова Н.Б. Указ. соч.; Магд-Соэп К. де. Юрий Трифонов и драма русской интеллигенции. Екатеринбург, 1997; Шитов А. Юрий Трифонов. Хроника жизни и творчества. 1925–1981. Екатеринбург, 1997; Суханов В.А. Романы Ю.В. Трифонова как художественное единство. Томск, 2001; Селеменова М.В. Поэтика городской прозы Ю.В. Трифонова. Воронеж, 2008; Экштут С.А. Юрий Трифонов. Великая сила недосказанного. М., 2014; Gillespie, D. Kolesnikoff, N. Jury Trifonov: a critical study. – Ardis, Ann Arbor, 1991; Woll, J. Invented Truth. Soviet Reality and the literary imagination of Jurii Trifonov. London, Duke University Press, 1991; Iurii Trifonov. Unity through time. Cambridge University Press, 2006.

²¹⁵ Емец Т.В. Традиции Ф.М. Достоевского и А.П. Чехова в творчестве Ю. Трифонова: дис. ... канд. филол. наук. Куйбышев, 1986; Бугрова Н.А. Роман Ю.В. Трифонова «Старик»: творческая история создания. Поэтика. Литературные традиции: дис. ... канд. филол. наук, 2004.; Казимагомедова Р.И. Документальное начало в прозе Юрия Трифонова: дис. ... канд. филол. наук. Махачкала, 2012; Новосёлова Е.А. Поэтика повседневности в художественной прозе Ю.В. Трифонова : дисс. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2017 и др.

статей²¹⁶, разбросанных по сборникам научных трудов. Но масштаб трифонового дара требует, на наш взгляд, куда более внимательного исследования.

Две темы, которые справедливо отмечаются у Трифонова – это его обостренный интерес к истории и внимание к повседневной, бытовой жизни. Особое соотношение истории и современности порождает бытийную проблематику, экзистенциальную реальность, в которой обитает трифоновский герой, образ которого не представляется готовым характером, а складывается в каждый момент времени под давлением обстоятельств или вопреки обстоятельствам, в результате нравственного усилия. Так в текст входит этическая проблематика, экзистенциальные вопросы, которые герои вынуждены решать на каждом шагу. Судьбоносные события сливаются с повседневными заботами, герои проживают свою жизнь, и она не представляется прямой линией, состоящей лишь из причин и следствий: она сумбурна, многообразна, запутана. Драка дворовых мальчишек или бой за казачью станицу, письмо от когда-то любимой женщины или заурядные сборы в командировку, сбор средств для Совета рабочих депутатов или школьный конкурс, возвращение репрессированной матери, запах старой квартиры, разбившееся зеркало, потеря чемодана – все это для героя самоценно, но может оказаться проявлением времени, эпохи, утонувшей в потоке жизни. Любое повседневное событие может быть истолковано как часть истории, оно имеет истоки в прошлом и последствия в будущем, однако несовершенство человеческой памяти затемняет эти связи, превращая жизнь в многоликий и сумбурный поток.

Предмет особого трифонового интереса – это сознание человека, представленное как множество внутренних слоев, «которые в нем уже

²¹⁶ Сухих И.Н. Пытка памятью // И.Н. Сухих. Двадцать книг XX века. Эссе. СПб., 2004. – С.512–541; Саморукова И.В. Быт и бытие: репрезентация повседневности в советской литературе 70-х годов: от Ю. Трифонова к В. Макашину // Критика и семиотика. - Вып. 8. – Новосибирск, 2005. С.232-238; Левинг Ю. Власть и сласть («Дом на набережной Ю.В. Трифонова») // НЛЮ. 2005. № 75. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2005/75/le24.html>; Еремина С., Пискунов В. Время и место прозы Ю. Трифонова // Вопросы литературы. 1982. №5. С. 34–65; Санджи-Гаряева З.С., Романенко А.П. Время как средство сюжетной и смысловой организации художественного текста и его лексическое выражение у Ю. Трифонова // Вопросы стилистики: межвуз. сб. научных трудов (текст и его компоненты). Саратов, 1992. С.71–81; Гофман Е. Загадка Юрия Трифонова // Октябрь. 2018. №2. URL: <http://magazines.russ.ru/october/2018/2/zagadka-yuriya-trifonova.html> и др.

перемешались, слились каким-то образом в единое целое»²¹⁷. Это в первую очередь вспоминающее сознание.

Интересующие Трифонова взаимоотношения человека со временем разворачиваются в пространстве памяти. Писателя интересует прошлое в настоящем, вследствие чего возникает «непротиворечивое сочетание хроникальности и документальности, присущих историческому повествованию, с авторскими вольностями стилового и композиционного характера, свойственными городской прозе»²¹⁸. В пространстве памяти происходит синтез различных типов художественной реальности, с которыми читатель сталкивается у Трифонова: бытовая, социальная, природная и экзистенциальная реальности синтезируются в единую, но многослойную художественную реальность, существующую в первую очередь в сознании вспоминающего героя или рассказчика²¹⁹.

Дистанция во времени и мнемонический акт героя или рассказчика создают эффект изоляции жизненного материала, запускают процесс кристаллизации художественности под воздействием времени. Множество подлинных документов, а также голосов, вспоминающих о своем личном прошлом, представляют эпоху объемно, зачастую противоречиво. Сознание героя подвергается завершению в противостоянии разных сознаний и в процессе движения истории. Так, в «Отблеске костра» сам повествователь, вспоминая и рассказывая об отце, превращает его жизнь в художественное произведение. (Об этом мы писали в первой главе настоящей работы.) В романе «Нетерпение» «голос издалика» П.П. Семенюты и Клио-72 играют сходную роль, как бы обрамляя рассказ о Желябове, неспособном допустить возможность другого, нежели его собственное, мышления, они создают необходимую для эстетического акта дистанцию, разрывают очевидные для героя связи вещей, устанавливая новые, ему недоступные. Так Трифонов работает с историческим и автобиографическим материалом, которые не так-то просто разделить, ведь история революции была, фактически, историей его семьи.

²¹⁷ Трифонов Ю.В. Роман с историей (беседа с Р. Шрёдером) // Трифонов Ю. В. Как слово наше отзовется... / сост. А. П. Шитов. М., 1985. С. 325.

²¹⁸ Селеменова М.В. Указ. соч. С.198.

²¹⁹ О типах реальности у Трифонова см.: Суханов В.А. Указ. соч. С.55–74.

Перенос исторических и социальных фактов в феноменологическое пространство памяти, где сталкиваются принципы индивидуальной и коллективной мнемоники, ставит проблему верификации этих фактов. Подлинные воспоминания героев не укладываются в одобряемые в настоящем рамки памяти, подлежат исчезновению и забвению, которое, однако, не может стать окончательным. Неоднозначность прошлого, невозможность разобраться в причинах и следствиях происходящих в жизни событий становится исходной точкой для авторской рефлексии над жизнью вообще, и над собственной биографией в частности.

Как и у Г.И. Газданова и В.В. Набокова (а также И.А. Бунина, исследованием творчества которого мы специально не занимались), многое из того, что происходит с героями Ю.В. Трифонова, восходит к биографии самого автора²²⁰. Игоря Баюкова, Александра Изварина, Александра Антипова и Андрея писатель наделяет судьбой, сходной с его собственной: детство в Доме на набережной, арест и гибель отца, ссылка и возвращение матери, утрата дома, эвакуация, работа на авиационном заводе, учеба в литинституте, писательская карьера. Прототипы исторических персонажей Трифонова были соратниками или противниками его отца по революционной борьбе, предметом дискуссий или умолчаний в его семье. Трифоновские тексты насыщены автобиографемами, создающими сложную сеть автореминисценций.

Очень часто повторяется мотив утраченных или обретенных дневников: это украденные дневники Игоря в «Исчезновении», утонувшие в реке Исеть дневники Антона Овчинникова в «Доме на набережной», прочитанный соседями по казарме дневник Андрея и дневники Тетерина, попавшие в руки Киянова во «Времени и месте». Здесь очевидна метафора утраты непосредственной памяти о прошлом, входящая в длинный ряд многочисленных метафор памяти. Но каждая из ситуаций не сводится только к этому метафорическому смыслу. Например, в «Исчезновении» она подвергается сложному переосмыслению, когда Игорь понимает, что дневники не были столь важны, как продукты, не доведенные родным в голодную Москву;

²²⁰ См. об этом также Селеменова М.В. Жанровые признаки автобиографии в прозе Ю.В. Трифонова // Жанры в историко-литературном процессе. Вып. 4. СПб., 2008. С.239–247.

а «Времени и месте» эпизод раскрывает нюансы казарменных взаимоотношений. В то же время, этот мотив отсылает и к реальным дневникам самого Трифонова, кое-где буквально предваряющим такие детали его романов, как перипетии школьной дружбы, первые попытки литературного творчества, занятия немецким языком с Марией Адольфовной, которую мы под тем же именем встретим в воспоминаниях Сани Изварина на страницах «Исчезновения», арест отца, взаимоотношения с матерью, сестрой и бабушкой²²¹. Нельзя забывать и о сохранившемся в музее Дома на набережной подлинном дневнике Левы Федотова, на страницах которого трифоновский одноклассник точно предсказал ход еще не начавшейся на тот момент войны.

В работах о творчестве Трифонова нам неоднократно встречались попытки типизации персонажей. Так, например, М.В. Селеменова выделяет следующие типы: старый революционер, «железный малыш», представитель постоттепельной интеллигенции, автобиографический герой. Как нам представляется, сходство отдельных персонажей, образующих один тип, объясняется использованием автореминисценций, тенденцией к повторению и вариации тех же образов. Шигонцев из «Старика» и Арсений Аустиневич Флоринский из «Исчезновения», Кандауров и Глебов не столько являются разными представителями одного человеческого типа, сколько варьируют одно и то же качество и даже отчасти одну биографию в разных художественных контекстах, так же, как и многочисленные «старые революционеры», «интеллигенты» и пр.

Здесь, как и в метароманном цикле Газданова, происходит преодоление автобиографической фактичности пространственной формой, призванной реализовать в художественном повествовании нелинейные принципы работы памяти. Неудивительно, что трифоновская, как и газдановская проза при этом зачастую фрагментарна, бесфабульна: «Здесь нет причинно-следственной цепи, которую можно пересказать, фабула растворяется в сюжетных подробностях, в рефлексивных моментах, тонет в деталях. Нет обмена как такового, а есть единичное существование на фоне обмена, или смерти мужа. У каждого героя –

²²¹ Трифонов Ю.В. Из детских дневников. Публикация О.Р. Трифоновой-Мирошниченко // Детская литература. 1992. №7; 8-9. С.17-24; 31-40.

своя жизнь, и она – другая, ее невозможно оценить с внешней, стандартизированной позиции, а именно с такой позиции и можно говорить о фабуле»²²² – пишет И.В. Саморукова.

В первом трифоновском романе «Студенты» (по позднейшей характеристике автора – «произведении незрелом и ученическом»²²³) фабула все же имеет место, а рефлексия над проблемой воспоминания еще не определяет повествовательный метод писателя. Но и здесь уже использован автобиографический материал, и на уровне конструирования сюжета возникают первые попытки связать героев через общность их прошлого (так пары Вадим Белов–Сергей Палавин, Козельский–Матвеев как бы предваряют пары Андрей–Антипов и Киянов–Тетерин из «Времени и места»).

В «Студентах» мы видим своего рода «наивный автобиографизм (без концептуального осмысления себя как другого)»²²⁴. Действие происходит в послевоенные годы на филологическом факультете педагогического института («Я решил взять литературный факультет педагогического института: здесь я мог использовать литературную специфику, с которой познакомился в нашем институте»)²²⁵. Вадим Белов живет с матерью, отец его погиб на фронте – это отредактированная версия гибели отца самого Трифонова в 1937 году. Друг героя, Сергей Палавин, несмотря на отрицательную оценку этого героя, своей одаренностью во всем напоминает о погибшем на войне Леве Федотове.

Жизненный материал в «Студентах» сильно трансформирован, искажен требованиями соцреалистического романа. Эти изменения коррелируют и с теми правками, которые молодой Трифонов вынужден был вносить в свою биографию, заполняя различные анкеты²²⁶. Пожалуй, некорректно было бы даже говорить о прототипах первого трифоновского романа, если бы не многократное появление и усложнение схожих героев в более поздних произведениях писателя: «Ровесники Вадима Белова, Сергея Палавина и Лены Медовской, живущие в Москве неподалеку

²²² Саморукова И. В. Быт и бытие. С.235.

²²³ Цит. по Шитов А.П. Указ. соч. С. 325.

²²⁴ Селеменова М.В. Поэтика городской прозы Ю. Трифонова. С.210.

²²⁵ Новый мир. 1951. №2. С.228 (цит. по Шитов А.П. Указ. соч. С. 311).

²²⁶ Шитов А.П. Указ. соч. С. 317.

от Берсенеvской набережной, учащиеся на литературном факультете, перейдут в новые произведения Трифонова, и в дальнейшем мы проследим переосмысление их характеров и поступков автором»²²⁷ – читаем в первой научной монографии о писателе.

Переоценка событий и персонажей первого трифоновского романа связана с появлением проблематики воспоминания, усложнением временной и нарративной структуры произведения, то есть с формированием мнемонического повествовательного метода. Переосмысление исходных коллизий и характеров романа осуществлено в первую очередь в повести «Дом на набережной»²²⁸, но также и в других трифоновских произведениях²²⁹. В «Доме на набережной» мы имеем дело как с искаженными воспоминаниями Глебова о прошлом, так и с воспоминаниями безымянного личного повествователя. Прошлое представляется неоднозначным, его трактовка зависит от настоящего, однако существуют и вневременные этические ориентиры, пусть и недоступные герою, но присутствующие в тексте.

Автор «Студентов», выбирая материал для своей книги, руководствовался свойственными сталинской эпохе установками, как следует изображать действительность, о чем писать можно, а о чем – нет. Возможно, что Трифонов даже не раздумывал об этом и трансформация фактов его биографии происходила не вполне сознательно. Но впоследствии, в более поздних произведениях, такое ретроспективное искажение собственной жизни стало предметом пристального внимания писателя. В «Старике» и «Исчезновении» столкновение подлинных воспоминаний и коллективных рамок памяти в настоящем уже становится предметом рефлексии, осмысливается как важнейшая проблема памяти.

Зрелый Трифонов не скрывал неприязни к своему первому роману, вольно или невольно «переписывая» его всю жизнь²³⁰. Однако подобная переработка

²²⁷ Иванова Н.Б. Указ. соч. С.17.

²²⁸ См.: Кожин В.В. Проблема автора и путь писателя (на материале двух повестей Ю. Трифонова) // Контекст. 1977. М., 1978. С.23–47. URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=29205473>

²²⁹ Так, Козельский и Сизов, вместе выросшие, но столкнувшиеся из-за идеологического вопроса, как бы просвечивают сквозь образы Киянова и Тетерина во «Времени и месте». Интересно предпринятое в монографии М.В. Селемевой сравнение Антипова и Глебова (С.233) и т.д.

²³⁰ А.П. Шитов сообщает, что «при встрече в 1976 г. с Каролиной де Магд-Созп... по ее просьбе Ю.Т. подарил “Студентов” и написал: “Это книга, которую я не писал”» (Шитов А.П. Указ. соч. С. 319).

коснулась и другой книги, которую он очень ценил – документальной повести «Отблеск костра». Исторические реалии, описанные в этой повести, во многом перешли в роман «Старик». Это перемещение не может быть объяснено желанием «переписать» неудачное произведение, здесь прежний материал получает новую жизнь, помещенный в призму индивидуальной памяти. При этом нельзя сказать, что Трифонов «разбавляет» исторические факты придуманной личной историей. Создавая образ Летунова, художник старается руководствоваться реальными фактами: Н.А. Бугрова на примере эпизодов с посещением госпиталя и случая с крысой Феней показывает, как близко к тексту оригинала входят в роман дневники Павла Лурье, прототипа героя, и как тонко Трифонов работает с деталями, изменяя акценты в схожих на первый взгляд ситуациях. «“Старик” имеет глубокую документальную историческую основу, а сам писатель рассматривает историю России сквозь призму истории собственной семьи»²³¹ – это заявление исследовательницы, безусловно, верно. Но оно не исчерпывает всю сложность той метаморфозы, которую претерпевает документальный материал в этом романе. В созданной Трифоновым художественной структуре современность начинает говорить об истории, но и исторические события становятся рассказом не только о конкретной эпохе, но и о человеке вообще. В рамках вспоминающего сознания героя каждый факт многократно усложняется, проблематизируется, звучит совершенно иначе, нежели в дневниковой записи.

Воспоминания Летунова похожи на дневники Лурье. Но у Летунова все же другая история, это сложный, неоднозначный персонаж. Несчастливая любовь к Асе породила у него ресентимент, искажающий его восприятие действительности – и это блестяще показано в романе. В еще большей степени ресентимент свойственен герою Вадиму Глебову, выросшему в тени Дома на набережной. Глебов воспринимает этот дом по-своему, совсем иначе, чем Горик из романа «Исчезновение», для которого образ дома тоже искажен, но иначе – болью утраты.

²³¹ Бугрова Н.А. От документальной повести «Отблеск костра» к роману «Старик» (по творчеству Ю.Трифорова) // В.В. Бардакова, Н.А. Бугрова, М.А. Вершинина и др. Актуальные проблемы лингвистики и литературоведения. М., 2014. URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=23939454>

Один и тот же материал, исторический или автобиографический, Трифонов распределяет между многими своими героями, и в каждом случае возникает новая художественная реальность, пронизанная единой системой лейтмотивов.

Мнемонический повествовательный метод оказывается для Трифонова оптимальной формой работы с материалом, которую он искал на протяжении своей творческой биографии. Изображение сознания персонажа, обращенного в прошлое, к истории своей жизни и целой страны, позволяет создавать действительно сложные смыслы. В поздних романах писателя память становится принципом отбора материала (автобиографическая составляющая), объектом исследования, проблемной зоной, где невозможно окончательно отделить достоверные факты от самообмана. Память входит в систему мотивов произведения, фактически увязывая деструктивный (темы страдания, ненависти, личного произвола, безумия, самообмана, страха) и конструктивный (темы жалости, добра, сочувствия, сострадания, любви) тематические комплексы²³², она осмысливается в метафорической форме как пламя, лава, пески пустыни и т.д. Память героя как рефлексия о сделанных в жизни выборах привносит в текст этическую проблематику. Но в то же время память становится стержневым компонентом эстетического события: сюжетное разворачивание строится по модели воспоминания, фабула изобилует умолчаниями, лакунами, соответствующими пробелам в сознании персонажей. Воспоминание уподобляет и противопоставляет героев друг другу, выстраивает композицию романов. Предельная автобиографичность этих текстов, в сочетании с несомненной художественностью, фикциональностью создает возможность для изоляции автобиографического материала, для обретения автором позиции вненаходимости.

Трифонов напряженно ищет способ аутентичного воспоминания о прошлом. Он осознает, что память – это нечто, о чем можно не говорить вслух и даже самому себе, однако оно все равно будет определять стихийное восприятие настоящего. Это своего рода граница сознания, способность услышать зашифрованные в настоящем сообщения о забытом прошлом, недоступные другим. Художник

²³² Суханов А.В. Указ. соч. С.232–279.

осуществляет критику мифа о советском прошлом, деконструкцию мертвой, идеологически ориентированной памяти, и пытается поставить во главу угла личный или семейный опыт, очертить и преодолеть его границы, найти таким образом реальность и истину.

Между тем нам не известны работы, в которых трифоновская память рассматривалась бы со всех этих сторон, в комплексе, являясь непосредственной целью исследования. Поэтому ниже с этой точки зрения будут рассмотрены три поздних романа Ю.В. Трифонова («Старик», «Исчезновение», «Время и место»), в которых в полной мере реализовался его мнемонический повествовательный метод, то есть на всех уровнях организации произведения осуществляется рефлексия над механизмом работы вспоминающего сознания как творческим процессом.

§ 2. Мимезис воспоминания и проблема точки зрения: композиция сюжетов романа как путь к истине

Трифоновские герои всегда так или иначе были связаны с прошлым, находились в поисках аутентичного способа вспоминать. Но именно в поздних романах эта проблематика кристаллизуется, предельно усложняется. Так, изданный в 1978 году, роман «Старик», с его небольшим объемом и отсутствием привычного читателю разбиения на главы, ознаменовал переход Трифонова к новой жанровой форме, выросшей из его «городских повестей»²³³: «Старик» является одновременно и романом историческим²³⁴, и романом о повседневности²³⁵, и произведением философским²³⁶. Здесь проблематика исторической и личной памяти рассматривается в экзистенциальном ключе.

В основе композиции романа – разделение материала между тремя сюжетными линиями, в соответствии с тремя субъектами восприятия.

²³³ Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература: 1950–1990-е годы: учеб. пособие для студентов высш. учеб. заведений.: в 2 т. Т.2.: 1968–1990. М., 2003. С.248.

²³⁴ Бугрова Н.А. Роман Ю.В. Трифонова «Старик»: творческая история создания.

²³⁵ Новосёлова Е.А. Указ. соч. С.83.

²³⁶ Сухих И.Н. Пытка памятью. С.515.

Существенной чертой всех трех линий являются отношения героя с прошлым, как своим личным, так и историческим, выраженные в его способности вспоминать.

Основные события «Старика» разворачиваются на территории дачного кооператива «Буревестник», где Павел Евграфович Летунов, герой центральной линии, «доживает в жарком лете семьдесят третьего, а памятью шарит по девятнадцатому году и его окрестностям»²³⁷. Еще два сюжета представляют собой развертывание сознаний двух его конкурентов в притязаниях на получение дачного домика: Олега Кандаурова и Александра Изварина. Фабульно все три линии дополняют друг друга, но при этом главные герои ни разу не встречаются и очень по-разному воспринимают исходную фабульную ситуацию. Тяжба как таковая представлена только в линии Кандаурова, который последовательно движется к цели, продумывая пути ее достижения и устраняя конкурентов, хотя получение сторожки для него всего лишь этап подготовки к предстоящей поездке в Мексику. Летунов подвергается постоянному давлению со стороны детей и воспринимает вопрос о домике как досадное препятствие, отвлекающее от создания мемуаров о гражданской войне. Для Изварина домик принадлежит миру детства, тридцатым годам.

Композиционной основой для построения линий Летунова и Изварина является одна и та же модель, восходящая, вероятно, к произвольному воспоминанию М. Пруста. Некий повод (событие или состояние) вызывает вытесняемое ранее воспоминание, которое появляется неожиданно и начинает стремительно расширяться.

Роман начинается с фразы «В июле пришло письмо», а глава об Изварине – «Вдруг позвонили: “Могу ли поговорить с Саней Извариным? Простите, что называю вас Саней. Вы зрелый муж, но для меня Саня, как сорок лет назад...”»²³⁸ (Т, С.513). В обоих случаях делается акцент на моменте узнавания: «Асю Игумнову вспомнил сразу» (Т, С.417); «вмиг вспомнил: никакой не Приходько, а тот дядька по кличке Пузо или Рубильник <...>» (Т, С.513). Узнавание вызывает к жизни

²³⁷ Там же. С.520.

²³⁸ Трифионов Ю.В. Исчезновение. Время и место. Старик: Романы. М., 1989. С.513. Здесь и далее цитаты по этому изданию приводятся в скобках с пометкой Т. и указанием номера страницы.

воспоминание, которое сначала излагается конспективно, а затем расширяется, отталкиваясь от центра – конкретного чувственного воспоминания. Повествование движется как бы по спирали, возвращаясь к одним и тем же ситуациям, но все более подробно их раскрывая.

Первое, о чем Летунов непроизвольно вспоминает, получив письмо от Аси, – это февраль девятнадцатого года, когда он держал ее, полумертвую, на руках. К этому воспоминанию он будет потом неоднократно возвращаться. Именно воспоминание об Асе вовлекает в повествование других героев: Мигулина, Володю, Шигонцева, Наума Орлика и прочих персонажей плана прошлого.

Для Изварина точкой отсчета, центром воспоминания оказывается место – четвертая просека, где прошло детство героя. Его воспоминания в некотором смысле пространственны: важны не только люди – мать, Бурмины, Мария Адольфовна, Славка, Руска и Майя, но и декорации событий – река, в которой Майя утонула, дореволюционная история поселка.

Погружаясь в воспоминание, герой не может контролировать этот процесс. Строчение сюжетов Изварина и Летунова отражает модель «чистого воспоминания» А. Бергсона²³⁹, предполагающую, что память сохраняет даже то, что не подверглось осмыслению и в настоящем оказывается табуированным. Воспоминание, бездейственное, пока оно не востребовано, остается чистым от всякой примеси ощущения, без связи с настоящим и, следовательно, непротяженным, оно сохраняется в латентном состоянии. Это прошлое не перестает существовать, но перестает ощущаться. Так воспоминания Сани Изварина сохранили трагедию его матери, которой он не понимал, и множество мелких деталей, которые в настоящем якобы не помнит. Еще важнее – арест отца Изварина, о котором нигде не говорится, но который подразумевается.

Павел Евграфович тоже редактирует свои воспоминания: он безуспешно стремится изгнать из памяти, что страдал от неразделенной любви к жене Мигулина, что свидетельствовал против комкора, что впоследствии и сам

²³⁹ Бергсон А. Материя и память // А. Бергсон. Творческая эволюция. Минск, 1999. С.414–643.

подвергся репрессиям. Но все эти факты сохраняются в пространстве его памяти и, помимо воли Летунова, прорываются на поверхность.

Несмотря на внутреннее сопротивление воспоминанию, герои воспринимают память как путь к истине, мерило всей жизни. Так, Летунов прибегает к документам и историческим источникам для восстановления полной картины прошлого: «А ведь только для того, может быть, и продлены дни, для того и спасен, чтобы из черепков собрать, как вазу, и вином наполнить сладчайшим. Называется: истина» (Т, С. 598). Проблема памяти и забвения для этих героев – выход в экзистенциальную реальность. Предчувствие смерти заставляет обоих пересматривать прошлое и самоопределяться в настоящем.

Эту ситуацию самоопределения в экзистенциальной реальности пародирует линия Кандаурова. Традиционно исследователи романа «Старик» пренебрегали этим сюжетом, указывая лишь на неприязнь, с которой автор создает образ персонажа и ограничиваясь трактовкой Кандаурова как отрицательного героя, наследника Шигонцева²⁴⁰, в полной мере воплощающего в себе «недочувствие»²⁴¹, и за это наказанного авторской волей. Но в раме эстетической концепции автора Кандауров находится в ряду вспоминающих Изварина и Летунова. Он, в отличие от других героев, не сознает значимости памяти, единственным важным временным проявлением для него является скорость как характеристика целенаправленного движения, даже о возлюбленной он размышляет в связи со скоростью (Т, С.504). Спешка Кандаурова, его стремление устроить все свои дела и должным образом подготовиться к поездке в Мексику, пародирует спешку Летунова и Изварина, стремящихся успеть подвести итоги своей жизни. Ирония состоит в том, что Кандауров и в самом деле находится на пороге смерти, только не знает об этом. Ретроспекция отношений с семьей и романа со Светланой, возможно, могла бы привести героя к прозрению. Но Кандауров, игнорируя проблематику памяти и бытия человека во времени, отказывается признавать, что

²⁴⁰ Селеменова М.В. Поэтика городской прозы Ю.Трифонова. С.216.

²⁴¹ Синельников М. Познать человека, познать время... (О «Старике» Ю. Трифонова) // Вопросы литературы. 1979. № 9. С.44.

находится в экзистенциальной ситуации, – и в этом в первую очередь заключается его «недочувствие»: у него не возникает напряжения между планом прошлого и планом настоящего, его действия кажутся ему самому этически безупречными. В подчеркнутом отказе от реализации модели развертывания вспоминающего сознания в линии Кандаурова заключен, таким образом, глубокий смысл.

В линиях Изварина и Летунова, напротив, показан острый конфликт между «чистым» (непосредственным) воспоминанием и искаженным восприятием прошлого в настоящем. Субъект сознания предстает в двух ипостасях – одной из них доступно все, что было пережито героем, другая не способна вместить «истину» и довольствуется искаженной версией событий. Воспринимающее сознание то и дело переходит из одного состояния в другое.

В линии Изварина имена Саня и Александр Мартынович последовательно употребляются для разграничения двух точек зрения во временном плане, которые принимает сознание героя. Другие номинации тоже изменяются в соответствии с тем, с какой временной позиции Изварин смотрит на излагаемую историю. Так, думая о встрече с Русланом, Изварин употребляет полное имя, но во всех детских воспоминаниях называет его Руськой. Перемещение в мир воспоминания связано именно с возвращением к старой номинации.

В линии Летунова точки зрения во временном плане разделяются при помощи формы организации повествования: «чистое воспоминание» и рефлексия о прошлом соответствуют личному повествованию, а позиция в настоящем передается с помощью повествования от третьего лица, с использованием внутренней (часто несобственно-прямой) речи.

Мир Павла Евграфовича сумбурен, неструктурирован, сбивчив. Имена, даты, названия возникают непоследовательно, хаотично, так что читателю поначалу даже сложно разобраться в происходящих событиях, отделить прошлое от настоящего, важное от неважного (как и самому Летунову). Но занятый работой историка, погруженный в документы времен войны, Павел Евграфович оказывается человеком опытным, многое повидавшим и способным к рефлексии. Летунов ставит целью своей жизни восстановление истории комкора Мигулина и его

реабилитацию. Этому посвящены заметки Летунова, но читателю неизвестно, что именно он описывает, поскольку самого летуновского текста мы не видим. Постепенно читатель понимает, что Летуновым движет не столько исследовательский интерес, сколько стремление разрешить собственный внутренний конфликт. Перед нами сознание человека уже пожилого, немощного, дезориентированного в современном мире, проявляющего не только физическую слабость, но и слабость характера, зачастую раздраженного и предубежденного против окружающих:

«А умерла Галя – будто выпала чека, колеса болтаются вразнотык, вот-вот и ось полетит... Пускай! Павел Евграфович не имел ни сил, ни охоты приводить телегу в порядок, да и не приведешь теперь» (Т, С.419);

«Да им все едино, лишь бы гром, спор, лишь бы свое “я” показать» (Т, С.419);

«...сердце болит из-за дураков...» (Т, С.418).

Фрагменты текста, принадлежащие личному повествователю, гораздо более структурированы. Главы начинаются чаще всего с указания на время и место вспоминаемого события: «Шигонцева убили в январе» (Т, С.432); «Первая военная осень, туман, Петербург» (Т, С.434); «Зима в Сиверской» (Т, С.438); «Потом, в апреле – уже после Финляндского вокзала» (Т, С.444); «В конце лета – корниловская паника в разгаре – кто-то принес листок Военной лиги» (Т, С.449) и т.д.

Один и тот же эпизод, будучи описан с двух пространственно-временных точек зрения, может сильно трансформироваться: в пространстве «воспоминания» описание будет исчерпывающе подробным, в «настоящем» – деформированным.

Так эпизод гибели Шигонцева изложен личным повествователем во всех подробностях. Указаны место действия – «в балке неподалеку от станицы, где стоял штаб корпуса», время – январь, контекст – «все злое, враждебное Мигулину зашевелилось в эту паузу» (Т, С.432–433). В повествовании от третьего лица, выражающем точку зрения старика Летунова, убийство Шигонцева связывается с поведением детей и представляется совсем иначе: «Бог ты мой, они сами больны непониманием, больны нечувствием, о чем мечтал человек с голым и мятым черепом – как его звали? – он говорил, что надо избавиться от эмоций. Уже избавились? Вылетела из головы фамилия. Череп похож на кулич. Его зарубили весной двадцатого года» (Т, С.571).

Летунов обычно до дня точен в датировке событий. В начале романа он яростно обрушивается на корреспондента, который «утверждал архиглупость – будто станица Кашкинская взята в январе 1920 года, хотя всем ведомо, что это произошло в феврале, а именно 3 февраля» (Т, С.418)). Но в представленном эпизоде он путает даты («весной» – «в январе») и не может вспомнить даже фамилии Шигонцева, хотя читатель прекрасно понимает, о ком идет речь, ведь о черепае этого персонажа неоднократно упоминал личный повествователь.

В процессе развертывания воспоминания осуществляется обретение якобы забытых деталей, которые проясняются по мере повествования. Логика воспоминания нелинейна, поэтому мы сначала узнаем о гибели Шигонцева, о его идейном столкновении с Мигулиным, и лишь потом – о том, как он познакомился с личным повествователем. Подобные анахронии создают эффект припоминания, постепенного погружения в прошлое, и в то же время делают читателя более сведущим в летуновском прошлом, чем он сам.

С позиций настоящего и прошлого в одном и том же событии главная и второстепенная составляющие выделяются по-разному. Такое «смещение акцентов» чрезвычайно показательно и многофункционально. Во-первых, оно указывает на объективную переоценку событий, которая обусловлена разной дистанцией воспринимающих по отношению к воспринимаемому факту. Во-вторых – на изменение точки зрения героя во временном плане, сопряженное с изменением идеологического плана (переоценка идеи Шигонцева о нуле эмоций; попытка установить причинно-следственную связь прошлого и настоящего). В-третьих, разница в восприятии одного и того же события указывает на совершенно иную форму воспоминания, когда память не воспроизводит прошлое в деталях, а предоставляет только его упрощенный схематичный образ.

Настоящее затемняет прошлое. Иногда прошлое контаминируется с настоящим и становится невозможным разграничить две точки зрения. У Летунова контаминация прошлого и настоящего осуществляется в форме «ложных воспоминаний», в которых он путает Галю и Асю, у Изварина выражается в системе неявных отсылок к прошлому. Так в плане настоящего Изварин говорит

о Руслане: «невероятно важен, солиден, толстомяс, с пышной седой шевелюрой, как провинциальный актер» (Т, С.522). Впоследствии в плане прошлого находим источник этих сравнений: «...седой толстомясый мальчик кого шепотом, кого силой заставлял снимать трусики, маячки, и ничего особенного, то же самое, что делали взрослые Бурмины в своем садике, никого не стесняясь – разгуливать голыми, прыгать, валяться, бороться... Называлось: большой театр» (Т, С.522).

В конце концов воспоминание разрастается настолько, что соперничает с самим воспринимающим сознанием, которое, стремясь оценить и завершить прошлое с позиций настоящего, терпит фиаско.

В линии Летунова это выражается в экспансии личных форм повествования в «план настоящего». В линии Изварина – детальной разработанностью его прошлого и пунктирностью настоящего. О настоящем Изварина мы не знаем почти ничего – только то, что он женат и что жена его лежит в больнице, а сын, вероятно, умер или погиб.

Во всех трех сюжетах развертывание сознания субъекта происходит при помощи внутренней речи²⁴², характеристики которой типичны для мнемонического дискурса: назывные, неопределенно-личные, безличные конструкции, неполные предложения (чаще без подлежащего и со сказуемым в форме единственного числа прошедшего времени, что не позволяет даже определить лицо), с частым использованием парцелляции и вопросительной интонации: «Единственное, что помнилось: было что-то, связанное с Мигулиным и Асей. С тем, как Мигулин принял расстрел. Он принял расстрел спокойно, а помилования не выдержал. Янсон вспоминает. В своей книжке двадцать шестого года. Там вот что: надо было торопиться» (Т, С.590).

Завершенный образ каждого героя конструируется во многом благодаря особенностям его внутренней речи, отражающей идеологическую или социальную позицию, ход мысли, степень откровенности с самим собой. Ася и Летунов используют слова, выражающие восходящие к эпохе гражданской войны оценки

²⁴² Вслед за Б.А. Успенским мы употребляем термин «внутренняя речь» применительно к случаям, когда «чужое слово испытывает на себе воздействие авторского слова и изменяется под его влиянием» (Успенский Б.А. Поэтика композиции. СПб., 2000. С.76.).

(«тунеядка», «иждивенка», «архиглупость», «перекраситься» и т.д.), Кандауров тоже употребляет экспрессивную лексику, которая отражает его напор и стремление к успеху («замухрышки», «дерьмачи» и т.д.), отсылки к литературе («...вдруг и правда судьба столкнула с дочерью, как в известном романе Фриша?» (Т, С. 505)) и испанские слова, призванные продемонстрировать образованность.

Чем более выражена та или иная точка зрения, чем более ей присуща определенная, только для нее характерная фразеология, тем в большей степени очевидна ограниченность этой точки зрения. Невозможность сознания вместить действительность во всей полноте подчеркивается автором и преодолевается на уровне авторской концепции. Художественное завершение воспринимающих сознаний происходит при помощи авторской иронии, переключения внутренней и внешней точек зрения: «Было похоже, будто сидит на корточках. Будто он уличный бродяга где-нибудь в Сайде или Тетуане. В час сиесты. На нем драная маечка с надписью “yes”, джинсы с бахромой, какие-нибудь из мусорного бака сандалеты на грязных ногах, истинный скандинавский “клошар”, забредший в это арабское захолустье неведомо зачем... Прежде чем сесть, постелил газету и старался не прислоняться белой рубашкой к стене...» (Т, С. 504).

Память в некотором смысле восполняет эту невозможность: вспоминая «ипостась» героя обладает почти тем же правом на завершающее слово, что и повествователь. Так позицию вневходимости и рефлексии по отношению к прошлому вообще и истории Мигулина в частности занимает Павел Евграфович, который стремится упорядочить разные позиции и понять, как же дело обстояло на самом деле, сопрягая обвинительные акты с воспоминаниями любящей Мигулина Аси, собственные впечатления с мнениями тогдашних своих наставников и идейных противников. Иногда неясно, кому принадлежит ироническая интонация, автору или личному повествователю: «У Шигонцева из-под очков ползет влага. Вытирает щеки дрожащими пальцами. Придется человечеству погибать – от чувств спасения нет» (Т, С. 460).

Но к своему восприятию настоящего Летунов менее критичен. По отношению к самому Павлу Евграфовичу ирония тоже оказывается возможной,

хотя это чаще всего трагическая ирония. Летунов глубоко постиг внутренние закономерности истории: «Мигулин погиб оттого, что в роковую пору сшиблись в небесах и дали разряд колоссальной мощи два потока тепла и прохлады, два облака величиной с континент – веры и неверия, – умчало его, унесло ураганным ветром» (Т, С.549-550). Но нельзя не учитывать, что Павел Евграфович произносит эти мудрые слова возле постели умирающей жены, сетуя к тому же на отсутствие интереса: «Удивительно непохоже на Галю. Ей всегда интересно. И если теперь неинтересно, значит, кончается ее жизнь» (Т, С. 549). Зачастую Летунов противоречит сам себе: сетует на то, что дети не заглядывают к нему, а затем обрушивается на Веру, которая мешает ему работать (Т, С.485, 490); не слышит разговора о том, что Руслан болен, а затем говорит о злодейском заговоре с целью скрыть от него эти сведения (Т, С.588–589) и т.д.

Переключение внешней и внутренней точек зрения во всех сюжетах осуществляется сходным образом, в первую очередь, за счет использования фразеологических средств. Вместо того чтобы осмысливать реальность, герои Трифонова интерпретируют ее с позиции эпохи, которой принадлежат – потому они так привязаны к фразеологии своего времени. Завершение повествователем слова воспринимающего субъекта осуществляется одинаково: экспликация точки зрения персонажа, которая, кажется, должна бы привести к отождествлению нарратора и героя, приводит к обратным результатам. Речь героя, подвергнутая авторской обработке, становится как бы **чужим словом** в общей ткани повествования.

Можно говорить об иронии, с которой повествователь передает те или иные мысли героя. Так, сердечную боль только что расставшийся с любимой женщиной Кандауров неожиданно для читателя объясняет не разлукой, а жарой: «Он мчался по ночному шоссе – сердце немного покалывало, проклятая духота, даже его прижало» (Т, С.511). Олег Васильевич, нимало не задумываясь о том, что характеризует скорее самого себя, упрекает Графчика в том, что тот «Какими-то хитростями и уловками надул себе авторитет» (Т, С.502).

Эксплицируя внутреннюю точку зрения героя, повествователь постоянно завершает ее, опредмечивает сознание персонажа, превращает его в своеобразный

продукт времени: Летунов, Изварин и Кандауров эксплицируют схемы мышления, порожденные гражданской войной, концом тридцатых годов и началом семидесятых²⁴³.

Еще одним способом завершения становится сообщение о смерти персонажа. О кончине Кандаурова мы узнаем из линии Летунова; о смерти самого Павла Евграфовича – из уст Игоря Вячеславовича. Собственная смерть не может быть осознана героем, однако в структуре романа она присутствует. Для каждого из героев остальные персонажи оказываются *Другими*, чей взгляд завершает их жизнь и одновременно, в рамках структуры произведения, позволяет преодолеть ограниченность их собственной точки зрения²⁴⁴.

Но ироническое завершение и смерть героя, позволяющие автору дистанцироваться от сознания каждого из героев, все же не обеспечивает вполне позиции вневходимости, с которой возможно было бы художественное осмысление этих сознаний. Позиция вневходимости обеспечивается на уровне композиции романа, за счет структурного сходства трех сюжетных линий.

Единство противопоставленных друг другу вспоминающих сознаний проявляется в общей системе мотивов (старости, болезни, жары, спешки как признаков эсхатологической экзистенциальной реальности, подталкивающей героев к этическому самоопределению).

Прежде всего, остановимся на мотиве старости, который вынесен в заглавие романа и указывает не только на главного героя (хотя в первую очередь под стариком подразумевается Павел Евграфович), но на гораздо более широкий круг персонажей. Так, последовательно «стариками» называют Мигулина (которому сорок семь), Приходько, Полину Карловну, Асю, учителя Слабосердова²⁴⁵. Вспоминая прошлое и пытаясь оперировать теми же понятиями, которые были свойственны ему в девятнадцать лет, Павел Евграфович вынужден постоянно одергивать себя, потому что теперь он понимает старость иначе: «Человек

²⁴³ Еремина С., Пискунов В. Указ. соч. С.55.

²⁴⁴ См. об этом Лотман Ю.М. Смерть как проблема сюжета // Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994. С.417–431.

²⁴⁵ При этом старик Слабосердов удивительно напоминает старика Летунова: он занимается историей казачества и стремится объяснить ревкомовцам то, что позднее поймет Павел Евграфович.

в возрасте, под пятьдесят – теперь подумать, какой возраст! – жене столько же, у них два сына» (Т, С. 466).

Само слово «старость» и «старик» зачастую употребляются в романе вне связи с возрастной характеристикой: «Мигулин в одно мгновение из окаменевшего серого старика превратился в счастливого человека: улыбался, глаза сверкали, он что-то шептал, кивал» (Т, С.591).

Старость – то, с чем Летунов ведет постоянную борьбу, это оторванность от памяти, забвение, немощь, но в то же время – это осознание прожитой жизни как целого, выявления ее закономерностей в результате воспоминания, рефлексия над собственным местом в этой жизни, бытие на границе со смертью, когда человеку приоткрываются некие новые смыслы.

Изварин, будучи еще человеком нестарым (ему, как и Руслану, под пятьдесят) тоже думает о себе как о старике: «Вдруг померещилось, будто к нему, уже седому, больному, похоронившему всех, похоронившему сына, является некий загадочный, лысый, с пугающим носом старик, может быть, волшебник, а может быть, черт, и предлагает за что-то вернуть детство» (Т, С. 515). То есть старость для Александра Мартыновича тоже двойственна: с одной стороны, это его собственная характеристика (седой, больной, похоронивший всех), с другой – это характеристика Приходько, трактуемая как признак мистической силы, потусторонних возможностей, дьявольского искушения.

Павел Евграфович проходит путь от оценки сорокасемилетнего Мигулина как старика (сравнительно с Асиными девятнадцатью и его собственными восемнадцатью) до философского осмысления понятия «старость»: «Старость – это время, когда времени нет» (Т, С. 597).

С экзистенциальной ситуацией, в которую ставит героев переживание старости, связана тема жары, горящих лесов, погибающей от зноя Москвы. При этом мотив жары тесно связан и с памятью о гражданской войне, которую Летунов воспринимает как лаву, как пламя: «Когда течешь в лаве, не замечаешь жара. И как увидеть время, если ты в нем?» (Т, С. 478).

Очевидно (и даже эксплицировано повествователем) символическое значение этого эсхатологического образа. Жара приносит гибель планете, но, в то же время, жара угрожает и человеческой жизни. Кандауров, спешащий собрать справки для поездки в Мексику, видит множество страдающих от жары людей, Руслан, уехавший бороться с пожарами, заболевает. Даже железное здоровье Кандаурова терпит поражение в схватке с жарой. Именно через мотив жары и через тему старости приходит в роман тема болезни и больницы. Оказывается, что больны все, и даже сам мир болен, измучен жарой, изнурен пламенем воспоминания. Жена Изварина лежит в больнице (неизвестно, по какой причине), Кандауров вынужден собирать справки о своем здоровье, он вообще постоянно думает о своем организме, исправность работы которого оказывается в итоге только видимостью.

Погруженность Летунова в воспоминания о прошлом, именно то, что составляет основной стержень романа, тоже кажется его детям болезнью – такой же, как его старческая немощь. Но и Летунов обвиняет детей в том, что они больны нечувствием.

Развитие мотива жары оказывается одним из средств движения общего сюжета романа. Достигнув наивысшей напряженности, жара (так же, как и болезнь, память, рефлексия, суэта) преодолевает саму себя. Руслан возвращается домой и понимает наконец, что же отцу не нравилось в его жизни; ставится в открытую вопрос о том, что такое истина; неважной оказывается тяжба за домик, потому что на месте кооператива собираются строить пансионат; Летунов отправляется к Асе, ощущая, что возвращается к своему прошлому.

Происходит пародическое переосмысление ситуации, о которой мечтал Изварин. Летунову кажется, что он возвращается в Сиверскую, в свое детство. И, во многом, ситуация действительно повторяется. Как и в детстве, его не хотят отпускать на поезде одного, только теперь это не запрет матери, а запрет его собственных детей. Невозможное осуществляется, в смешной «кикиморе» Летунов видит Асю, граница между воспоминанием и реальностью оказывается стертой, воспоминания и мотивы сходятся в одной точке. Незаметно для читателя Летунов умирает.

Так в романе выстраивается система лейтмотивов, которые взаимопроникают друг в друга, в результате чего смысл каждого предельно усложняется. Здесь выстраивается сложная пространственная форма. Каждый из этих мотивов так или иначе касается темы памяти, выраженной в романе во множестве метафор, или помогает в непосредственном изображении вспоминающего сознания героев. Благодаря системе лейтмотивов на материале трех отдельных сюжетов создается единое сюжетное пространство, еще один план повествования, позволяющий переосмыслить готовые истины, которыми оперируют герои.

Мы видели, что в романах Газданова также функционирует сложная система лейтмотивов. У Газданова она отражает принцип работы непроизвольной памяти, сопрягающей достаточно далекие друг от друга вещи. Однако у Трифонова эта система отражает не индивидуальную память одного конкретного героя, она дает возможность сопоставить несколько вспоминающих сознаний разных эпох. Единообразно организованные, построенные из схожих элементов линии постоянно сопоставляются, входят в пародические²⁴⁶ отношения друг с другом.

Происходит пародическое переосмысление различных ситуаций. Важнейшую роль в выстраивании этих пародических отношений играет линия Кандаурова, в которой пародируется ситуация самоопределения в экзистенциальной реальности, принципы жизни двух других героев. Летунов и Изварин ни на йоту не способны отступить от тех принципов, которые выработались у них за долгую жизнь. Изварин из принципа отказывается владеть сторожкой и называет Приходько подлецом. Так же и Летунов, верный памяти покойной жены, не желает переступить через себя и обратиться с просьбой к бывшему юнкеру Приходько. Кандауров открыто смеется над принципами поколения Летунова: «Не отказывается ведь от положенного "спецобеда", каждый день гуляет с судками в санаторий... И тем не менее игра: нам ничего не надо» (Т, С.508). При этом сам Кандауров тоже руководствуется определенными принципами, пародирующими высокую нравственную планку, которую поставили себе Летунов и Изварин: «Нужно унижаться, барахтаться

²⁴⁶ По Ю.Н. Тынянову, пародичность предполагает использование пародийной формы в непародийной функции. (Тынянов Ю.Н. О пародии // Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С.284–309.)

в пыли, ошеломлять почти любовным натиском, обезоруживать юмором» (Т, С.500); «Но одно Олег Васильевич знал твердо, это было давнишним, с юности, принципом: хочешь чего добиться – напрягай все силы, все средства, все возможности, все, все, все... до упора!» (Т, С.502). Болезнь Кандаурова, как будто бы увеличивающая шансы других на получение домика Аграфены, на самом деле лишает их этих шансов, так как Кандауров больше не может предотвратить снос кооператива и строительство на его месте пансионата. После смерти Кандаурова тяжба превращается в фарс, бессмысленную суету, как сразу и воспринимал ее Летунов.

На уровне авторской концепции «Старика» память как осознание себя в прошлом противостоит ослеплению историей. Попытки персонажей прорваться к своему прошлому отражены в композиции каждого сюжета, в особенностях внутренней речи героев, однако ни один из героев не может до конца принять свое воспоминание, поэтому его точка зрения завершается иронией повествователя, а позиция вненаходимости обретается лишь на высшем, «потустороннем» для героев уровне композиции. Архитектоническое целое романа основывается именно на системе отношений трех сюжетных линий.

Все герои (не только центральные, но и второстепенные) находятся в сложных отношениях со временем, в котором они живут, но только Летунов, в силу того что он прожил долгую жизнь и имеет возможность сравнивать разные эпохи, получает выход на уровень истории. Впрочем, и Павел Евграфович продолжает зависеть от тех стереотипов, которые привила ему его молодость, но он хотя бы стремится освободиться от них, представить очевидное когда-то как проблематичное.

Центральной проблемой романа является проблема истинности и чистоты – воспоминания, чувства, человека. Вопрос об истине поднимается в финале романа – после смерти Летунова его бумаги забирает аспирант Игорь Вячеславович. Но Игорь Вячеславович не учитывает личных взаимоотношений Летунова и Мигулина, истинных мотивов, которые руководили Летуновым, историк никогда не узнает²⁴⁷. И его взгляд на прошлое оказывается хотя и объективным, но неполным.

²⁴⁷ С другой стороны, забирая летуновские бумаги, Игорь Вячеславович спасает их от исчезновения.

Каждый из героев считает, что он знает какую-то конечную истину о жизни, однако на уровне композиции произведения оказывается, что это не так. Каждый из них ограничен своими принципами, своими убеждениями, своим кругозором. Летунов не находит истину, так как глух (в прямом и переносном смысле) к настоящему. Кандауров игнорирует чужие точки зрения, отрезая себя как от прошлого, так и от настоящего. Изварин переживает свое прошлое, пожалуй, более аутентично, чем другие герои, не обманывая себя и не отвлекаясь на суету настоящего, но он не желает принять собственный опыт, бежит от него, и потому тоже не может претендовать на полное понимание истины. Истинность связывается в романе с чистотой восприятия, незамутненностью взгляда на действительность, адекватностью восприятия и интерпретации. Истина, которая для каждого из героев оказывается своей, не может быть высказана вслух, она может быть реализована только в понимании собственной жизни и жизни окружающих героя людей. Выйти за рамки собственных убеждений позволяет лишь память, которая сохраняет все, вне зависимости от человеческого желания.

Смещение сознания в сферу «чистого воспоминания» дает дистанцию и возможность рефлексии, в результате которой часто вербализуются смыслы, которые выражены и в структуре романа. Изварин, Ася, Летунов по-разному формулируют одну и ту же мысль: «Жизнь - такая система, где все загадочным образом и по какому-то высшему плану закольцовано, ничто не существует отдельно, в клочках, все тянется и тянется, переплетаясь одно с другим, не исчезая совсем» (Т, С. 525); «Все начинает выскакивать из памяти, когда приступаешь к раскопкам, и оказывается, ничего не пропало» (Т, С.435) и т.д.

Таким образом, в «Старике» воспоминательная активность героев становится предметом изображения, осуществляется мимезис воспоминания, в результате чего память осмысливается на всех уровнях: тематическом (мотив, проблема, символ), языковом (внутренняя речь героев, сложная система употребления личных местоимений и номинаций), композиционном (развитие сюжета по модели непосредственного воспоминания, пародические отношения между тремя сюжетными линиями и т.д.). Сознание героев, представленное особенностями их

внутренней речи, неполно и искажено, но они напряженно ищут способ взаимодействия с утраченным прошлым, аутентичного воспоминания о нем. Их частной памяти противостоит единый резервуар смыслов, воплощенный на уровне художественного целого романа.

§3. Забвение и память.

Поэтология текста как пространство знаков памяти

В романе «Старик» несовершенная личная память героев противопоставлена памяти как резервуару смыслов, представленной на уровне художественного целого. В романе «Исчезновение», с одной стороны, показано, как герои вынуждены отстаивать свое прошлое в схватке с коллективными рамками памяти, идеологически окрашенными способами вспоминать нужные и забывать неудобные эпизоды жизни. А с другой стороны, забытое героями прошлое продолжает существовать как бы вне их сознания. Тому, кто готов воспринимать «знаки памяти», многое в мире говорит о прошлом, неявно напоминая об утраченных дорогих людях. Героям лишь отчасти удастся расшифровать эти знаки.

Разрыв между прошлым и настоящим, который герои пытаются преодолеть с помощью воспоминания, в поэтике романа воплощается при помощи развертывания действия в двух временных планах, которые изображают переломные, пограничные исторические эпохи, процесс резкого, вынужденного изменения старого мира и появление нового. Между этими временными пластами – зияние, провал, забвение. Герои оказываются перед лицом истории, перед угрозой исчезновения. Никогда еще у Трифонова бытовая реальность не срасталась так прочно с исторической проблематикой, а та, в свою очередь, – с проблемой самоопределения человека. Здесь объединены темы, которые были намечены в московских повестях («Дом на набережной», «Обмен», «Другая жизнь» и др.) и исторических романах («Нетерпение», «Старик»). «Исчезновение» завершает общую картину творчества писателя с точки зрения становления его повествовательного метода.

То, что роман не был опубликован при жизни автора и увидел свет только в 1987 году, в журнале «Дружба народов», но отдельные фрагменты («Возвращение Игоря», «Урюк», «Зимой 42-го») печатались Трифоновым как самостоятельные рассказы²⁴⁸, а также обилие недоговоренностей в структуре самого романа породили мнение о его неоконченности²⁴⁹. Это мнение, однако, неверно²⁵⁰. Кажущаяся неполнота фабулы подчинена здесь творческому заданию автора – отразить вспоминающее сознание героя. Архитектоническая форма произведения диктует его композицию, построение сюжета и фабулы. И именно целостность произведения на этом наивысшем, смысловом уровне может обуславливать незавершенность фабулы произведения, его композиционную сложность и открытость.

«Исчезновение» – совсем небольшая книга в восьми главах, первая из которых занимает всего два абзаца и, вместе с эпитафией из «Сна смешного человека» Достоевского, составляет своеобразный философский пролог к роману. Действие второй главы открывается описанием возвращения главного героя в Москву октябрьской ночью 1942 года, когда на Куйбышевском вокзале у него крадут отцовский чемодан. Среди прочего там лежат дневники Игоря: «Вся школьная жизнь с седьмого класса по девятый. Три толстые общие тетради» (Т, С.8). Эти украденные дневники, как уже говорилось, становятся метафорой исчезнувшего прошлого героя и впервые расширяют временную структуру произведения, отсылают к неким событиям и людям, чьи имена пока ничего не значат для читателя. В вагоне поезда Игорь видит сон: как однажды перед Новым годом на старой квартире, «где жили раньше с отцом <...> выпало большое, вделанное в дверь зеркало и разбилось» (Т, С.8).

Действие третьей главы разворачивается уже в 1937 году. Возникает любопытная ситуация: относящиеся к «плану прошлого» главы вводятся в текст

²⁴⁸ Калагина О.Ю. Своеобразие художественной концепции романа Ю.Трифорова «Исчезновение» // Вестн. Моск. ун-та. Сер.9. Филология. 1991. №3. С.69–72.

²⁴⁹ Яркий пример – статья Павла Басинского «Трудный Трифонов» («Российская газета» - Центральный выпуск №3859 от 29 августа 2005 г.), посвященная восьмидесятилетию со дня рождения писателя. В четырехтомном собрании сочинений (1985–1987 гг.) роман отсутствует по причинам чисто техническим («Исчезновение» было опубликовано годом позже).

²⁵⁰ Это подтвердила и О.Р. Трифонова в ответ на вопрос, заданный в личном письме.

после сообщения о том, что Игорь видит сон об этом прошлом, но это не его воспоминания. Благодаря разворачиванию разных сознаний в третьей, пятой, седьмой и восьмой главах читатель погружается в совершенно иной, нежели созданный во второй, четвертой и шестой главах, мир. Герой увлечен своими школьными проблемами, а его близкие стараются не замечать приближение репрессий, которые должны неизбежно коснуться и их самих.

В зависимости от того, отнесено ли событие к «плану прошлого» или «настоящего», о нем повествуется в соответствующих главах (хотя в рамках одного плана события излагаются последовательно). При этом «план настоящего» осложнен воспоминаниями о недавней эвакуации (Игорь едет в Москву из Ташкента, где оставил сестру Женьку, бабушку и Давида Шварца) и немногочисленными воспоминаниями о довоенном времени. Но в целом, структура «плана настоящего» гораздо проще, чем структура «плана прошлого».

Происходящие с героями романа события излагаются не по порядку, и для того, чтобы разобраться в них, требуется все внимание читателя. Может возникнуть впечатление несвязности происходящего, отсутствия причинно-следственных связей между событиями. Эта черта свойственна всей трифоновской прозе, так что иногда она производит впечатление бесфабульной. Вопрос, однако, в объеме понятия фабулы. Проза Трифонова, без сомнения, фабульна в широком смысле, если под фабулой понимать «весь объем жизненной реальности, существующей в составе художественного мира»²⁵¹. Но в отношении к роману «Исчезновение», особенно к событиям «плана прошлого», возможно осуществить и реконструкцию событийной схемы, и это даже необходимо, чтобы судить о динамике взаимоотношений фабулы и сюжета, которые складываются в результате рефлексии над проблематикой забвения и памяти.

Даже фабульный план произведения способен поведать очень многое – рассказ о счастливой жизни в уютном доме, течение которой нарушают сначала

²⁵¹ Левитан Л.С., Цилевич Л.М. Сюжет в художественной системе литературного произведения. Рига, 1990. С.114. В приведенной цитате исследователи говорят о прозе Чехова, которая оказала существенное влияние на поэтику Трифонова (см. Емец Т.В. Указ. соч.).

слухи об исчезновении знакомых, затем аресты близких и тревога за собственную свободу и жизнь; изображение того, что стало с этой жизнью спустя пять лет, после трагических событий – одно это достаточно красноречиво говорит о творческом задании автора, хотя, разумеется, не исчерпывает его.

Нетрудно заметить, что фабула романа обрывается. Читателю неизвестно, как развивались события после ночной сцены на кухне тети Дины. Совершенно неясно, что произошло с дядей Мишей, Валеркой, Сергеем, Адой, Ленкой Карасем, Маратом, Флоринским, Машей.

Критерием завершенности фабульного ряда является состав включенных в него событий. В «Исчезновении» многие из них подготавливаются, но не совершаются: остается неизвестным, реализовались ли цели персонажей в «плане настоящего». Намеченные конфликты (непрочное положение Игоря на заводе; конфликт Марины и тети Дины; надежды бабушки Веры на то, что Игорь сможет «повлиять» на легкомысленное поведение Маринки) не получают развития в событиях, которые могли бы разрешить или, наоборот, усугубить их. Цепи событий в «прошлом» оказываются разомкнутыми, причинно-следственные связи между событиями двух планов нарушаются или замалчиваются. Фабула романа остается неполной: во-первых, событийный ряд оборван, во-вторых, важнейшие события в жизни героя оказываются не включенными нарратором в повествование. Так возникают своеобразные фабульные лакуны, которые, однако, не нарушают целостности восприятия романа.

В.В. Виноградов в статье «Сюжет и архитектоника романа Достоевского “Бедные люди” в связи с вопросом о поэтике натуральной школы» мельком замечает, что Достоевский оригинальным образом освобождает себя от необходимости развивать судьбу Вареньки до биографического конца, вводя в повествование уже завершенную трагедию – гибель матери Покровского, ранней жертвы Анны Федоровны. Любовь Вареньки к бедному учителю получает, таким образом, помимо основной сюжетной мотивации (традиция сентиментального романа о сироте) еще одну: создать дальнюю перспективу Варенькиной жизни. За Варенькой следует ее «тень» – Саша, которая должна повторить судьбу сестры.

Образ Макара Девушкина также имеет варианты (Горшков и старик Покровский). По мнению Виноградова, «троичность аспектов, в которых рисует Достоевский образ девушки бедной и погубленной, – характерная особенность сюжетной композиции романа»²⁵².

В «Исчезновении», да и в других своих романах, Трифонов делает что-то подобное. Неполнота фабулы используется для создания завершенного архитектурного целого. Большинство фабульных лакун заполняются благодаря сюжетному развертыванию. Так, читатель вполне может (и должен!) сопоставить эпизод обыска в квартире Воловика и эпизод ночного появления Валерки, когда Николай Григорьевич, услышав звонок в дверь, готовится к аресту. На этот раз он ошибается, но читателю уже известно, что другой ночью раздастся еще один звонок, и обыск, свидетелем которого стал Сергей, повторится в мельчайших деталях, но уже в его собственном доме. Ведь ситуация, в которой Горик оказался в «плане настоящего», его страхи, что кто-то может слишком внимательно прочесть его анкету, его переживания о том, что вот уже три месяца нет писем от матери, – все это дает понять, что опасения Николая Григорьевича целиком и полностью оправдались. А тот факт, что большинство оборванных линий являются автобиографемами и отсылают как к реальным прототипам (Сергей, дядя Миша), так и к другим произведениям писателя (Ленька Карась), окончательно проясняет для читателя их судьбу. Да и нет нужды объяснять, как сложилась жизнь Сергея и Михаила Григорьевича – ясно, что они, если чудом и не подверглись репрессиям, то попали на фронт, а Валерка, вероятно, повторил судьбу Марины, так и не сумевшей простить матери предательство отца, «хотя сделано было ради нее» (Т, С. 98).

Композиционное членение романа на два временных плана создает еще один интересный эффект, который можно обозначить как мнимые фабульные лакуны, которые заполняются по мере чтения. Речь идет о том, что зачастую в «плане настоящего» в воспоминаниях героя фигурируют имена и события, которые пока

²⁵² Виноградов В.В. Сюжет и архитектура романа Достоевского «Бедные люди» в связи с вопросом о поэтике натуральной школы // Творческий путь Достоевского. Л., 1924. С.81–82.

ни о чем не говорят читателю. В «плане прошлого» соответствующие объяснения появятся позже. Так, бабушка Вера и Маринка сначала возникают в повествовании о 1942 году, и лишь потом появляются в главах, посвященных «плану прошлого». Тревогу об анкете, размышление Игоря о том, почему он не написал «правду», помещенное в четвертой главе, читатель сможет понять, лишь когда прочитает больше и узнает о прошлом Игоря. Герой может припомнить, что в школе постоянно путал буквы в словах, и, когда мы будем читать о том, что в альбоме для пушкинской выставки были перепутаны буквы, мы отнесемся к этому как к давно известному факту. Такое строение текста создает эффект узнавания: читая о прошлом, читатель будто бы уже знаком с ним, напротив, главы о настоящем, в соответствии с принципом рефлексивной референции, в полной мере раскрывают свой смысл, лишь когда прочитан весь роман. В итоге оказывается, что в «плане настоящего» герой знает гораздо больше, чем читатель, а в «плане прошлого», напротив, читатель знает больше героев. Поэтому и создается ощущение неотвратимости рока, который тяготеет над семейством Баюковых, оттого-то и кажется, что секундомер отсчитывает последние мгновения их счастливой жизни.

По терминологии В. Шмида, в романе реализован третий модус неотобранности событий – неотбор релевантных для истории элементов²⁵³; снятие этого неотбора остается за читателем. В «Исчезновении» фабульный план представляется незавершенным, но умолчания в данном случае – способ сюжетно-композиционной разработки фабулы. Только в результате такой разработки фабула приобретает целостность, а жизнь героев обретает концептуальное значение. Формируется единый сюжет романа – сюжет прояснения сути явлений через исчезновение и переход их в пространство памяти.

Важно учитывать, что повествование в романе «Исчезновение» ведется от третьего лица, но с персональной точки зрения. Здесь отчасти присутствует мимезис мнемонического дискурса, хотя и нет повествования от первого лица. Пробелы в фабуле романа позволяют развернуть горизонт сознания героев: им

²⁵³ Шмид В. Указ. соч. С.173.

легче забыть, выбросить из головы свое прошлое, чтобы не потерять смысл, который вкладывался до сих пор в жизнь. Чтобы этот смысл не исчез, нужно, чтобы исчезли какие-то события, его отрицающие. В то же время, отношения, установившиеся между освещенными фабулой событиями, проблематизируют данный сознанию персонажа смысл.

Поэтика воспоминания по необходимости фрагментарна: воспоминание не есть непрерывный процесс, но в этом романе фрагментарность воспоминания мотивируется еще и тем, что вспоминать или говорить о прошлом – просто опасно. Героям страшно думать о том, что на самом деле случилось с их близкими, а может случиться и с ними. Примечательна осторожность, с которой в «плане прошлого» обсуждаются аресты: Баюковы предпочитают обтекаемые формулировки вроде «неприятности», «будто бы его нет», «этот год не дотянем» и т.д. В «плане настоящего» Игорь не только никому не рассказывает о прошлом – он и в мыслях не называет вещи своими именами. Это отражается даже на синтаксическом уровне внутренней речи героя: появляется множество неполных конструкций, когда переходный глагол не имеет при себе прямого дополнения: «Но зачем же зовут? Внезапная тревога охватывает Игоря. Одно-единственное объяснение понятно ему: что-нибудь с анкетой, раскрыли, узнали. Майор Оганов не захотел разговаривать сам, велел Авдейчику. Могут еще хуже: за сокрытие факта с целью, чтобы проникнуть на военный объект» (Т, С. 30)

В размышлении Игоря постоянно попадаются слова «факт», «правда», «пришлось скрыть», но что это за «факт», в чем заключается утаенная «правда», что именно герой «скрыл», так и не вербализуется. Герой, вычеркнув нежелательные события из памяти, пытается убедить себя и окружающих в том, что «та правда, которую требовалось написать, не была правдой. И обман, значит, не был настоящим обманом. Был всего-навсего обманом обмана» (Т, С. 30).

Оказывается, что упоминание о целом пласте жизни для героев табуировано. Эта ситуация характерна не только для романа «Исчезновение». З.С. Санджи-Гаряева и А.П. Романенко показывают, как при обозначении времени в повести «Дом на набережной» табуированным оказывается «календарное (с помощью

числительных) название тридцатых годов. Именно они чаще всего получают такие неопределенные указатели»²⁵⁴. По нашим наблюдениям, та же особенность присутствует и в романах «Старик» и «Время и место».

Однако только языковые средства не смогли бы полностью отразить желание героев «Исчезновения» забыть некоторые предосудительные и причиняющие душевную боль факты своей биографии. Необходимость указать на разрыв между двумя эпохами, непреодолимый для личной памяти, но одновременно – на неустранимую связь этих эпох, которая не позволяет и полностью забыть о прошлом, кристаллизуется в чувственных, не расшифрованных до конца детских впечатлениях, находит отражение в противопоставленности двух временных планов романа по ряду параметров. Анализируя сходства и различия двух временных пластов, мы можем увидеть, как рефлексия над памятью и механизмами работы вспоминающего (или забывающего) сознания определяет повествовательный метод Трифонова, выстраивает всю поэтику произведения.

Анализ поэтологической системы романа позволяет выделить 5 структурных особенностей организации текста памяти.

1. Грамматически противопоставляются формы настоящего и прошедшего времени глаголов в «плане настоящего» и «плане прошлого» соответственно, что указывает на разрыв двух пластов повествования. Из-за этого у читателя может сложиться впечатление, что весь «план прошлого» является воспоминанием героя, что, однако, не соответствует действительности. Ниже будет показано, что «план прошлого» – это порождение памяти, не принадлежащей герою, но реализованной во всем тексте романа.

2. В двух планах изображаются сходные ситуации, но им придается полярное значение. Например, главный герой обладает некоторыми способностями в области рисования, но, когда ему необходимо написать какое-то слово, он по невнимательности пропускает слоги. Так происходит с альбомом к столетию со дня дуэли Пушкина и с транспарантом, который Игорь делает на

²⁵⁴ Санджи-Гаряева З.С., Романенко А.П. Указ. соч. С.71.

заводе. Обращает на себя внимание параллелизм в описании этих двух ситуаций. Но есть и различия, причем существенные: ошибку в альбоме замечают, и Горик не занимает на школьном конкурсе места, а лозунг с пропущенными слогами так и висит в цехе. В то же время, в плане «прошлого» невнимательность Горика не представляет угрозы, а вот Игорь всерьез опасается за свою судьбу и не знает, как поступить, советуется с родными. В 1942 году герои уже понимают, какую роковую роль может сыграть подобная мелочь. Интересно еще и то, что эпизод с транспарантом в книге предшествует эпизоду с альбомом, создавая эффект припоминания по аналогии с мнимыми фабульными лакунами.

Другой пример смещения акцентов – исчезновение банки меда и исчезновение дневниковых записей, лежавших в украденных у Игоря чемоданах. С позиций «прошлого» важны только дневники, только память, которую нельзя восстановить, с позиции «настоящего» – вещи, продукты, обеспечивающие выживание.

Один из центральных, организующих образов плана «прошлого» – это дом Игоря. Он оказывается центром, вокруг которого группируются персонажи, гарантией того, что все идет как должно, несущей конструкцией их мира. Дом – модель мира, который хотят видеть герои, который они считают идеальным. В «настоящем» все иначе. Мы уже знаем, что этот детально и вкусно описанный быт, зеркала, запахи, книги в кожаном переплете, «отцовское оружие – английский карабин, маленький винчестер с зеленым лакированным ложем, бельгийское охотничье двуствольное ружье, шашка в старинных ножнах, казацкая плетеная нагайка, мягкая и гибкая, с хвостиком на конце, китайский широкий меч с двумя шелковыми лентами – алой и темно-зеленой» (Т, С.10) – все это стало «нежилой комнатой с замороженными книгами» (Т, С.86). Такие же «нежилые комнаты», куда никто не заходит, появляются и в воспоминаниях героя.

Совершенно по-разному могут выглядеть персонажи, общие для двух уровней. Практически каждый из них коренным образом отличается от себя в «прошлом». Самый яркий пример – Давид Шварц, влиятельная фигура, партийный работник: «Вот оно, великое минералогическое свойство этого характера: проходят десятилетия, а он остается самим собой» (Т, С.47). Но отказ

видеть его изменчивость – заблуждение. В плане «настоящего» это опустившийся полупомешанный старик, не нужный никому, кроме бабушки Горика. Тем не менее, Анна Генриховна уверена, что Давид не совершенно потерял разум, а ушел в себя, что листы, которые он покрывает непонятными знаками, на самом деле, – зашифрованные воспоминания. Да и сам Игорь нет-нет, да и поддается этой мысли. Бабушка Горика убеждена, что прежний Давид не исчез, а только скрыт в образе нынешнего Давида; она надеется, что возвращение в Москву поможет воскресить друга. Так и Игорь надеется, вернувшись в Москву, воскресить свое прошлое. Но возврат к прошлому, каким они помнят его, для героев невозможен. Обрести утраченное прошлое возможно, лишь приняв и переосмыслив его, а герои неспособны к этому.

С одной стороны, сходство всех этих ситуаций связывает два плана, лишний раз напоминает читателю, что Игорь и Горик – разные имена одного человека. С другой – именно такие схожие ситуации позволяют уяснить, насколько изменилась за пять лет окружающая героев реальность, какой разрыв памяти необходимо преодолевать, чтобы соприкоснуться с прошлым опытом.

Не только герои по-разному оценивают роль сходных событий «настоящего» и «прошлого». Сюжетные связи, которые устанавливаются между отдельными деталями и эпизодами, многофункциональны. Одно и то же событие может функционировать как важный событийный момент, как момент развертывания сознания героя и в то же время обладать символическим значением. Так, пропажа чемодана – одно из звеньев фабульной цепи (повод к столкновению с тетей Диной; необходимость теперь найти мед для Марины); одновременно это событие – повод к рефлексии героя (Игорь потрясен, что не осознал, какое значение пропажа провизии будет иметь для близких людей в голодном городе); в то же время, как уже говорилось, пропажа дневников мотивирует введение в текст «плана прошлого» и символизирует утрату памяти о целом пласте жизни героя.

3. Кардинально отличается система персонажей в планах «прошлого» и «настоящего». Система персонажей «настоящего» не разветвлена: группа рабочих завода (Колька, Колесников, Урюк, Авдейчик, Настя, Валя, молотобойцы), группа родных Игоря, с которыми он живёт в Москве (бабушка Вера, тётя Дина,

Маринка), оставшиеся в эвакуации родные Игоря (бабушка, Женька, Давид) и те, с кем им приходилось иметь там дело (старуха Синякова, молодая врачиха, директор школы). Персонажи вступают во взаимоотношения только внутри этих выделенных групп. Разговоры по большей части сводятся к проблемам быта: где взять мед для больной Маринки, как потратить зарплату, почему Игорь не состоит в комсомоле. Как уже было сказано, герои предпочитают не вспоминать прошлое, да им и не до того: тяготы военного времени не оставляют для этого сил.

План «настоящего» оказывается чрезвычайно лаконичным пространством. Его структура проста, нет того обилия лиц и оттенков взаимоотношений, которое характерно для плана «прошлого». Центральные персонажи системы плана «прошлого» в «настоящем» исчезают, а периферийные оказываются в центре: «...Я знаю, что пережила твоя мама. Знаю, что в Наркомземе от нее требовали, чтобы она отказалась <...> Игорь думает: она не смогла стать другой. Превратиться в другого человека» (Т, С. 98). Те же, кто уцелел, изменились до неузнаваемости. Хотя родные продолжают называть Игоря прежним, детским именем, они едва узнают его, да и он узнает их с трудом: «В первую секунду он не узнал тетю Дину: худая старушенция. Какое желтое, опавшее лицо!» (Т, С.18) Получается, 1942 год – это не просто другие обстоятельства жизни, это, на самом-то деле, другие люди, которые смогли забыть прошлое, стать другими, поэтому выжили. Но теперь они из-за этого несчастны. Положение героев в системе 1942 года связано с их стратегией поведения в условиях 1937. Те, кто не захотел подчиниться обстоятельствам, исчезли бесследно, умерли вместе с огромным домом.

Сходство и различие персонажей заставляет задуматься о вариантах одной и той же судьбы, которые предлагает читателю Трифионов: «старшее поколение представлено двумя основными образами: бабушки Нюты и Веры. Эти персонажи – два разных варианта самоопределения и судьбы»²⁵⁵. То же можно сказать о Николае Григорьевиче Баюкове и Арсении Иустиновиче Флоринском; Лизе и Дине; Игоре и Маринке. Неполнота плана «настоящего» говорит о прерванной целостности существования, исчезновении вариативности.

²⁵⁵ Суханов В.А. Указ. соч. С.140

4. В плане «прошлого» господствует полифонический принцип, в то время как «настоящее» изображено лишь с одной точки зрения. «Прошлое» воспринимается более объемно, оно видится сразу с четырех точек зрения: субъектами восприятия становятся Горик, Николай Григорьевич (его отец), Сережа (брат матери Горика) и – мельком – Арсений Иустинович Флоринский.

Для каждого из субъектов сознания выстраивается своя система персонажей, часто эти системы пересекаются, и один и тот же герой оказывается «представлен» дважды. Например, Елизавета Семеновна, сначала представленная как мать Горика (Т, С. 14), затем как Лиза (с точки зрения Николая Григорьевича и Сергея). Один и тот же персонаж (как и факт) может получать различную оценку с разных точек зрения (так, Ада осуждается семейством Баюковых, но в VII главе, когда повествование ведется с позиции Сергея, ее положение раскрывается и становится понятным читателю).

Полифония точек зрения в плане прошлого позволяет осуществить то, что В.А. Суханов назвал «развертыванием разных типов пространства». По его мнению, «экзистенциально-бытовое пространство квартиры распадается на три типа пространства, связанных с тремя разными состояниями, в которых оно переживается: детским (сознание Игоря), взрослым (сознание отца, мамы, братьев отца) и молодым (сознание Сергея)»²⁵⁶.

Некорректно называть «план прошлого» планом воспоминаний Игоря – здесь представлены события, о которых мальчик даже не мог знать. Однако связь Игоря с этим прошлым очевидна: опыт взаимодействия с этими, уже исчезнувшими, людьми определяет его восприятие настоящего, дает ему ключи для трактовки происходящего вокруг. Память об отце, матери, Сергее – нижний, не вполне осознаваемый план сознания героя, но он активен. Можно сказать, что в «плане прошлого» показаны источники этих воспоминаний Игоря, однако изображенные с иной, внешней для героя точки зрения. Сложное взаимодействие героя с прошлым, включающим не только его собственный опыт, но и опыт близких, поиск стратегии обращения с этим травмирующим, но очень ценным опытом, фактически – семейной памятью, подвергается авторской рефлексии как нечто подлинное и актуальное.

²⁵⁶ Там же, С.203.

5. В рассматриваемых планах отличается само отношение к процессу воспоминания. Для плана «прошлого» актуальна причинно-следственная связь с временами гражданской войны, она объясняет отношения персонажей, служит поводом для воспоминаний. Так, желание Арсения Иустиновича Флоринского навредить Николаю Григорьевичу объясняется его давней обидой, затаенной еще в двадцатые, во время гражданской войны. Судьба Баюкова оказывается predeterminedена его собственным поступком двадцатилетней давности, о котором он совершенно забыл (но который вводится в текст через воспоминания самого Флоринского). Но речь идет не просто о рядовом эпизоде – именно здесь, в событии, о котором Баюков не помнит, скрыт ответ на вопрос, почему происходит все то, что так непонятно для героев, объясняется принцип, который они сами создали и который теперь должен нарушить течение их собственной жизни: беспощадность, имеющая право.

В плане «настоящего» прошлое присутствует менее явно, воспоминание исчезает вместе с возможностью говорить о нем. Когда бабушка Вера погружается в воспоминания о двадцатых, это кажется Игорю чем-то ненужным, исчезнувшим: «Игорю слушать интересно, хотя он понимает, что все эти сведения бесполезны, не нужны» (Т, С. 94); «В ее сочувствии, в ее смехе Игорь угадывает тень давнишней, теперь уже исчезнувшей тайной сестринской зависти» (Т, С. 94).

Былые чувства теперь – только тень, зачастую – тень, представляющая угрозу. В 1942 году действует негласный запрет на слово как таковое – пространство молчания расширяется по сравнению с 1937, когда герои оставляли за собой хотя бы на шепот.

В целом, за счет множества различий между временными планами в романе изображается разительное изменение сознания главного героя в «настоящем» по сравнению с «прошлым». Сознания Игоря и Горика только формально принадлежат одному человеку: изменились обстоятельства его жизни, окружение, убеждения. Но противопоставленные на первый взгляд, временные пласты глубоко связаны в рамках художественного целого романа. Навсегда утраченное образует

теперь важнейший подтекст настоящего, реалии присутствующего становятся знаками отсутствующего прошлого, неявно определяющего поведение героев. Изображение прошлого, в свою очередь, также отягощено множеством моментов непосредственно невысказанного, благодаря чему и прямое изображение прошлого изобилует подтекстами, обладает своей знаковой структурой.

Объединение двух планов, противопоставленных по рассмотренным выше параметрам, происходит через систему «**знаков памяти**», причем этот принцип характерен для всех рассматриваемых романов Трифонова.

То, что для Горика – повседневная реальность, для Игоря – знаки чего-то большего, чем быт. Хотя герой этого и не осознает, прошлое лежит в основе настоящего, можно сказать, настоящее состоит из следов прошлого, «знаков памяти». Эти знаки либо дразнят героя, жаждущего вернуть утраченное время (Игорь в «Исчезновении»), либо преследуют того, кто стремится забыть прошлое (Глебов в «Доме на набережной», Изварин в «Старике»), либо ставят перед героем задачу, требующую решения (Летунов). Герои или живут прошлым, или, напротив, бегут от него, а в более сложных случаях совмещают то и другое.

«Знаки памяти» – механизм творения художественного мира романа; на уровне сюжета они восстанавливают связи между временными планами, которые утрачены героями.

Узнавание «прошлого» в «настоящем» в романе зачастую связано с узнаванием запаха (узнавание бабушки Веры по запаху «комода, лежалости и сухих духов» (Т, С.18), домашние ароматы – печенья, самодельного мороженого, пахнущего кипяченым молоком, табака, хвои, мастики, пахнущего дезинфекцией дивана – воспринимаются как единственное, что уцелело от утраченного навсегда мира прошлого). В то же время, многие вещи пахнут совсем не так, как им положено (сало – махоркой, кофе – сосновой доской). Предметы перестают указывать на «прошлое», обозначая разрыв между двумя историческими эпохами.

Другого рода знаками оказываются сны. Сон о разбитом зеркале в самом начале романа впервые отсылает к плану «прошлого». В страшном сне об усатой женщине, герой видит «женщину своего ужаса». Эта фигура, так похожая на

родину-мать, но лицом напоминая Сталина, воспринимается как грозное воплощение рока. В то же время, она позволяет проникнуть в мир страхов, которым Игорь подвержен, но существование которых он не хочет признавать наяву. Важно, что во сне появляется (точнее, исчезает!) отец, о судьбе которого герой предпочитает не вспоминать. Прошлое воспринимается героем, как сон, ему не вполне понятно, было ли когда-то реальным то, что перестало исчезло почти бесследно. Однако прямой ответ на этот вопрос дан в эпиграфе романа: «Знаете ли, я скажу вам секрет: все это, может быть, было вовсе не сон» (Ф. Достоевский, «Сон смешного человека»).

Изложение фабулы построено таким образом, что прошлое представляется безвозвратно утерянным, но постоянно напоминаящим о себе. Именно для этого служат мнимые фабульные лакуны, создающие у читателя эффект припоминания. Не будучи воспоминанием героя, план «прошлого» воспринимается как таковое.

Исчезнувшее прошлое, о котором герой не вспоминает или даже не знает (таковы многие события, представленные с точки зрения Николая Григорьевича и Сергея) присутствует в тексте романа, доступно для читателя и, очевидно, более интересно повествователю. Характерно, что финал, один из важнейших компонентов произведения, в «Исчезновении» связан именно с планом «прошлого». Композиция «Исчезновения» не позволяет говорить об «открытом финале» – события в «плане настоящего» не обрываются, а словно бы незаметно растворяются в потоке повествования о «прошлом». Вероятно, не случайно нарушение порядка чередования глав о «прошлом» и «настоящем». Хотя в четных главах романа обыкновенно рассказывалось о «настоящем», восьмая глава нарушает этот порядок, отдавая предпочтение плану «прошлого». Это связано с приоритетом «плана прошлого» («настоящее» лишь его неизбежное следствие) и с особенностями трифононской фабулы, представляющей собой поток жизни, а не событийную схему, которая имеет логическое начало и завершение. Вероятно, конфликты «плана настоящего» не казались автору разрешимыми в традиционном смысле этого слова, потому мы и не видим в «Исчезновении» их развязки.

Значимость события в романе Трифонова оценивается не по его значимости в развитии истории – самому незначительному эпизоду может уделяться огромное внимание, в то время как важнейший поворот судьбы героя будет обойден молчанием. Впрочем, молчание у Трифонова – такой же «знак», как соответствия временных планов или сны героев, приоткрывающие для них пространство памяти.

Финал романа (эпизод с клопом) и вовсе уводит внимание от фабульных перипетий к истинному сюжету, связанному с проблематикой забвения и памяти: «Он спросил – забудут ли когда-нибудь про этого клопа. “Конечно, забудут, – сказала мама. – Я думаю, что уже завтра или, в крайнем случае, послезавтра забудут. Главное, чтобы ты сам забыл” Но прошло много лет...» (Т, С.145). Важен контраст незначительного эпизода, описанного так подробно, и судьбоносных событий, о которых умалчивается. К тому же, фраза «прошло много лет» формирует дистанцию по отношению к рассказываемому, выводя повествование за рамки обоих временных планов, и тем самым замыкает текст, отсылая к первой главке, которая написана от первого лица и представляет собой рефлексию над описанными в романе событиями.

В этом небольшом, но очень значимом фрагменте романа личный повествователь вневременен по отношению к ситуациям, описанным в основной части произведения, он находится на уровне еще одного плана, который следует назвать «надвременным планом» или «планом памяти». Это план, обеспечивающий архитектурную целостность произведения. На уровне подтекста он существует во всем романе, но напрямую проявляет себя только в первой главке, где использована форма повествования от первого лица. «Я», которое обнаруживает себя здесь – синтез представляющих два временных плана точек зрения (Горика и Игоря). Это центр, который выстраивает вокруг себя отсутствующую в сорок втором году память об исчезнувшем мире тридцать седьмого года. Взгляд из позиции вневременности при отсутствии личного повествования встречается еще в одной фразе, относящейся к плану прошлого, но задающей широкую перспективу жизни героев: «Игра кончалась. Начиналось что-то другое. Но им не хотелось верить в это. Почти всю

свою жизнь, длинную у одного и короткую, несчастную у другого, они не верили в то, что игра кончалась» (Т, С.107). Этот же взгляд появляется и в финале эпизода с клопом.

Как мы говорили, «знаки памяти» попадают героям на каждом шагу, но зачастую персонажи просто не в состоянии расшифровать их. Эту работу должен проделать читатель, воссоздав и осмыслив с помощью авторских подсказок «план памяти», где в сюжетном пространстве романа продолжают существовать утраченные для героев явления. Исчезновение оказывается необходимым этапом жизни, переходом явления в новое качество. Эта идея восходит к архаическим представлениям, в которых «смерти как чего-то конечного, завершеного нет, а есть исчезновение, одновременное появлению»²⁵⁷. Все существующее, согласно этим представлениям, «появляется в исчезновении, оживает в смерти»²⁵⁸. Анна Зализняк указывает на то, что в русском языке слово забыть образовано от глагола быть с помощью приставки за с тем же значением, что и в словах заштопать, замолить, заспать (ребенка); уничтожение, выражаемое данной словообразовательной моделью с приставкой за-, предстает как результат его заслонения и сокрытия от глаз. Использование этой модели можно связывать с метафорой забвения как зарастающей травой могилы²⁵⁹.

Применительно к поэтике Хармса М.Б. Ямпольский формулирует идею о том, что «только в финальный момент исчезновения», поглощенное памятью, тело предстает «в своем истинном облике»²⁶⁰. О том же пишет и А. Бергсон в «Материи и памяти». Тот же смысл несет и эпитафия к роману «Исчезновение»: эфемерность прошлого, то, что в настоящем оно изгнано на периферию жизни и находит пристанище лишь во снах героя, – лишь кажимость.

Сюжет «Исчезновения» построен как преодоление неумолимого движения времени, исчезновения и забвения реалий эпохи и прозрения внутренней связи времен. Фабула романа неполна, обрывочна, как и сознание героев. Внимание

²⁵⁷ Фрейдберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. С.67.

²⁵⁸ Там же, С.71.

²⁵⁹ Зализняк А.А. Концептуализация забвения по данным русского языка. URL: www.ksu.ru/ss/cogsci04/science/cogsci04/92.doc

²⁶⁰ Ямпольский М.Б. Беспмятство как исток (Читая Хармса). М., 1998. С.171.

постоянно акцентируется на исчезновении каких-то предметов и людей, на всеильности времени, с которым невозможно бороться. Двигаясь в потоке времени, герои видят лишь настоящее, а прошлого для них как будто не существует.

План памяти Трифонова во многом соответствует «чистому воспоминанию» Бергсона. Не всегда осознаваемый героями, он от этого не менее реален. Через исчезновение, вытеснение настоящим прошлое героя восходит к подлинному осмыслению на уровне художественного целого.

§ 4. Изоморфизм воспоминания и повествования

Открытая рефлексия о прожитой жизни, собственном творчестве и воспоминании как таковом характеризует последний опубликованный при жизни Ю.В. Трифонова роман «Время и место» (1981). Не знающее сострадания, быстротечное время и неотвратимая судьба здесь представлены как стихии, которые стремительно несут человека по жизни, не давая ему возможности осмыслить происходящие события. Но этому стихийному движению жизни противопоставлены другие силы: творчество и память, дающие человеку некоторую (не слишком большую) власть, способность отчасти противостоять судьбе, уберечь себя и что-то самое важное от исчезновения в потоке времени.

«Время и место» имеет сложнейшую повествовательную структуру. Повествование ведется как бы от первого лица, от имени героя-нарратора Андрея. Но большинство глав написаны от третьего лица и посвящены изложению истории жизни другого героя, знакомого личному повествователю писателя Антипова. Фактически именно Антипов – главный герой романа, именно его жизнь составляет основной сюжет «Времени и места». В первой же главе ставится вопрос: «надо ли вспоминать» о жизни этого героя? Сначала дается отрицательный ответ: «Мальчик Саша вырос вырос, состарился и умер. Поэтому – никому ничего не надо» (Т, С.149))²⁶¹. Но затем формулируется известнейший трифоновский тезис: «Ведь

²⁶¹ М.В. Селеменова указывает на то, что эта фраза была изменена цензурой («Мальчик Саша вырос и состарился») и впервые напечатана в исходном варианте в 2004 году (Селеменова М.В. Указ. соч. С.282). Однако уже в издании 1989 года находим полную формулировку.

вспоминать и жить – это цельно, слитно, неуничтожаемо одно без другого и составляет вместе некий глагол, которому названья нет» (С.155). Получается, вспоминать или нет – не зависит от сознательного выбора человека. Более того, даже смерть героя не уничтожает памяти о его жизни. На уровне рефлексии о памяти утверждается неразделимость жизни и воспоминания. На уровне поэтики произведения это отражается в изоморфизме памяти и повествования.

Возникает закономерный вопрос: кто же во «Времени и месте» является субъектом воспоминания и повествования? Текст, представляющий воспоминания о прожитой и уже завершённой жизни героя, отражающий его точку зрения, не является результатом мнемонического акта Антипова. Сложно определить, рассказывает ли об Антипове герой-нарратор или же всеведующий повествователь, передающий точку зрения героя через несобственно-прямую речь. В тексте можно найти аргументы в пользу обеих позиций.

М.В. Селеменова рассуждает о повествовании во «Времени и месте» в контексте споров о полифонической природе трифоновского романа: «авторский голос, который уже в “московских” повестях наличествовал “в гомеопатических дозах”, в “мыслящей прозе” стал звучать еще тише, часто перебиваемый и временами заглушаемый голосами персонажей... наличие множества точек зрения не умаляет роли автора, в которых полифония **субъектов речи** не исключает **монологизма художественной концепции и стержневой идеи текста**»²⁶². Однако нам кажется разумным рассмотреть эту повествовательную сложность именно в контексте изоморфизма повествования и памяти, когда текст становится резервуаром памяти, хранилищем утраченных смыслов, недоступным персонажам. В этой связи понятно, как субъектом мнемонического повествования может быть не тот, чьи воспоминания излагаются.

Многие исследователи обращали внимание на дискретность повествования, новеллистичность композиции романа²⁶³, который сам автор называл «романом-пунктиром»²⁶⁴. Эпизоды нанизываются, следуют друг за другом без видимой

²⁶² Там же, С.206.

²⁶³ Суханов В.А. Указ. соч. С.151–152.

²⁶⁴ Трифонов Ю.В. Роман с историей (беседа с Р. Шрёдером). С. 330.

внешней логики, но внутренне они тождественны – это типичная для кумулятивного сюжета композиция. Такая организация произведения представляется нам попыткой выстроить роман как мнемоническое повествование, осуществить мимезис мнемонического дискурса, но не в жанре автобиографии, когда один субъект повествует о своем прошлом, а в особой трифононской манере, когда аутентичная память о прошлом растворена в пространстве текста через изображение нескольких вспоминающих сознаний, завершающих друг друга и восполняющих тем самым неполноту каждого из них, когда через пространственную форму происходит не только преодоление ограниченности сознаний изображенных персонажей, но и автобиографического опыта самого автора, а текст как художественное целое является резервуаром смыслов, недоступных героям.

Композиция романа строится как цепь эпизодов-новелл. Это мотивировано двояко. С одной стороны, сам Антипов осознает, что его жизнь – это ряд историй, в которые он постоянно, в силу своего характера, «влипает» (Т, С.261) и вынужден выпутываться из них – соответственно, рассказ об этой жизни строится как совокупность фрагментов. С другой стороны, происходящие в романе события, хоть и имеют видимость хронологической последовательности, разворачиваются в пространстве памяти, и связь между ними устанавливается исходя из причудливой ассоциативной логики воспоминания.

Многое из того, что с героем случается, не имеет логического продолжения. События не образуют причинно-следственных цепочек, единого фабульного ряда. Вот Антипов знакомится с молодой женщиной, случайно попадает к ней в дом, по недоразумению дерется с ее братом, потом намазывает ей кислым молоком сторевшую спину. С точки зрения фабулы это совершенно лишние подробности. Гортензия больше в романе не упоминается, связь героев ни к чему не приводит, Антипов о ней никогда не вспоминает. Весь эпизод, кажется, написан ради фразы «любовь пахла кислым молоком» (Т, С.264), ради того, чтобы еще раз поставить акцент на чувственном восприятии мира, его многообразии и непредсказуемости. Множество чувственных деталей в романе – это строительный материал памяти, то, что цементирует воспоминание о событиях семейных и исторических, способно запустить мнемонический процесс спустя много лет.

Трифонов во многом следует за Чеховым²⁶⁵, впуская в произведение «поток жизни» во всей его полноте. Разрушая фабульную связь эпизодов-новелл, Трифонов акцентирует внимание не на внешнем сцеплении событий. Художник отказывается от тенденциозного моделирования действительности, он стремится представить незавершенную, случайную и во многом хаотичную реальность жизни таким образом, чтобы увидеть в ней внутреннюю логику. Фабульно незначимые эпизоды оказываются чрезвычайно важными, они открывают герою какую-то новую грань его личности²⁶⁶. Напротив, фабульно значимые события могут замалчиваться: прочитав о самом начале отношений Антипова и Тани, в следующей главе читатель застаёт героя уже женатым (глядя в окно на похороны Сталина, Антипов и Таня в последний момент отказываются от мысли об аборте), а затем – охладевшим к жене и вовлеченным в новую связь. События, соединяющие эти положения, оказываются пропущенными как неважные: «узловые точки»²⁶⁷, описанные в романе, определяют развитие действия, так что подробные описания были бы избыточными.

«Узловые точки» – то, что сохранилось в памяти от прожитой жизни. Но многое исчезло или спрятано очень глубоко. Так, читателю сообщается, что в тридцатых годах отец героя уехал в Киев на маневры и «не вернулся из Киева никогда» (Т, С.149), а в 1946 году «к Антипову приехала мать, которой он не видел восемь лет» (Т, С.169). Ясно, что мать возвращается из лагеря, но прямо это не говорится. Существующая причинно-следственная связь затемняется, звенья логической цепи оказываются пропущенными, отражая пробел в сознании героя, который уже привык обходить неприятные темы или обозначать их при помощи шифра: «соседка Околелова сгнула в командировку» (Т, С.195).

Интересно развертывание сознания Бориса Киянова, писателя и учителя Антипова. Киянов, преуспевающий писатель, избежал репрессий, хотя они коснулись его друга и соавтора Михаила Тетерина. Киянов чувствует перед Тетериным непонятную вину. В своем дневнике Киянов описывает, как по просьбе

²⁶⁵ См. об этом в указ. соч. Т.В. Емец.

²⁶⁶ См. об этом в указ. соч. М.В. Селемеевой

²⁶⁷ Суханов В.А. Указ. соч. С.152.

Михаила снял его имя с пьесы, которую они писали в соавторстве, но перечислял половину гонорара жене Тетерина. Однако вернувшийся Тетерин не помнит своей просьбы. Память каждого из героев представляет свою версию прошлого. Читатель волен поверить одному или другому – два равновероятных события прошлого приводят к одному и тому же настоящему. События, разделенные двадцатью годами, сближаются (это сближение маркировано тем, что Киянов видит один и тот же сон²⁶⁸), а разделяющие их годы опускаются, как ненужные, однако эти годы отразились на восприятии героями прошлого и настоящего, так что косвенно они входят в роман.

Итак, новеллистичность «Времени и места» отрицает привычные для нас, «внешние» связи, то есть причинно-следственные отношения, и выстраивает неоднозначные «внутренние», основанные на изоморфизме воспоминания и повествования. Эти связи еще более усложняются, поскольку рассматриваются с нескольких точек зрения.

Композиция «Времени и места» основана на параллелизме двух сюжетных линий. Большая часть текста (9 из 13 глав романа)²⁶⁹ посвящены Антипову, судьба которого во многом отсылает к фактам биографии самого Трифонова. Прочие главы охватывают тот же период времени, но написаны от первого лица и развертывают сознание современника Антипова, Андрея, который интенсивно вспоминает свое прошлое, сравнивает свой жизненный путь с судьбой Антипова. Подобная структура уже была использована Трифоновым в повести «Дом на набережной», где рассказ о жизни Глебова дополнялся голосом «я»-повествователя, «появляющегося в тексте без каких бы то ни было сюжетных мотивировок»²⁷⁰, личный повествователь так или иначе появлялся в романах «Старик» и «Исчезновение». В.А. Суханов приходит к выводу, что «позиции героя и героя-рассказчика в романе – это частный опыт автора, расщепленный пополам

²⁶⁸ О снах у Трифонова см.: Селеменова М.В. Концепты «сон» и «смерть» в прозе Ю.В. Трифонова // Русское литературоведение на современном этапе: Материалы VI Международной конференции. М.: РИЦ МГГУ им. М.А. Шолохова, 2007. С.114–117.

²⁶⁹ Пляжи 30-ых годов, Тверской бульвар I, Тверской бульвар II, Тверской бульвар III, Тверской бульвар IV, Конец зимы на трубной, Большая Бронная (здесь вклинивается сознание Киянова), Новая жизнь на окраине, Время и место.

²⁷⁰ Кучина Т.Г., Морозов А.С. «Чужое слово» в повествовательной структуре «Дома на набережной» // Ярославский педагогический вестник. 2014. № 4. Т. I (Гуманитарные науки). С.249.

и подвергнутый исследованию автором-демиургом»²⁷¹, сложный акт автокоммуникации, рефлексии над прошлым. Важно отметить, что подобное расщепление имело место и у Набокова (например в «Подлинной жизни Себастьяна Найта»), и у Газданова (например в романе «Полет»), и безусловно такого рода двойничество, наряду с элементами кумулятивной сюжетной схемы, является признаком мнемонического повествовательного метода.

Две сюжетные линии «Времени и места» представляют собой два варианта развития одной и той же судьбы, сходные, но неуловимо отличные друг от друга. Судьбы Антипова и Андрея начинаются в одной пространственной точке: «Но речь не обо мне. Речь пойдет об Антипове, который тоже жил прежде на Тверском бульваре и на свет появился поблизости, в родильном доме на Молчановке, но потом переехал в другое место» (Т, С.169). На основании пространственной близости в романе сплетаются схожие жизни. Родители обоих мальчиков были репрессированы. Из главы «Переулок за белорусским вокзалом» мы узнаем, что во время войны они служили на одном и том же заводе. Благодаря воспоминаниям героя-рассказчика мы знаем немного и о том, что происходило с Антиповым за девять лет от 1937 до 1946 годы; события, о которых вовсе умалчивается, можно восстановить по аналогии с событиями жизни Андрея – недаром написанные от первого лица главы затрагивают предвоенные и военные годы, пропущенные в сюжете Антипова. В 1980 году герои, не видевшиеся тридцать лет, встретились благодаря своим детям, которые столь же похожи, как и их родители: Катя и Степан Александрович переживают один и тот же внутренний конфликт – тотальное одиночество и чувство собственной ненужности. Снова от героя-рассказчика мы узнаем, как развивалась жизнь Антипова после сердечного приступа, которым заканчивается последняя глава, развертывающая сознание героя. Встречей Антипова и Андрея заканчивается роман, сюжетные линии вновь сходятся в одной точке, на Тверском Бульваре, причем городское пространство представляется пространством жизни. «“Это ты?” – “Ну да”, – говорю я, мы обнимаемся, бредем

²⁷¹ Суханов В.А. Указ. соч. С.161.

на бульвар, где-то садимся, Москва окружает нас, как лес. Мы пересекли все. Все остальное не имеет значения» (Т, С. 414).

Сходство героев не ограничивается сходством их судеб: оно проявляется и в чертах характера. Андрей говорит об Антипове так: «Но мне Антипов не нравился. В нем было что-то, вызывавшее беспокойство. Я долго не мог понять, потом догадался: он был слишком похож на меня <...> Он не нравился мне потому, что я чуял в нем свое плохое. И ничего не мог поделать с собой. Мое плохое немедленно, как радиоприемник, настроенный на радиоволну, откликалось на его плохое» (Т, С. 226-227).

В результате такого сближения нужно быть очень внимательным, чтобы отделить мнемоническое повествование героя-нарратора от изложения Антиповской судьбы. Главы «Центральный парк», «Якиманка», «Переулок за Белорусским вокзалом», «Пережить эту зиму» – это мимезис непосредственного воспоминания героя. Остальные же главы как бы перенимают черты мнемонического повествования при изложении антиповской жизни, хотя непосредственно мнемонический акт в них не изображен. Повествователь, рассказывая об Антипове, как бы за него вспоминает о его жизни, утверждая непреходящую ценность воспоминания в ответ на вопрос «Надо ли вспоминать?».

Параллелизм наблюдается и в судьбах Киянова и Тетерина. Сущность связи этих героев – общность их памяти. Тетерин для Киянова – человек, в котором живы исчезнувшие детство и молодость: «Нас связывает необозримо много, прошлая жизнь как гора, мы прикованы к ней, и скажу больше – кто есть ближе и давнее его? Кто на земле помнит сейчас маму, отца, кто видел дом, где пронеслось мое детство, наподобие прыгающего по траве деревянного обруча? <...> Как глупо, что двое самых близких затаились и не хотят искать друг друга на этом торжище миллионов чужих людей» (Т, С. 324-325).

Киянову, с чьей точки зрения представлена ситуация, произошедший разрыв причиняет страдания, он воспринимается как непонятное недоразумение, утрата закономерного порядка бытия. Воссоединение с Тетериным происходит благодаря тому, что Киянов изгоняет из памяти нежелательное прошлое (то, что он не разделит судьбу Тетерина, которая должна была бы стать и его судьбой)

и настоящее (Киянов не столь талантлив, он исписался, из-за истории с авторством пьесы собратья по перу ему не подают руки). Встреча с Тетериным позволяет Киянову «не замечать» и «не слышать». Как и в речи героев «Исчезновения», во внутренней речи Киянова появляются неполные конструкции, отражающие осознанную селективность его восприятия. Киянов стремится отгородиться от своего прошлого, то же делает и Тетерин, отказывающийся вспоминать о пьесе: «Меня не касается... Меня не трогайте» (Т, С. 337). Примечательно, что их встреча, вскоре после которой Киянов умирает, тоже происходит на Тверском бульваре, у памятника Пушкину: «В назначенный день встретились на бульваре, обнялись, расцеловались, смотрели друг на друга полумертвыми глазами, увидели несчастья, болезни, старость» (Т, С. 337). Примечательно, что вся жизнь Киянова дана с точки зрения Антипова, и только два эпизода, связанные с Тетериным, и воспоминание о смерти сына освещены с точки зрения самого героя, и даже – от первого лица. Эти эпизоды представлены в структуре романа как квинтэссенция жизни Киянова, самое важное, что в ней было. Так, жизнь Киянова завершается Антиповым, жизнь Антипова – Андреем, и все это осуществляется в рамках мнемонического повествования героя-нарратора.

Внимание, которое герои уделяют памятнику Пушкина и его «двойнику» – памятнику Тимирязева («Куда иттить: к этому Пушкину или к этому Пушкину» (Т, С.169)) – подчеркивает тотальное двойничество в романе. Обе встречи героев-двойников на бульваре несут в себе значение итога, обретенного воспоминания и целостности, дают героям возможность сопоставить свои жизни, сравнить их и осмыслить пройденный путь. Обе пары представляют собой варианты реализации судьбы человека своей эпохи, морфологически различные, но внутренне тождественные – как и в романе «Исчезновение». Именно степень вариативности этой судьбы и позволяет говорить о роли случая и свободного выбора в судьбе героев. Две пары персонажей оказываются вариантами по отношению друг к другу – Антипов и Андрей принимают пройденный путь, Киянов и Тетерин отвергают его. Недаром встреча героев воспринимается как обретение утраченной целостности и высшая ценность.

Сложная композиционная структура романа подчиняется закону семантического тождества при внешнем различии форм. Сюжетные линии, персонажи, эпохи и ситуации словно бы отражаются друг в друге, многократно варьируясь и повторяясь. В системе персонажей романа различно, но неизменно проявляется их внутреннее тождество. В большинстве случаев схожесть мотивирована сюжетной функцией персонажа. Так, многочисленные женщины Антипова (Наташа, Гортензия, Таня, Ирина, Вера, в некоторой степени Сусанна) появляются и исчезают, провоцируя нанизывание сходных фабульных ситуаций; Станислав Семенович, Агния и старуха Веретенникова принадлежат к разным сюжетным линиям, но выполняют одну и ту же функцию: их судьба воплощает какую-то эпоху, опредмечивает время. Своеобразный медиатор, Маркуша²⁷², перемещается из эпохи в эпоху, объединяет сюжетные линии.

Персонажи могут отождествляться не только на уровне сюжета, но и в сознании героя: «И в те мгновения дневного сна, когда то ли в памяти, то ли в грезах возникали картины, все чудовищно перепутывалось, и он сам не мог бы сказать, кого бил локтем в сырой живот, кого загонял под стол – Сусанну Владимировну или Валерия Измайловича? Надо всем реяла мысль о Наташе» (Т, С. 191). С другой стороны, один и тот же герой неравен самому себе в разных сюжетных линиях, временных эпохах, с разных точек зрения. Недаром так трудно Антипову разобраться в деле Двойникова, который оказывается одновременно и мелким мошенником, и благородным человеком.

В изображении жизни героя-нарратора, вспоминающего о нескольких эпизодах своего прошлого, нет никакой последовательности. Но эта жизнь отождествляется с жизнью Антипова, события которой изложены более последовательно. В рамках двух этих сюжетных линий выстраиваются причудливые ассоциативные связи, как в человеческой памяти что-то смешивается, сближается, или напротив заостряется несходство тех или иных вещей и событий.

²⁷² На трикстерскую природу Маркуши, «героя плутовского повествования, обитателя улицы, принимающего разные обличья (книжного "жука", завсегда бегов)» обратили внимание С. Еремина и В. Пискунов, говоря о «дискретности» изображаемого пространства и необходимости его объединения. (Указ. соч. С.40.)

Принцип пространственной формы, лежащий в основе поэтики «Времени и места», обнажает писательская стратегия самого Антипова. Творчество для него «становится болезнью», заставляющей его вести «двойную жизнь». Происходящие с героем события в его воображении проверяются на возможность художественного «воплощения» (Т, С.170). На протяжении всего романа Антипов мысленно трансформирует все, что происходит, так, как мог бы написать об этом. Тем самым он сохраняет эти моменты для себя, отвоевывает их у времени. Делом всей жизни Александра Антипова является роман «Синдром Никифорова». Это «роман о писателе, пишущем роман о писателе, который тоже пишет роман о писателе, который в свою очередь что-то пишет о писателе, сочиняющем что-то вроде романа или эссе о полузабытом авторе начала девятнадцатого века, который составлял биографию одного литератора, близкого к масонам и кружку Новикова. Вся цепь или, лучше сказать, система зеркал, протянувшаяся через почти два столетия, была плодом фантазии одного человека – Никифорова, больного странной болезнью <...> Полагали, что Никифоров есть alter ego автора, что было ошибкой <...> тут был холодноватый анализ, тут было исследование» (Т, С. 364). Прототипом Никифорова для Антипова является Киянов.

«Система зеркал» – принцип, по которому построены оба романа, как «внутренний», так и «внешний». Выше мы говорили подробно о газдановских героях, так похожих на биографического автора, но все же не равных ему, при этом отражающихся во множестве персонажей-двойников. Говорящая фамилия героя «Вечера у Клэр» – Соседов – выражает эти сложные отношения близости и несходства и неслучайно, пожалуй, перекликается с характером отношений двух героев «Времени и места», родившихся по соседству.

Фамилия Антипов происходит, наоборот, от слова «антипод»²⁷³. Сравнивая Антипова и Андрея, невозможно не вспомнить и об Александре Вольфе, который также был писателем и одновременно – двойником безымянного героя-нарратора, отражением темной стороны его натуры (интересно, что и трифоновский Андрей

²⁷³ Иванова Н.Б. Указ. соч. С.274.

получает имя далеко не сразу, а я-повествователь «Дома на Набережной» так и остается безымянным). Путь газдановского героя к внутренней целостности лежит через осмысление своего прошлого, связанного с Вольфом, сюжет романа движется по мере сближения двух героев, с каждой их встречей, а развязкой становится убийство Вольфа героем-рассказчиком, представленное как убийство отрицательного начала собственной души. Для двух трифоновских героев достаточно встречи и разговора. Однако в обоих случаях сближение удалившихся друг от друга персонажей знаменует достижение гармонии с прошлым (которой не удастся достичь Киянову, имеющему на совести большой груз). Нельзя исключать, что именно встреча на бульваре, которой оканчивается роман, является отправной точкой воспоминания героя-нарратора, фактически – точкой начала читаемого нами романа. Впрочем, прямых указаний на это в тексте нет.

По иронии случайности исследователь Трифонова, М.В. Селеменова, называет Антипова «недовоплощенным»²⁷⁴ персонажем, т.е. использует важнейшее слово, которым описывал своих автобиографических героев Газданов. Это сходство объясняется не заимствованием, а носит типологический характер: по свидетельству О.Р. Трифоновой, Юрий Валентинович никогда не читал Газданова, вне связи с этим автором рассуждает об Антипове и Селеменова. Но отрешение биографического опыта писателя от контекста его собственной жизни, изоляция материала действительности, подвергаемого художественной рефлексии через мнемонический акт героя, требует «раздвоения» автобиографического героя, который движется к «довоплощению». Отстраненное наблюдение за трифоновским героем позволяет завершить его судьбу, «закольцевать»²⁷⁵ ее, и в то же время сохранить субъект воспоминания, излагающий события личного прошлого, остаться в «феноменологическом пространстве памяти»²⁷⁶, придав «мнемоническую целостность»²⁷⁷ истории жизни персонажа. Судьба биографического автора раскалывается на множество осколков-автобиографем, рассеянных по тексту романа.

²⁷⁴ Селеменова М.В. Поэтика городской прозы Ю. Трифонова. С.282

²⁷⁵ Там же.

²⁷⁶ Суханов В.А. Указ. соч. С.155.

²⁷⁷ Селеменова М.В. Поэтика городской прозы Ю. Трифонова. С.282

Важнейшей особенностью мнемонического повествования в романе является особое отношение к категориям пространства и времени. Характерны названия глав романа, привязывающие каждый этап жизни героя к определенному месту в Москве («Пляжи 30-ых годов», «Тверской бульвар», «Конец зимы на Трубной» и др.). Пространство в романе играет чрезвычайно важную роль²⁷⁸. Для нас в первую очередь важно, что оно сохраняет в себе (с субъективной точки зрения героя) навеки исчезнувшее время, аккумулирует историю, несет мнемоническую функцию («С Сашкой я еще иногда встречался, а остальные исчезли. Темная от копоти, заматерелая, потерявшая цвет кирпича стена бросилась мне в глаза, когда случайно – полжизни спустя – я забрел в этот переулок за Белорусским вокзалом, вдруг узнал свой завод и все вспомнил» (Т, С. 250)). Даже облако, висевшее в небе в день отъезда Саша Антипова, ставшим и днем прощания с детством, остается там навсегда: «Оно не испарилось, не исчезло в синеве до сих пор; по-прежнему в августе белая гора возвышается над старым деревенским аэродромом» (Т, С. 155).

Место становится памятником индивидуальной и семейной истории, отождествляется со временем. О месте поэтому повествуется в настоящем времени. («Все это неизведанный континент, здесь есть свои джунгли, свои пещеры, свои коварные туземцы, добрые незнакомцы, здесь сочится, пересекаясь, чахлым ручейком мое детство. Я живу неподалеку, мой дом безлюден» (Т, С.156); «Дом выходит окнами на бульвар» (Т, С.168)).

В конце романа герои снова попадают в декорации своего детства. Андрей лечит дочь в той самой Первой Градской больнице возле Центрального парка, с которой начиналось повествование о его жизни («Все это я видел сорок два года назад, как глупо прожить долгую жизнь и увидеть опять то же самое» (Т, С. 408)), а завершается роман, как уже говорилось, итоговой встречей на Тверском бульваре.

Согласно Н.Д. Тамарченко, кумулятивная схема – один из способов художественного освоения многообразия жизни в реалистическом романе²⁷⁹. Так и у Трифонова герои, их сознания, их воспоминания, город, в котором прошли их

²⁷⁸ Суханов В.А. Указ. соч. С.209.

²⁷⁹ Тамарченко Н.Д. Типология реалистического романа. Красноярск, 1988. С.43.

жизни, ситуации, в которых они оказываются, рядоположны в пространстве памяти. Но кумулятивная схема дополняется циклической организацией сюжета воспоминания, спиральной композицией. Замкнутые новеллы о тех или иных относятся к разным временным пластам, эпохам, внешне различные, но внутренне существующим по одним и тем же неведомым законам времени, вмещающим одну и ту же длинную человеческую жизнь, подчиняющимся одним и тем же законам времени и места, что проявляется в циклической замкнутости композиции.

Кумуляция и двойничество, принцип «системы зеркал», отражающих в том числе и жизнь биографического автора, изображение условий и причин забвения или припоминания разрозненных эпизодов жизни является важнейшими элементами трифонового повествовательного метода, который, безусловно, можно назвать мнемоническим. Ассоциации и отождествления, со- и противопоставления различных далеких, по представлениям обыденной логики, явлений, отчасти приписываются индивидуальной памяти героев, но в первую очередь являются характеристиками феноменологического пространства памяти, внеаходимого по отношению к каждому конкретному герою, существующему на уровне художественного целого произведения. Система персонажей, сюжетно-композиционные особенности и повествовательная структура романа демонстрируют изоморфизм воспоминания и повествования как творческой деятельности.

Выводы по главе 3

В третьей главе рассматривается проблема изоморфизма воспоминания и повествования, особенно актуальная для позднего творчества Ю.В. Трифонова, разрабатывавшего острый конфликт между социально мифологизированной и подлинно личной памятью об истории страны и частной жизни.

В изображении непосредственной вспоминаятельной работы героя Трифонов ставит акцент на неспособности человека удержать исчезнувшее прошлое, на искажениях и затемнениях, неизбежных в процессе воспоминания. Это происходит на уровне усложнения повествовательной структуры: личное повествование сменяется повествованием от третьего лица, едва только герой теряет непосредственный контакт с прошлым. Завершенный образ каждого героя конструируется во многом благодаря особенностям его внутренней речи, отражающей идеологическую или социальную позицию, а также авторской иронии, достигаемой за счет переключения внешней и внутренней точек зрения на излагаемые события. Герои оперируют готовыми истинами, и у каждого такая истина своя. Однако сопоставление нескольких вспоминающих сознаний приводит к созданию на уровне художественного целого романа единого пространства истины, в котором сохранены все те мельчайшие детали прошлого, которые были забыты героями. Со- и противопоставление нескольких временных планов и сюжетных линий выстраивает систему «знаков памяти», доступных герою лишь частично, зато полностью открытых внимательному читателю. Фактически, «знаки памяти» – это элементы пространственной формы в структуре романа.

Жизнь героев, не вмещающаяся в узкие рамки человеческой памяти, оказывается сохранена в пространстве романа, который мы читаем. Повествование, роман об этой, уже закончившейся жизни становится таким образом изоморфным воспоминанию о ней, причем субъектами такого аутентичного воспоминания становятся не столько сами герои, сколько читатель и автор.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Мы рассмотрели взаимоотношения двух видов творческой деятельности: воспоминания и повествования. Эти процессы очень близки. Деятельность памяти по способам обработки материала аналогична процессу мимезиса как творческого акта, что позволяет говорить о памяти как эстетической доминанте ряда романов, посвященных изображению вспоминающего сознания. При этом авторская рефлексия о природе памяти, часто присутствующая в мнемоническом повествовании, оказывается и рефлексией о природе и способах построения самого этого повествования, о природе творчества как такового. Тогда мы говорим о памяти как поэтологическом принципе в искусстве романа.

Обращение к воспоминанию о собственной жизни становится для художника, работающего в зоне памяти, отправной точкой и «ключевым эстетическим актом». Даже начавшись с установки на достоверность, бережной работы с документом, повествование о прошлом неизбежно, часто независимо от воли автора, фикционализируется: временная дистанция, работа памяти создают эффект изоляции материала от субъективного восприятия, обусловленного контекстом конкретной ситуации в прошлом, открывают в нем новый смысловой потенциал. Факт, документ, увиденный в большой временной перспективе, с позиции, которую можно определить как позицию вневходимости, под пером художника частично или полностью перестает совпадать со своим прототипом. Так происходит в «Отблеске костра» Ю.В. Трифонова – книге документальной, но, несомненно, художественной, ставшей впоследствии источником прототипов и коллизий для исторических романов писателя. Следы этого процесса можно обнаружить в отнюдь не документальном, но все еще тесно связанном с опытом биографического автора «Вечере у Клэр», а впоследствии эта связь в более поздних романах Г.И. Газданова сохранится, но будет терять отчетливость. Механизм фикционализации прошлого в ходе создания воспоминаний о нем показан в «Даре» как один из эпизодов творческого становления Годунова-Чердынцева, ненаписанный роман об отце. Произошедший сдвиг от точной памяти о событии,

от факта – к воображению в той или иной степени характерен для любого автобиографического произведения. Так в зоне памяти открывается художественный потенциал, возможность использовать творческие возможности вспоминающего сознания героя, сознательно или бессознательно стремящегося дойти до истины, для создания романа.

Важной чертой мнемонического повествовательного метода является поэтому творческое использование автобиографического материала, несколько более явная, чем в обыкновенном романе, связь с реальным прототипом, документом. В той или иной степени оно свойственно всем рассматриваемым произведениям, даже с полностью вымышленной фабулой (даже о «Кроткой» Достоевского существует мнение, что напряженные отношения героя с женой, как и образ стенографа во вступлении, отсылают к реальным семейным взаимоотношениям писателя²⁸⁰; а романы В.В. Набокова, Г.И. Газданова и Ю.В. Трифонова тем более пронизаны сетью автобиографем-автореминисценций, связывающих вымышленных персонажей с откровенно автобиографическими героями «Вечера у Клэр», «Других берегов», «Отблеска костра»).

Для мнемонического повествования характерна многократная разработка одного и того же материала. Одни и те же события и эпизоды переходят от героя к герою (как у М. Пруста чувство Свана к Одетте совпадает с тем, что Марсель испытывает к Жильберте), из романа в роман (как кочует у Ю.В. Трифонова описание детства в доме на набережной, учебы в литинституте, мотив потерянных дневников и пр., у Г.И. Газданова – реалии эмигрантской жизни, быт ночного шофера, детали жизни парижского дна, у В.В. Набокова – воспоминания об усадебном детстве, образ отца и т.д.). Формируется сеть автобиографем-автореминисценций, «система зеркал», как характеризует Трифонов поэтику своего героя-писателя, или «*speculum speculorum*»²⁸¹, как выразился один исследователь Газданова применительно к роману «Призрак Александра Вольфа».

²⁸⁰ Пис Р. Указ. соч. С.190.

²⁸¹ Сыроватко Л.В. Принцип “*speculum speculorum*” в романе Газданова “Призрак Александра Вольфа” // Возвращение Гайто Газданова. С. 81–89.

Набоковские, трифоновские и газдановские романы полны двойниками, различными проекциями авторского «я». Но все эти эпизоды – не столько отсылка к реальным фактам авторской биографии, сколько способ творческого развертывания как постижения и переосмысления образов прошлого, помещенных в память героя. Важная для мнемонического повествовательного метода проблема трансформации реальной жизни в искусство через память объясняет поэтологическую направленность многих рассматриваемых романов.

У каждого из рассмотренных художников своя поэтология памяти. Как сверхъестественная способность, дающая освобождение от рабства настоящего, понимается память у В.В. Набокова. Проблемой памяти как экзистенциального аспекта идентичности личности озабочен другой представитель «молодой эмигрантской литературы», Гайто Газданов. Человек иного поколения и гражданин иного государства, Ю.В. Трифонов работает с обыденной, повседневной реальностью, но благодаря проблематике памяти за изображением бытовых деталей и злободневных коллизий открывается реальность экзистенциальная.

Разное понимание памяти у разных художников находит воплощение в очень разных поэтологических структурах. Как нам представляется, мнемонический повествовательный метод реализуется в романе в двух формах, в смене и параллельном движении двух форм творческих активностей автора. В одном случае предметом авторской активности является вспоминательная работа героя, который выступает в роли самостоятельного субъекта. Изображается сознание героя (который, обращаясь к пространству своей памяти, многое осмысляет, эмоционально окрашивает, ценностно завершает), вспоминательная деятельность в ее процессуальности и временных аспектах, аналогичная по сути деятельности художника слова. Эту форму можно назвать **мимезисом непосредственного воспоминания героя**.

В другом случае – доминирует творческая, завершающая активность автора, делающая своим предметом и то, что герой помнит и знает, но не вовлекает в процесс осмысления прошлого. Тогда авторская позиция вневне нахождения сознанию героя сохраняется во всей полноте, осуществляется **изображение**

пространства памяти героя, включающего в себя или как бы намекающего также на те его области и те моменты, в которых герой не отдает себе отчета, вытеснил из своего сознания или пытается их игнорировать, забыть. Здесь активности героя и автора могут встречаться или полностью расходиться, «спорить» друг с другом, действовать параллельно.

Несмотря на существенные различия этих поэтологических структур, в них есть и существенное сходство, а с учетом описанных различий, даже удивительное. Для всех этих авторов характерен поиск истины в прошлом героя и установка на создание эффекта аутентичности художественного высказывания. Память – бессловесная, но определяющая восприятие стихия, напряженная борьба между индивидуальным опытом и коллективными рамками, предписывающими, о чем и как следует помнить. Прошлое чаще всего ускользает от героя, но напоминает о себе через систему «знаков памяти», утраченные явления продолжают существовать в сюжетном пространстве произведения. Частной памяти героев противостоит единый резервуар смыслов, воплощенный на уровне художественного целого. Прочтение «знаков памяти», приобщение к этим смыслам – результат творческой работы героя, и часто оказывается, что герой и есть автор того романа, который мы читаем («Дар», «Лолита», «Вечер у Клэр», «Эвелина и ее друзья», возможно – «Время и место»).

Тождество принципов работы произвольной памяти и творческого акта кристаллизуется в поэтике романов, имитирующих работу непосредственного воспоминания, где изображается завершающая активность героя по отношению к собственному прошлому. Но те же художественные средства используются и в случаях, когда автор вне находим сознанию героя. Отсюда – перенесенные в художественное произведение и трансформированные элементы мнемонического дискурса, в первую очередь – причудливое сочетание повествования от первого и третьего лица, различные особенности номинации, нарушение связности нарратива, глаголы семантического поля памяти, оппозиция «тогда-теперь», особенности адресации текста и т.п.

В обеих формах мнемонического повествовательного метода функционирует ярко выраженная пространственная форма, сформулированный Джозефом Фрэнком принцип рефлексивной референции, требующий от читателя одновременного восприятия не связанных друг с другом на первый взгляд фрагментов. Именно работой памяти как поэтологического принципа объясняется значительная роль элементов пространственной формы в рассматриваемых романах: все набоковские и трифоновские «узоры», «спиральная композиция», когда закончивший чтение читатель испытывает непреодолимое желание вернуться к началу, чтобы перечитать произведение, воспринимая его уже на новом уровне, фрагментарность, кумулятивные ряды событий, связанных не причинно-следственными связями, но отношениями внутреннего тождества, многократное возвращение к одним и тем же эпизодам, фабульные лакуны, отражающие пробелы в сознании персонажей, система лейтмотивов, устанавливающая внутреннее тождество не связанных на первый взгляд эпизодов из жизни повествователя, двойничество в системе персонажей.

Итак, в ряде романов память становится стержневым компонентом эстетического события. Художественный образ строится в зоне памяти. На всех уровнях произведения осуществляется рефлексия над механизмом работы вспоминающего сознания как творческим процессом, раскрывающим суть отношений героя с миром. Конкретные проявления романной поэтологии памяти во многом будут связаны с творческой индивидуальностью конкретного художника, однако в общем демонстрируют типологическое сходство используемых средств: поэтологическую направленность, использование автобиографического материала, ярко выраженную пространственную форму. Близость рассматриваемых произведений объясняется и общими эстетическими задачами, и сходством их ментально-психологической основы, и единой литературной традицией, и принадлежностью жанру романа.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

Источники

1. Газданов Г.И. Собр. соч.: в 5 т. / Г.И. Газданов. – М.: Эллис Лак, 2009.
2. Достоевский Ф.М. Полное собр. соч. В 30 т. / Ф.М. Достоевский. – Ленинград: Наука. Ленингр. отделение, 1972–1988.
3. Набоков В.В. Собр. соч. Русский период: в 5 т. / В.В. Набоков. – СПб.: Симпозиум, 2000–2008.
4. Набоков В.В. Собр.соч. Американский период: в 5 т. / В.В. Набоков. – СПб.: Симпозиум, 2004–2008.
5. Набоков В.В. Взгляни на Арлекинов / В.В. Набоков; пер. с англ. и примеч. А. Бабинов. – СПб.: Азбука, 2013. – 346 с.
6. Пруст М. В поисках утраченного времени: полное издание: в 2 т. / М. Пруст; пер. с фр. А. Франковского и А.Федорова. – М.: Альфа-книга, 2009. – Т. 1 – 1246 с.; Т. 2. – 1237 с.
7. Пруст М. Против Сент-Бёва: Статьи и эссе / М. Пруст; пер. с фр. Т. В. Чугуновой. – М. : ЧеРо, 1999. – 222 с.
8. Трифонов Ю.В. Из детских дневников / Ю.В. Трифонов; публикация О.Р. Трифоновой-Мирошниченко //Детская литература. – 1992. – №7. – С. 31–39; № 8–9. – С.17–25.
9. Трифонов Ю.В. Собр.соч.: в 4 т. / Ю.В. Трифонов. – М.: Худож. лит., 1987.
10. Трифонов Ю.В. Исчезновение: сборник (Отблеск костра, Старик, Исчезновение) / Ю.В. Трифонов. – М.: Московский рабочий, 1988. – 592 с.
11. Трифонов Ю.В. Исчезновение. Время и место. Старик: Романы / Ю.В. Трифонов. – М.: Современник, 1989. – 608 с.
12. Трифонов Ю. В. Как слово наше отзовется... / сост. А. П. Шитов. – М. : Советская Россия, 1985. – 384 с.

Научная литература

13. Аверин Б.В. Дар Мнемозины: Романы Набокова в контексте русской автобиографической традиции / Борис Аверин. - СПб.: Амфора, 2003 (ГИПП Искусство России). – 398 с.
14. Агранович С.З., Саморукова И.В. Двойничество / С.З. Агранович, И.В. Саморукова; М-во образования Рос. Федерации. Сам. гос. ун-т. каф. рус. и зарубеж. лит. – Самара: ООО «Медиа-Книга», 2014. – 296 с.
15. Асмолова, Е.В. Своеобразие художественного психологизма в романах Г.И. Газданова : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.01.01. – Москва, 2006. – 201 с.
16. Ассман Я. Культурная память : письмо, память о прошлом и полит. идентичность в высоких культурах древности / Ян Ассман ; пер. с нем. М. М. Сокольской. – М. : Яз. слав. культуры, 2004. – 363 с.
17. Ассман А. Новое недовольство мемориальной культурой / Алейда Ассман; пер. с нем. Б. Хлебникова. – М: НЛЮ, 2016. – 232 с.
18. Ахутин А.В. Dasein (материалы к толкованию) / А.В. Ахутин – Режим доступа: http://www.ruthenia.ru/logos/number/2000_5_6/2000_5-6_10.htm
19. Бабичева Ю.В. Автобиографическая трилогия Гайто Газданова, или История загадочной болезни / Ю.В. Бабичева. – Дарьял. – 2003. – №3. – Режим доступа: http://www.darial-online.ru/2003_3/babich.shtml
20. Баршт К.А. Мнемоническая вечность Андрея Платнова / К.А. Баршт // Вопросы философии. – №1. – 2008. – С. 90–108.
21. Басинский П.В. Трудный Трифионов /П.В. Басинский// Российская газета. – 2005. – №3859. – С.4.
22. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М.М. Бахтин. – М.: Художественная литература, 1975. – 504 с.
23. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. / М.М. Бахтин. – М.: Советская Россия, 1979. – 318 с.

24. Белая Г.А. Неповторимое однажды: философско-этическая тема в прозе Ю. Трифонова / Г.А. Белая // Литературное обозрение. – 1983. – №5. – С.7–12.
25. Белова Т.Н. Художественное и документальное в мемуарных романах В.Набокова «Другие берега» и «Память, говори» / Т.Н. Белова – Филология и культура. – 2012. – №4(30). – С.77–81.
26. Бергсон А. Материя и память // А. Бергсон. Творческая эволюция. – Минск: Харвест, 1999. – 1407 с.
27. Бойд Б. «Ада» Набокова: место сознания / Б. Бойд; пер. с англ. Г.Креймера. – СПб.: «Симпозиум», 2012. – 473 с.
28. Болдырева Е.М. Les signes de la mémoire: «вещные» эквиваленты памяти в романе В. Набокова «Другие берега» / Е.М. Болдырева. – Вестник Костромского гос. ун-та. – 2006. – (т.12.) №6. – С.77–82.
29. Болдырева Е.М. Автобиографический метатекст И.А. Бунина в контексте русского и западноевропейского модернизма: диссертация ... доктора филологических наук: 10.01.01.– Ярославль, 2007. – 496 с.
30. Болдырева Е.М. «Генетическое досье» романа И. А. Бунина «Жизнь Арсеньева»: формирование автобиографической поэтики в мемориальном авантексте / Е.М. Болдырева. – Ярославский педагогический вестник. – 2012. – № 2. – Т. I (Гуманитарные науки). – С.226–229.
31. Бондарева Л.М. Фактор субъектной адресованности в текстах мемуарного типа («Литература воспоминаний в свете прагмалингвистики») / Л.М. Бондарева // Проблемы семантики и прагматики: сб. науч. тр. – Калининград: КГУ, 1996. – 108 с.
32. Бондарчук Е.М. Мнемонический ракурс поэтики романов "Братья Карамазовы" и "Доктор Живаго" / Е.М. Бондарчук // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. — 2016. — № 7 (111). — С.135–140.
33. Бондарчук Е.М. «Финальная книга» в контексте проблемы культурной памяти (Ф.М. Достоевский «Братья Карамазовы», Б.Л. Пастернак «Доктор Живаго») / Е.М. Бондарчук // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. — 2017. — № 6 (119). — С.136–144

34. Бочаров А.Г. Встречи с Юрием Трифоновым: (Воспоминания) / А.Г. Бочаров // Литературное обозрение. – 1994. – №1/2. – С.80–85.
35. Бочаров С.Г. Сюжеты русской литературы / С. Г. Бочаров. - М.: Языки рус. культуры, 1999. – 626 с.
36. Бочаров С.Г. Генетическая память литературы / С.Г. Бочаров. – М.: РГГУ, 2012. – 341 с.
37. Боярский В.А. Поэтика прозы Гайто Газданова 1940-х годов : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.01.01. – Новосибирск, 2003. – 254 с.
38. Брагина Н.Г. Память в языке и культуре / Н.Г. Брагина. – М.: Яз. слав.культур, 2007. – 520 с.
39. Бройтман С.Н. Историческая поэтика : учеб. пособие / С.Н. Бройтман; Рос. гос. гуманитар. ун-т. - М. : Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2001. – 418 с.
40. Бронникова Е.В. "Вечер у Клэр" Г. Газданова и "Чевенгур" А. Платонова : опыт стиливого сопоставления : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01. – Челябинск, 2010. – 170 с.
41. Бугрова Н.А. От документальной повести «Отблеск костра» к роману «Старик» (по творчеству Ю.Трифонова) // В.В.Бардакова, Н.А.Бугрова, М.А.Вершинина и др. Актуальные проблемы лингвистики и литературоведения. – М.: Изд-во «Планета», 2014. – Режим доступа: <https://elibrary.ru/item.asp?id=23939454>
42. Бугрова Н.А. Роман Ю.В. Трифонова «Старик»: творческая история создания. Поэтика. Литературные традиции: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. – Волгоград, 2004. – 232 с.
43. Быкова Е.Л. Проблемы личности в творчестве Юрия Трифонова: диссертация ... кандидата филологических наук: 10.01.01. – Москва, 1995. – 162 с.
44. Вавулина А.В. Пространственно-временные отношения в русской прозе 1970-х годов (Саша Соколов «Школа для дураков», Ю.Трифонов «Старик», В.Распутин «Прощание с Матерой»): дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. – Москва, 2000. – 200 с.
45. Вейдле В. Г.Газданов. История одного путешествия / В.Вейдле – Русские записки. – 1939. – Февраль XIV. – С.200–201. – Режим доступа: <http://www.emigrantika.ru/images/pdf/rus-zap14.pdf>

46. Виноградов В.В. Сюжет и архитектура романа Достоевского «Бедные люди» в связи с вопросом о поэтике натуральной школы // Виноградов В.В. Творческий путь Достоевского. – Л.: «Сеятель» Е. В. Высоцкого, 1924. – С.81–82.
47. Возвращение Гайто Газданова: научная конференция, посвященная 95-летию со дня рождения / сост. М.А.Васильева. – М.: Русский путь, 2000. – 302 с.
48. Воздвиженский В. Простор Трифононской прозы / В. Воздвиженский // Вопросы литературы. – 1986. – № 1. – С. 245–254.
49. Володин Э.Ф. Искусство как профилактика социального зла («Старик» Ю. Трифонова, «Серая мышь» В. Липатова) / Э.Ф. Володин // Искусство и мировоззрение. – М.: Прогресс, 1982. – С.131–136.
50. Высоцкая В. Роман Газданова «Призрак Александра Вольфа»: принцип построения и главный герой // Режим доступа: <http://www.hrono.ru/text/ru/vys0304.html>
51. В.В. Набоков: pro et contra: Материалы и исследования о жизни и творчестве В.В. Набокова: Антология. В 2 т. / Сост. Б.В. Аверин. - СПб.: Изд-во Рус. христиан. гуманитар. ин-та. – Т.1 – 1997, 976 с.; Т.2 – 2001, 1064 с.
52. Гадамер Х.-Г. Истина и метод / Х.-Г. Гадамер; пер. с нем. – М.: Прогресс, 1988. – 704 с.
53. Гайбарян О.Е. Искусство и творческая личность в художественном мире Гайто Газданова : Эстетический и поэтологический аспекты : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.01.01. – Москва, 2005. – 189 с.
54. Гайто Газданов в контексте русской и западноевропейских литератур: сб. научных трудов / Российская акад. наук, Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького. – М.: ИМЛИ РАН, 2008. – 303 с.
55. Гайто Газданов и "незамеченное поколение": писатель на пересечении традиций и культур : сб. науч. тр. / сост.: Т. Н. Красавченко, М. А. Васильева, Ф. Х. Хадонова. - Москва : ИНИОН РАН, 2005. – 343 с.
56. Гарбузинская Ю.Р. Проблема пространственной формы в литературе : на материале творчества О.Э. Мандельштама : диссертация ... канд. филол. наук : 10.01.08. – Самара, 2007. – 206 с.

57. Гачев Г.Д., Кожинов В.В. Содержательность литературных форм / Г.Д. Гачев, В.В. Кожинов // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. – Т.2: Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры. – М.: Наука, 1964. – С.17–36.
58. Гинзбург Л.Я. О психологической прозе / Лидия Гинзбург. – Ленинград: Худож. лит. Ленингр. отд-ние, 1977. – 443 с.
59. Гофман Е. Загадка Юрия Трифонова / Е. Гофман // Октябрь. – 2018. – №2. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/october/2018/2/zagadka-yuriya-trifonova.html>
60. Гросман Л.П. Достоевский / Л.П. Гросман. – Москва: Молодая гвардия, 1963. – 543 с.
61. Делёз Ж. Марсель Пруст и знаки / Жиль Делёз; пер. с фр. Е. Г. Соколова. – СПб.: Алетейя, 2014. – 186 с.
62. Джонсон Д.Б. Миры и антимирy Владимира Набокова / Дональд Бартон Джонсон ; пер. с англ. Т. Стрелковой. – СПб.: Symposium, 2011. – 347 с.
63. Доброскокина Н.В. Париж как художественный феномен в романах Г. Газданова: дис. ... кандидата филологических наук : 10.01.01. - Киров, 2012. - 203 с.
64. Долинин А.А. Комментарии // В.В. Набоков Избранное: сборник. – М.: Радуга, 1990. – С.619-687.
65. Диенеш Л. Гайто Газданов. Жизнь и творчество / Л. Диенеш. – Владикавказ : Изд-во Сев.-Осет. ин-та гуманитар. исслед., 1995. – 303 с.
66. Долинин А.А. Бедная Лолита // Набоков В.В. Лолита / В.В. Набоков; вступ. ст., коммент. А. Долинина. – М.: Худож. лит-ра, 1991. – 415 с.
67. Дьяконова И.А. Художественное своеобразие романов Гайто Газданова : дис. ... кандидата филологических наук : 10.01.01. – Северодвинск, 2003. – 165 с.
68. Дюдина О.М. Поэтика романов Гайто Газданова : дис. ... кандидата филологических наук : 10.01.01. – Москва, 2000. – 153 с.
69. Евдокимова О.В. Мнемонические элементы поэтики Лескова // О.В. Евдокимова. – СПб.: Алетейя, 2001. – 317 с.

70. Емец Т.В. Традиции Ф.М. Достоевского и А.П. Чехова в творчестве Ю. Трифонова: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. – Куйбышев, 1986. – 255 с.
71. Еремина С., Пискунов В. Время и место прозы Ю. Трифонова / С. Еремина, В. Пискунов // Вопросы литературы. – 1982. – №5. – С. 34–65.
72. Жданова А.В. Нарративный лабиринт "Лолиты" : (структура повествования в условиях ненадежного нарратора) / А. В. Жданова ; М-во образования и науки Российской Федерации, Волжский ун-т им. В. Н. Татищева. – Тольятти: Волжский ун-т им. В. Н. Татищева, 2008. – 165 с.
73. Женетт Ж. Фигуры : В 2-х т. / Ж. Женетт; пер. с фр. Е. Васильевой и др. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – Т. 1. – 469 с; Т. 2. – 469 с.
74. Иваньшина Е.А. Культурная память и логика текстопорождения в творчестве М.А. Булгакова: автореферат дис. ... доктора филологических наук: 10.01.01. – Воронеж, 2010. – 39 с.
75. Жердева В.М. Экзистенциальные мотивы в творчестве писателей "незамеченного поколения" русской эмиграции : Б. Поплавский, Г. Газданов: дис. ... кандидата филологических наук : 10.01.01. – Москва, 1999. – 215 с.
76. Зализняк А.А. Концептуализация забвения по данным русского языка / А.А. Зализняк. – Режим доступа: www.ksu.ru/ss/cogsci04/science/cogsci04/92.doc
77. Иванова Н.Б. Проза Юрия Трифонова / Н.Б. Иванова. – М.: Советский писатель, 1984. – 294 с.
78. Иваньшина Е.А. Метаморфозы культурной памяти в творчестве Михаила Булгакова / Е. А. Иваньшина. – Воронеж : Науч. кн., 2010. – 427 с.
79. Искусство как сфера культурно-исторической памяти: сб. статей // Отв. ред. Л.Ю. Лиманская. – М.: РГГУ, 2008. – 395 с.
80. Йейтс Ф. Искусство памяти / Ф. Йейтс. – СПб.: Фонд поддержки науки и образования "Университет. кн. ", 1997. – 479 с.
81. Казимагомедова Р.И. Документальное начало в прозе Юрия Трифонова: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. – Махачкала, 2012 – 176 с.

82. Калагина О.Ю. Своеобразие художественной концепции романа Ю.Трифонова «Исчезновение» / О.Ю. Калагина // Вестн. Моск. ун-та. Сер.9. Филология. – 1991. – №3. – С.69–72.
83. Каспэ И.М. Искусство отсутствовать. Незамеченное поколение русской литературы / Ирина Каспэ. – М. : Новое лит. обозрение, 2005. – 190 с.
84. Кертман Л. Междустрочья былых времен: Перечитывая Ю. Трифонова («Дом на набережной», «Старик») // Вопросы литературы. – 1994. – Вып. 5. – С.77–103.
85. Кибальник С. А. Гайто Газданов и экзистенциальная традиция в русской литературе / С.А. Кибальник. – СПб.: Петрополис, 2011. – 410 с.
86. Кибальник С.А. Набоков и Газданов. О романе Набокова «Подлинная жизнь Себастьяна Найта» / С.А. Кибальник // Новый филологический вестник. – №1 (16). – 2011. – С. 36–46.
87. Кожин В.В. Проблема автора и путь писателя (на материале двух повестей Ю. Трифонова) / В.В. Кожин // Контекст. 1977. – М.: Наука, 1978. – С.23–47. – Режим доступа: <https://elibrary.ru/item.asp?id=29205473>
88. Кожин В.В. Сюжет, фабула, композиция // Теория литературы: основные проблемы в историческом освещении: в 3 кн. – Кн.2. Роды и жанры литературы. – М.: Наука, 1964. — 487 с.
89. Коломин Д. Женские образы в рассказах Газданова: к вопросу о неавторских циклах в прозе // Режим доступа: <http://www.hrono.ru/text/2008/kolo0308.html>
90. Корман Б.О. Избранные труды по теории и истории литературы / Б.О. Корман. – Ижевск: изд-во Удм. ун-та, 1992. – 236 с.
91. Карпенко Г. Ю. Творчество И. А. Бунина и религиозно-философская культура рубежа веков / Г. Ю. Карпенко. – Самара : Изд-во Сам. гуманитар. акад., 1998. – 113 с.
92. Карпенко Г.Ю. Типологическая модель русской классики / Г.Ю. Карпенко // Вестник Самарского университета. История, педагогика, филология. – № 1.– 2016. –С.162–167.

93. Кучина Т.Г., Морозов А.С. «Чужое слово» в повествовательной структуре «Дома на набережной» / Т.Г. Кучина, А.С. Морозов // Ярославский педагогический вестник – 2014 – № 4 – Том I (Гуманитарные науки). – С.249–252.
94. Левинг Ю. Власть и сласть («Дом на набережной Ю.В. Трифонова») // НЛЮ. – 2005. – № 75. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2005/75/le24.html>
95. Левина-Паркер М. Введение в самосочинение: autofiction / М. Левина-Паркер // НЛЮ. – 2010. – №103. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2010/103/le2.html>
96. Левинская Г.С. «Дом» в художественном мире Юрия Трифонова / Г.С. Левинская // Науч. докл. высш. шк. Сер. Филол. Науки. – 1991. – №2. – С. 3–10.
97. Левитан Л.С., Цилевич Л.М. Сюжет в художественной системе литературного произведения / Л.С. Левитан, Л.М. Цилевич. – Рига: Зинатне, 1990. – 512 с.
98. Лежён Ф. В защиту автобиографии / Ф. Лежён; пер. с фр. Б. Дубина. – Иностранная литература. – 2000. – №. 4. –Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/inostran/2000/4/lezhen.html>
99. Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература: 1950 – 1990-е годы: учеб. пособие для студентов высш. учеб. заведений.: в 2 т. / Н.Л. Лейдерман, М.Н. Липовецкий. – Т.2.: 1968–1990. – М.: Академия, 2003. – 688 с.
100. Липовецкий М.Н. Паралогии: Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов. / М.Н. Липовецкий. – М.: НЛЮ, 2008. – 840 с.
101. Лотман Ю.М. Память в культурологическом освещении // Ю.М. Лотман. Избранные статьи. Т. 1. – Таллин: Александра, 1992. – С.200–202.
102. Лотман Ю.М. Память культуры. История и семиотика // Ю.М. Лотман. Семиосфера. – СПб.: Искусство-СПБ, 2000. – С. 335–389.
103. Лотман Ю.М. Происхождение сюжета в типологическом освещении // Ю.М. Лотман. Избранные статьи. – Т.1: Статьи по семиотике и типологии культуры. – Таллин: Александра, 1992. – С.224–243.

104. Лотман Ю.М. Смерть как проблема сюжета // Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа / сост. Кошелев А.Д. – М.: Гнозис, 1994. – С.417–431.
105. Лохан А.С. "Московские" повести Ю. Трифонова : конфликты и характеры : дис. ... кандидата филологических наук : 10.01.01. – Москва, 1996. – 181 с.
106. Лурия А.Р. Маленькая книжка о большой памяти (ум мнемониста) / А.Р. Лурия. – М. : Эйдос, 1994. – 96 с.
107. Лурия А.Р. Потерянный и возвращенный мир (история одного ранения) / А.Р. Лурия. – Москва : Изд-во Московского ун-та, 1971. – 123 с.
108. Магд-Созп К. де. Юрий Трифонов и драма русской интеллигенции / К. де Магд-Созп. – Екатеринбург: Изд-во УрГУ, 1997. – 240 с.
109. Мальцев Ю.В. Иван Бунин, 1870–1953 / Ю.В. Мальцев. – Frankfurt a. M. ; Moskau : Посев, 1994. – 432 с.
110. Мамардашвили М.К. Лекции о Прусте : (Психол. топология пути) / М.К. Мамардашвили. – М. : Изд. фирма "Ad Marginem", 1995. – 547 с.
111. Матвеева Ю.В. Превращение в любимое : Художеств. мышление Гайто Газданова / Ю.В. Матвеева; Ур. гос. ун-т им. А.М. Горького. - Екатеринбург : Изд-во Ур. ун-та, 2001. – 97 с.
112. Матвеева Ю.В. Экзистенциальное начало в творчестве Гайто Газданова / Ю.В. Матвеева. – Дарьял. – 2001. – №2. – Режим доступа: http://www.darial-online.ru/2001_2/matveev.shtml
113. Мегилл А. Историческая эпистемология / А. Мегилл; пер. с англ. Кукарцевой М. Катаева В., Тимонина В. – М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2007. – 480 с.
114. Мендис Н.Е., Печерская Т.И. Метатип в системе памяти культуры / Н.Е. Мендис, Т.И. Печерская // Критика и семиотика. – Вып. 14. – 2010. – С.8–16.
115. Мир прозы Юрия Трифонова: сб. статей. – Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2000. – 192 с.
116. Немов Р.С. Общая психология: в 3т. Т.II: Познавательные процессы и психические состояния: учебник / Р.С Немов. – М.: Издательство Юрайт, 2011. – 1007 с.

117. Нижник А.В. Русский модернизм 1920-30-х годов (Г. Газданов, В. Набоков, О. Мандельштам): рецепция художественных открытий М. Пруста : дис. ... кандидата филологических наук : 10.01.01. – Москва, 2016. – 232 с.
118. Николаева Т.М. О чем на самом деле написал Марсель Пруст? / Т.М. Николаева. – М.: Языки славянской культуры, 2012. – 128 с.
119. Новосёлова Е.А. Поэтика повседневности в художественной прозе Ю.В. Трифонова : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 – Екатеринбург, 2017. – 214 с.
120. Нора П. Всемирное торжество памяти [Электронный ресурс] / П. Нора // Неприкосновенный запас. – 2005. – №2–3 (40–41). – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nz/2005/2/nora22.html>
121. Нора П. Проблематика мест памяти // Франция-память / П. Нора, М. Озуф, Ж. де Пюимеж, М. Винок; пер. с фр. Д. Хапаева. – СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 1999. – С.17–50.
122. Нуркова В.В. Культурно-исторический подход к автобиографической памяти: автореф. дис. ... д-ра псих.наук : 19.00.01. – М., 2009. – 50 с.
123. Нюбина Л.М. Поэтика и прагматика мнемонического повествования: На материале немецкой литературы воспоминаний XX века: дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.04. – СПб., 2000. – 519 с.
124. Оклянский Ю.М. Юрий Трифонов: Портрет-воспоминание / Ю.М. Оклянский. – М.: Советская Россия, 1987. – 240 с.
125. Орлова О.М. Газданов / О. Орлова. – М.: Молодая гвардия, 2003. – 276 с. (Жизнь замечательных людей.)
126. От сюжета к мотиву : Материалы к "Слов. сюжетов и мотивов рус. лит.": сб. науч. тр. / Рос. акад. наук, Сиб. отд-ние, Ин-т филологии; отв. ред. В. И. Тюпа. – Новосибирск: Ин-т филологии, 1996. – 191 с.
127. Оцуп Н. Гайто Газданов. Вечер у Клэр / Н.Оцуп. – Числа. – 1930. – №1. – С.232–233.
128. Павлов Е. Шок памяти: автобиогр. поэтика Вальтера Беньямина и Осипа Мандельштама / Евгений Павлов ; авториз. пер. с англ. А. Скидана. - М. : Новое лит. обозрение, 2005. – 219 с.

129. Память литературы и память культуры: механизмы, функции, репрезентации: Материалы Всероссийской научной конференции (Воронеж, 16–17 апреля 2009 г.) / под ред. А.А. Житенева. – Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 2009. – 184 с.
130. 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.
131. Переходцева О.В. Память и нарратив в современной английской литературе : М. Эмис и Дж. Барис : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / Переходцева О.В. – Москва, 2013. – 23 с.
132. Пис Р. «Кроткая» Достоевского: Ряд воспоминаний, ведущих к правде / Р. Пис // Достоевский: материалы и исследования. – Т. 14. – СПб.: Наука, 1997. – С.187–195.
133. Плеханова И.И. Особенности сюжетосложения Шукшина, Трифонова, Распутина: К проблеме художественной условности // Русская литература. – 1980. – №4. – С.71–88.
134. Погребная Я.В. Поиски «Лолиты»: герой-автор-читатель-книга на границе миров / Я.В. Погребная. – М.: Флинта, 2011. – 168 с.
135. Пропп В.Я. Поэтика фольклора / В. Я. Пропп. - М. : Лабиринт, 1998. - 351 с.
136. Проскурина Е.Н. Единство иносказания: о нарративной поэтике романов Гайто Газданова / Е. Н. Проскурина. – М.: Новый хронограф, 2009. – 391 с.
137. Пярли Ю. Память текста и текст как память / Ю. Пярли // Sign System Studies. – Vol. 27. – Tartu, 1999. – P. 192–193.
138. Рикёр П. Время и рассказ / Поль Рикёр; пер. с фр. Т.В. Славко. – М.: ЦГНИИ ИНИОН РАН; СПб.: Культур. Инициатива. – Т. 1. - 2000. - 313 с..

139. Рикёр П. Время и рассказ / Поль Рикёр; пер. с фр. Т.В. Славко. – М.: ЦГНИИ ИНИОН РАН; СПб.: Культур. Инициатива. – Т. 2: Конфигурации в вымышленном рассказе. – 2000. – 217 с.
140. Рикёр П. Память, история, забвение / Поль Рикёр; пер. с фр.: И. И. Блауберг и др. – М. : Изд-во гуманит. лит., 2004. – 725 с.
141. Роуз С. Устройство памяти. От молекул к сознанию / Стивен Роуз; пер. с англ. Ю.В. Морозова. – М: Мир, 1995. – 384 с.
142. Руднев В. П. Серийное мышление / В.П. Руднев // Даугава. — 1992. — № 3. — С.125–128.
143. Рыбакова И.В. Мотив «память-забвение» в романе «Ермо» и рассказе «Скорее облако, чем птица» Ю. Буйды / И.В. Рыбакова // Вестник МГОУ. Серия: Русская филология. – 2010. – №2. – С.215–218.
144. Рымарь Н.Т. Бахтинская концепция архитектоники эстетического объекта и проблема границы «искусство»/«не искусство» // Н.Т. Рымарь // Вестник самарской гуманитарной академии. – 2006. – № 1(4). Вып. Филология. – С.247-256
145. Рымарь Н.Т. Введение в теорию романа / Н. Т. Рымарь. – Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1989. – 268 с.
146. Рымарь Н.Т. Воспоминание и повествование. К проблеме аутентичности художественного высказывания / Н.Т. Рымарь // Поэтика русской литературы: сб. статей. – М, 2009. – С.15–26.
147. Рымарь Н. Т. Порог и язык порога / Н.Т. Рымарь // Поэтика рамы и порога: функциональные формы и границы в художественных языках / науч. ред. Н.Т. Рымарь. – Самара: Изд-во Самарский ун-т, 2006. – 512 с.
148. Рымарь Н.Т. Поэтика границы в литературе: эстетические и поэтологические аспекты проблемы границы как феномена художественного языка / Н.Т. Рымарь. – Siedlce, 2016. – 336 с.

149. Рымарь Н.Т. Творческий потенциал мимезиса и немиметических форм в искусстве / Н.Т. Рымарь // Новейшая драма рубежа XX–XXI веков: миметическое / антимиметическое. – Самара: Инсома-пресс, 2013. – С.5-21.
150. Рымарь Н.Т. Поэтика романа / Н.Т. Рымарь. – Куйбышев: Изд-во Саратовского ун-та, Куйбышевский филиал, 1990. – 253 с.
151. Рымарь Н.Т., Скобелев В.П. Теория автора и проблема художественной деятельности / Н.Т. Рымарь, В.П. Скобелев. – Воронеж : ЛОГОС-ТРАСТ, 1994. – 262 с.
152. Саморукова И.В. Быт и бытие: репрезентация повседневности в советской литературе 70-х годов: от Ю. Трифонова к В. Маканину / И.В. Саморукова // Критика и семиотика. – Вып. 8. – Новосибирск, 2005. - С.232–238.
153. Саморукова И.В. Дискурс - художественное высказывание - литературное произведение: Типология и структура эстетической деятельности / И.В. Саморукова. – Самара: Изд-во «Самарский университет», 2002. - 204 с.
154. Саморукова И.В. О понятии «дискурс» в теории художественного высказывания / И.В. Саморукова // Вестник СамГУ. – 2001(1). – Режим доступа: <http://vestniksamgu.ssau.ru/gum/2001web1/litr/200110603.html>
155. Санджи-Гаряева З.С., Романенко А.П. Время как средство сюжетной и смысловой организации художественного текста и его лексическое выражение у Ю. Трифонова / З.С. Санджи-Гаряева, А.П. Романенко // Вопросы стилистики: межвуз. сб. научных трудов (текст и его компоненты). – Саратов, 1992. – С.71-81.
156. Сахаров В.И. «Вспоминательная» проза: потери и обретения: Заметки о повестях Юрия Трифонова // В.И. Сахаров. Дела человеческие. – М. : Современник, 1985. – С.162–185.
157. Свахина О.В. Функции культурной памяти в повестях И.С. Тургенева 1850–1870-х годов: дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01. – Екатеринбург, 2008. – 210 с.
158. Селеменова М.В. Поэтика городской прозы Ю.В. Трифонова / М.В. Селеменова. – Воронеж: Научная книга, 2008. – 331 с.

159. Селеменова М.В. Концепты «сон» и «смерть» в прозе Ю.В. Трифонова / М.В. Селеменова // Русское литературоведение на современном этапе: Материалы VI Международной конференции. – М.: РИЦ МГГУ им. М.А. Шолохова, 2007. – С.114–117.
160. Селеменова М.В. Жанровые признаки автобиографии в прозе Ю.В. Трифонова / М.В. Селеменова // Жанры в историко-литературном процессе. – Вып. 4. – СПб.: Изд-во ЛГУ им. Пушкина, 2008. – С.239–247.
161. Семёнова С.Г. Русская поэзия и проза 1920–1930-х годов. Поэтика – Видение мира – Философия / С.Г. Семёнова. – М.: ИМЛИ РАН: Наследие, 2001. – 588 с.
162. Семёнова Т.О. Лирический герой Газданова // Т.О. Семёнова. – Дарьял. – 2003. – №3. – Режим доступа: http://www.darial-online.ru/2003_3/semenova.shtml
163. Семенова Т.О. «Мир, который населен другими»: идея децентрации в творчестве Г.И. Газданова 1920–1930 гг. / Т.О. Семенова. – Режим доступа: <http://aseminar.narod.ru/semenova.htm>
164. Семенова Т.О. Система повествования Г. И. Газданова: автореферат дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. – СПб., 2001. – 18 с.
165. Синельников М. Познать человека, познать время... (О «Старике» Ю. Трифонова) / М. Синельников // Вопросы литературы. – 1979. – № 9. – С.26-52.
166. Скафтымов А.П. К вопросу о принципах построения пьес А.П. Чехова / А.П. Скафтымов. Нравственные искания русских писателей. – М: Советский писатель, 1972. – С.404-435.
167. Скафтымов А.П. Тематическая композиция романа «Идиот» // Творческий путь Достоевского: сб. статей под ред. Н.Л. Бродского. – Л.: Сеятель, 1924. – С.131-185.
168. Скобелев В.П. Поэтика рассказа / В.П. Скобелев. – Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1982. – 156 с.
169. Спектор Т. Смерть и бессмертие в «Московских повестях» Ю. Трифонова // Русская литература. – 1998. – С.485-500.
170. Степанов Ю.С. Язык и метод. К современной философии языка / Ю.С. Степанов – М.: Языки русской культуры, 1998. – 779 с.

171. Сухих И.Н. Клэр, Машенька, ностальгия (1930. «Вечер у Клэр» Г. Газданова) / И.Н. Сухих // Звезда. – 2003. – №4. – С.218-227.
172. Сухих И. Н. Пытка памятью // И.Н. Сухих. Двадцать книг XX века. Эссе. – СПб., 2004. – С.512–541.
173. Сухих И.Н. Структура и смысл. Теория литературы для всех / И.Н. Сухих. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. – 544 с.
174. Суханов В.А. Романы Ю.В. Трифонова как художественное единство / В.А. Суханов. – Томск: Изд-во Томского ун-та, 2001. – 323с.
175. Тamarченко Н.Д. Русский классический роман XIX века. Проблемы поэтики и типологии жанра / Н.Д. Тamarченко. – М.: РГГУ, 1997. – 203 с.
176. Тamarченко Н.Д. Теоретическая поэтика: понятия и определения. Хрестоматия для студентов филологических факультетов / Н.Д. Тamarченко. – М.: РГГУ, 1999. – 286 с.
177. Тamarченко Н.Д. Типология реалистического романа. На материале классич. образцов жанра в рус. лит. XIX в. / Н.Д. Тamarченко. – Красноярск: Изд-во Красноярского ун-та, 1988. – 195 с.
178. Тamarченко Н.Д. "Эстетика словесного творчества" Бахтина и русская религиозная философия: пособие по спецкурсу / Н. Д. Тamarченко ; Российский гос. гуманит. ун-т. – Москва : РГГУ, 2001. – 199 с.
179. Тангян О.Ю. Зачем Юрий Трифонов ездил в Туркмению? / О.Ю. Тангян. – Знамя, 2013. – № 4. – С.166–184.
180. Тарнаруцкая Е.В. Проблема нарративности во фрагментарной прозе: на материале литературы XX века: диссертация ... кандидата филологических наук : 10.01.08. – Самара, 2012. – 192 с.
181. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу / Ц. Тодоров; пер. с фр. Б.Нарумова. – М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. – 144 с.
182. Томпсон Д.Э. «Братья Карамазовы» и поэтика памяти / Д.Э. Томпсон; пер. с англ. Жутовской Н.М. и Видре Е.М. – СПб.:Акад. проект, 2000. – 344 с.

183. Трифонова О.Р. О времени и о судьбе: Послесловие // Ю.В. Трифонов. Исчезновение. – М.: Московский рабочий, 1988. – С.493–568.
184. Тростников М.В. Поэтология / М.В. Тростников. – М.: Грааль, 1997. – 192 с.
185. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – 574 с.
186. Тюпа В.И. Анализ художественного текста: учеб. пособие для студентов вузов / В.И. Тюпа. – М.: Academia, 2006. – 331 с.
187. Тюпа В.И. Введение в сравнительную нарратологию / В.И. Тюпа. – М: Intrada, 2016. – 148 с.
188. Тюпа В.И. Жанр и дискурс / В.И. Тюпа // Критика и семиотика. – Вып. 15. – Новосибирск–М., 2011. – С. 31–42.
189. Успенский Б.А. Поэтика композиции / Б.А. Успенский. – СПб.: Азбука. – 352 с.
190. Ухова Е.Ю. Проза Газданова и Мураками. Особое сцепление событий / Е.Ю. Ухова. – Русская жизнь. – 2003.– №4. – Режим доступа: <http://ruszhizn.ruspole.info/node/565>
191. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра // О. М. Фрейденберг. – М.: Лабиринт, 1997. – 445 с.
192. Фрэнк Д. Пространственная форма в современной литературе / Д.. Фрэнк // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. М: МГУ, 1987. – 512 с.
193. Хальбвакс М. Социальные рамки памяти / Морис Хальбвакс; пер. с фр. и вступ. ст. Сергей Н. Зенкин. - Москва : Новое изд-во, 2007. - 346 с.
194. Хелльбек Й. Революция от первого лица: дневники сталинской эпохи / Йохен Хелльбек; авторизов. пер. с англ. С. Чачко. – М.: Новое литературное обозрение, 2017. – 424 с.

195. Черданцев В. В. Человек и история в "городских повестях" Юрия Трифонова : Проблематика и поэтика жанра : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.01.01. – Екатеринбург, 1994. – 262 с.
196. Черданцев В.В. Человек и время в рассказах Ю. Трифонова конца 60-ых годов / В.В. Черданцев // Проблемы взаимодействия метода, стиля и жанра в современной литературе: сб. научных трудов. – Свердловск, 1990. – С.113–122.
197. Черкасов Р.В. Фикциональный дискурс в литературе : проблема репрезентации : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.01.08. – Самара, 2007. - 169 с.
198. Шабанова А.М. Репрезентация гендерных отношений в прозе Ю. Трифонова, В. Маканина, Л. Петрушевской 70 - 90 - х годов : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 – Самара, 2015. – 218 с.
199. Шабурова, М.Н. Эволюция модели повествования в творчестве Гайто Газданова : дис.... канд. филол. наук : 10.01.01. – Москва, 2011. – 176 с.
200. Шелер М. Ресентимент в структуре моралей / Макс Шелер; пер. с нем. А.Н. Малинкина. – СПб.: Наука: Унив. кн., 1999. – 230 с.
201. Шелер М. Ресентимент в структуре моралей / М. Шелер. – М.: Наука, 1999. – 231 с. Режим доступа: http://krotov.info/libr_min/25_sh/el/er1.html
202. Шитакова Н.И. В. Набоков и Г. Газданов: творческие связи : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01. – Орел, 2011. – 239 с.
203. Шитов А.П. Время Юрия Трифонова: человек в истории и история в человеке (1925-1981) / А. П. Шитов. – М.: Новый хронограф, 2011. – 922 с.
204. Шитов А.П. Юрий Трифонов. Хроника жизни и творчества. 1925–1981 / А.П. Шитов. – Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 1997. – 798 с.
205. Штурман Д. Кем был Юрий Трифонов: Чем отличается писатель советской эпохи от советского писателя / Д. Штурман // Литературная газета. –1997. – №43. – С.11-12.

206. Шмид В. Нарратология / Вольф Шмид. – М.: Яз. слав. культуры, 2008. – 302 с.
207. Шраер М. Бунин и Набоков. История соперничества / Максим Д. Шраер. – М.: Альпина-нон-фикшн, 2015. – 222 с.
208. Штейман М.С. Исповедальные интенции в «Записках на манжетах» М. Булгакова / М.С. Штейман // ФИЛОЛОГОС. – № 31(4). – 2016.
209. Шоу Дж. Ложная память: почему нельзя доверять воспоминаниям / Джулия Шоу; пер. с англ. И.В. Никитиной. – М.: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2017. – 368 с.
210. Щеглов Ю. Другая жизнь: (К 70-летию со дня рождения Ю. В. Трифонова) / Ю. Щеглов // Литературная газета. – 1995. – №36. – С.6-8.
211. Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста / Умберто Эко; пер. с англ. и итал. С.Д. Серебряного. – СПб.: «Симпозиум» 2007. – 502 с.
212. Экштут С.А. Юрий Трифонов. Великая сила недосказанного / С.А. Экштут. — М.: Молодая гвардия, 2014. — 395 с. (Жизнь замечательных людей.)
213. Ямпольский М.Б. Беспмятство как исток (Читая Хармса) / М.Б. Ямпольский. – М.: Новое литературное обозрение, 1998. – 379 с.
214. Bagby L. Vvedenie v Krotkuiu: Pisatel'/Chitatel 'Ob'ekt / L. Bagby // Dostoevsky studies. – Vol. 9. – 1988. – Режим доступа: <http://www.utoronto.ca/tsq/DS/09/127.shtml>
215. Gillespie D. Iurii Trifonov. Unity through time. – Cambridge University Press, 2006. – 264 p.
216. Kolesnikoff N. Jury Trifonov: a critical study. – Ardis, Ann Arbor, 1991. – 154 p.
217. Lazzarin F. Фиктивный характер (псевдо)мемуарного текста как эстетическая программа. Еще раз о Петербургских Зимах Георгия Иванова / Francesca Lazzarin // Avtobiografija. – №1. – 2012. – Режим доступа: <http://www.avtobiografija.com/article/view/11/4>
218. Suchanek L. «Молча говоря». Повесть Ф.М. Достоевского Кроткая / L. Suchanek // Dostoevsky studies. – Vol. 5. – 1985. – Режим доступа: <http://www.utoronto.ca/tsq/DS/06/125.shtml>
219. Woll J. Invented Truth. Soviet Reality and the literary imagination of Jurii Trifonov. – London, Duke University Press, 1991. – 305 p.