

ПОЭТИКА ПОЗДНИХ РОМАНОВ Ю.В. ТРИФОНОВА КАК «ПОЭТИКА ПАМЯТИ»

В статье на материале анализа поэтики романов Ю.В. Трифонова «Старик», «Время и место», «Исчезновение» показано, что диалектика памяти и забвения связана не только с проблемой изображения сознания героев, но и с сюжетно-композиционной структурой этих произведений в целом, в результате чего эти структуры приобретают художественную содержательность, обнаруживающую некоторые моменты авторской концепции памяти, не совпадающей с тем, чем память является для героев.

Ключевые слова: Ю.В. Трифонов, поэтика памяти, сюжетно-композиционное единство, повествовательная структура, архитектура эстетического объекта.

Память и забвение – слова, без использования которых не обходится ни одно исследование творчества Ю.В. Трифонова. Чтобы убедиться в этом, достаточно беглого взгляда на библиографию, изобилующую названиями вроде «Пытка памятью» [1], «Забвение или память?» [2, с. 173], «Память и забвение как сюжетообразующее начало мыслящей прозы Юрия Трифонова» [3, с. 276]. С легкой руки В. Сахарова трифоновскую прозу стали именовать «вспоминательной» [4, с. 165]. Проблематика памяти стала ключом к пониманию творчества Ю.В. Трифонова, ведь герои здесь постоянно предаются размышлениям о прошлом, «акт воспоминания становится этическим, нравственным» [2, с. 236]. В то же время исследователи приписывают памяти онтологический характер: «Воспоминание в романе, если угодно, сущностно, бытийно, является исходным принципом оформления художественной реальности, создает то “время” и “место”, в котором живут, взрослеют, старятся и умирают герои произведения» [5, с. 54].

Однако анализ специфики трифоновской «поэтики памяти» требует также ее рассмотрения в плане сюжетно-композиционной организации романа, в которой реализуются характерные для писателя особенности завершающей активности автора, выводящей проблему на новый уровень. Попытаемся в этом ключе охарактеризовать «поэтику памяти» Ю.В. Трифонова на материале трех его поздних романов: «Старик», «Время и место» и «Исчезновение».

Параллелизм двух сюжетных линий, лежащий в основе композиции романа «Время и место», обусловлен общностью памяти главных героев и, как следствие, общностью их судеб. Девять из тринадцати глав представляют собой развертывание точки зрения писателя Антипова, события жизни которого образуют основу фабулы романа. Прочие главы написаны от имени «лирического героя» – Андрея. Две линии организованы по принципу кумуляции и представляют собой два варианта развития одной и той же судьбы, сходные, но неумовимо отличные друг от друга. Герои

* © Семенова К.А., 2010

Семенова Ксения Алексеевна (avissimplex@gmail.com), кафедра русской и зарубежной литературы Самарского государственного университета, 443011, Россия, г. Самара, ул. Акад. Павлова, 1.

родились в одном доме на Тверском бульваре, который должны были покинуть, когда их родители были репрессированы. Оба они мечтали о литературной карьере, во время войны служили на одном и том же заводе, в 1980 году 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. Сходство героев проявляется даже 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» [6, с. 226]. Встречей Антипова и Андрея заканчивается роман, сюжетные линии вновь сходятся в одной точке, на Тверском бульваре: «“Этот ты?” “Ну да”, — говорю я, мы обнимаемся, бредем на бульвар, где-то садимся, Москва окружает нас, как лес. Мы пересекли все. Все остальное не имеет значения» [6, с. 414]. Такой же параллелизм наблюдается в судьбах Киянова и Тетерина, которые связаны даже более крепко, чем Андрей и Антипов. Эта связь тоже основана на общности 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» [6, с. 324–325]. Киянов испытывает перед вернувшимся из лагерей товарищем чувство вины, но произошедший разрыв причиняет герою страдания, 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 разделил судьбу Тетерина, которая должна была бы стать и его судьбой) и настоящее (Киянов исписался, собратья по перу не подают ему руки). Встреча с Тетериным позволяет Киянову «не замечать» и «не слышать». Киянов стремится отгородиться от своего прошлого, то же делает и Тетерин. Их встреча, вскоре после которой Киянов умирает, тоже происходит на Тверском бульваре, у памятника Пушкину.

Сюжетный параллелизм — характерное для Трифонова средство авторского завершения, позволяющее объективировать содержание «вспоминательной работы» героев, вывести личный опыт осмысления героем событий своей жизни за его границы. Завершающая активность автора проявляется во «Времени и месте» также в том, что хотя события жизни Антипова излагаются последовательно, но все же повествование о его судьбе может расцениваться как воспоминание об этой жизни. На это указывает отождествление воспоминания с жизнью в начале романа, новеллистичность его композиции, неявные игры со временем, названия глав, в которых указания на место («Пляжи тридцатых годов», «Якиманка», «Тверской бульвар» и т. д.) ассоциативно отсылают к произошедшим здесь событиям.

Сюжет романа «Старик» строится по другой модели — модели развертывания воспоминания. Основные события происходят на территории дачного кооператива «Буревестник», где Павел Евграфович Летунов, герой центральной линии романа, «доживает в жарком лете семьдесят третьего, а памятью шарит по девятнадцатому году и его окрестностям» [1, с. 520]. Еще две сюжетные линии представляют собой развертывание сознаний его конкурентов в притязаниях на дачный домик: Олега Кандаурова и Александра Изварина, который в свою очередь вспоминает о проведенном в этом домике детстве.

Повествовательная структура «Старика» отражает рефлексию героя над собственной жизнью, поэтому события, происходящие «в настоящем», перемежаются с изоб-

ражением событий «прошлого». Те или иные события настоящего мотивируют ассоциативный переход мысли героя к воспоминанию: «Асю Игумнову вспомнил сразу» [6, с. 417]; «И лишь только Александр Мартынович увидел голый шишковатый череп, корабельный нос, улыбающийся несколько льстиво и хитровато большой, растянутый рот, вмиг вспомнил: никакой не Приходько, а тот дядька по кличке Пузо или Рубильник, что жил в дальнем, к огородам, доме, у него было двое детей, парень Славка и девчонка Зоя» [6, с. 513].

Пространство памяти имеет «центр», конкретный эпизод, вокруг которого и кружится герой. Повествование движется как бы по спирали, возвращаясь к одним и тем же ситуациям, все более подробно их раскрывая. Так, первое, о чем Летунов произвольно вспоминает, получив письмо от Аси, — это февраль девятнадцатого года, когда он держал ее, полумертвую, на руках. К этому воспоминанию Летунов постоянно возвращается, так или иначе варьируя его. Именно воспоминание об Асе вовлекает в повествование других персонажей «плана прошлого»: Мигулина, Володю, Шигонцева, Наума Орлика. Для Изварина точкой отсчета, центром воспоминания оказывается место — четвертая просека, где прошло детство героя. Его воспоминания в некотором смысле пространственны. Для Изварина важно не только воспоминание о матери, Бурминых, Марии Адольфовне, Славке, Руске или Майе, но, например, и воспоминание о реке, в которой Майя утонула. Неоднократное обращение к одному и тому же эпизоду центрирует не только «прошлое», но и весь художественный мир: воспоминание оказывается самым важным элементом романа, соединяющим воедино разрозненные события, случившиеся с разными людьми в разные эпохи.

Чередование повествования о «настоящем» и о «прошлом» Летунова сопровождается переключением с ауториального повествования на личное. В сюжете Изварина граница между планом «настоящего» и планом «воспоминания» маркирована использованием имен *Александр Мартынович* или *Саня*.

Аналогичное использование номинаций наблюдается в романе «Исчезновение», где герой тоже предстает в двух «ипостасях» — как одиннадцатилетний Горик и как шестнадцатилетний Игорь. Но, в отличие от романа «Старик», в романе «Исчезновение» повествование о «прошлом» не является результатом воспоминаний Игоря, напротив, события «прошлого» предстают как утраченные, забытые главным героем. Сообщение о пропаже детских дневников Игоря и его сон о разбитом зеркале мотивируют расширение временной структуры текста и появление второго субъекта восприятия. В третьей, пятой, седьмой и восьмой главах, посвященных «плану прошлого», читатель погружается в совершенно иной, нежели созданный во второй, четвертой и шестой главах, мир. Этот эффект достигается при помощи противопоставления плана «прошлого» и плана «настоящего», осуществляющегося на разных уровнях произведения: грамматически (в главах о настоящем используются формы настоящего времени, в главах о «прошлом» — прошедшего); через изображение сходных, но поразному осмысливаемых ситуаций; через исчезновение в «настоящем» центральных героев плана «прошлого» и перемещение периферийных фигур в центр персонажной системы; через господство полифонического принципа в «прошлом» (наряду с сознанием Горика здесь разворачиваются сознания его отца — Николая Григорьевича Баюкова и дяди — Сергея). Исчезнувшее прошлое, о котором герой не вспоминает или даже не знает (таковы многие события, представленные с точки зрения Николая Григорьевича и Сергея), парадоксальным образом присутствует в тексте романа, доступно для читателя и, очевидно, более интересно повествователю.

В плане «настоящего» Игорь не только никому не рассказывает о том, что его родители были репрессированы — 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. Единственное объяснение понятно ему: что-нибудь с анкетой, раскрыли, узнали. <...> Могут еще хуже: за сокрытие факта с целью, чтобы проникнуть на военный объект» [6, с. 30].

В размышлении Игоря постоянно попадают слова «факт», «правда», «пришлось скрыть», но что это за «факт», в чем заключается утаенная «правда», что именно герой «скрыл», так и не вербализуется. Оказывается, что упоминание о целом пласте жизни для героев табуировано [7] – ведь знание о причинах и «истоках» настоящего ставит перед персонажами этические вопросы, ответить на которые они не в состоянии. Герои боятся собственных воспоминаний, что накладывает отпечаток на структуру всего текста: возникают пробелы в фабуле, разночтения в описании одних и тех же событий «прошлого», нарушается хронология повествования.

Однако даже забытые героями события так или иначе присутствуют в художественной системе каждого из романов. Читателю известно больше, чем хочет помнить о себе герой, поскольку исчезнувшее прошлое неявно определяет настоящее – персонажи живут среди «знаков памяти». Это запахи (запах «комода, лежалости и сухих духов» [6, с. 18], по которому Игорь Баюков узнает бабушку Веру после разлуки; «запах пота и крови, острый, как скипидар, запах девятнадцатого года» [6, с. 604] в «Старике»; запах паровозной гари, которым «пропитаны» лицо и одежда матери Антипова, вернувшейся из лагеря [6, с. 170]).

Другого рода знаками оказываются сны: «И вдруг Игорь идет один, а отца нет... нужно идти вперед, а ноги не слушаются, он не может сделать ни шагу, он прирастает к окаменело-снежной дороге. Фигура, стоящая у забора, внезапно оказывается рядом с ним, и он видит, что это женщина, очень высокая большая женщина, в пальто до пят, чем-то напоминающем шинель, с воротником из серого каракуля, глухо застегнутом под подбородком, в серой шапочке из такого же каракуля, похожей на невысокую офицерскую папаху, а лицо у женщины полное, круглое и багрово-румяное от того, что она долго стоит на морозе и ждет его. Женщина смотрит на Игоря глазами-щелочками и улыбается, а он отчетливо видит на ее лице небольшие черные закрученные усы и черную бородку, и сердце его останавливается» [6, с. 35]. Эта фигура, так похожая одновременно на Сталина [8, с. 70] и на Родину-мать, 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. Киянов и Летунов тоже видят сны, в которых якобы забытое прошлое трансформируется в символы и продолжает мучить героев.

Художественный мир романов Трифонова концентрирует в себе память о прошлом, утраченную героями. «...Есть в городе места, переживающие человека, поколение, эпоху: особняк на Трубной площади, Тверской бульвар, дом на набережной... Они – то самое запечатленное в камне историческое время к которому ощущают личную причастность многие герои писателя» [5, с. 62]. Пространство становится методичкой для воспоминания. Эту же функцию могут выполнять персонажи, не задействованные в развитии фабулы: их судьба сохраняет минувшую эпоху, опредмечивает время. Примером может служить фрагмент романа «Время и место», посвященный старухе Веретенниковой, фигура которой, каждый день появляющаяся на одном из балконов дома Антипова, служит напоминанием о событиях 1919 г.

Большинство фабульных лакун «заполняются» благодаря сюжетному развертыванию. Так, читатель «Исчезновения» 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 Игорь 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 читателю, что опасения Николая Григорьевича целиком и полностью оправдались. Пробелы в рассказе о биографии Антипова могут быть восполнены по аналогии с жизнью его «близнеца», Андрея, а Летунов допускает оговорки, из которых читатель может сделать вывод о том, что именно он сыграл важную роль в гибели комкора Мигулина, хотя и не хочет признаться в этом даже себе.

Память в художественном мире Трифонова далеко не всегда является достоянием сознания героя. Но чем сильнее стремление героя разобраться в своем прошлом, тем в меньшей степени его точка зрения нуждается в авторском завершении. Во всех трех романах готовность или нежелание героев помнить что-либо влияет на повествовательную структуру соответствующей сюжетной линии: «внешняя точка зрения» [9, с. 91] преобладает в сюжетах Кандаурова и Киянова, а также при развертывании сознания Игоря Баюкова, которые стремятся выбросить из памяти нежелательное для них прошлое; напротив, те персонажи, которые способны к рефлексии над своим прошлым (Андрей, Летунов, «лирический герой» в первой главке «Исчезновения», чья точка зрения представляет собой синтез сознаний Игоря и Горика), получают «право голоса»; промежуточное положение занимают сюжеты Антипова и Изварина, где аукториальное повествование сочетается с преобладанием «внутренней точки зрения» над «внешней».

Разностью отношения героев к собственным воспоминаниям обусловлены сходство и различие трех сюжетов «Старика». Для Летунова и Изварина проблема памяти и забвения — выход в экзистенциальную реальность. Предчувствие смерти заставляет обоих пересматривать прошлое и самоопределяться в настоящем, а значит — решать те этические проблемы, которые они обходили молчанием в течение всей жизни. Но в сюжете Кандаурова воспоминание — лишь повод для ретроспективного изложения фабулы. Кандауров, в отличие от других героев, не сознает этической значимости памяти, он мыслит пространственными, а не временными категориями, единственным важным временным проявлением для него является *скорость* как характеристика целенаправленного движения. Кандауров живет сегодняшним днем, он находится в состоянии спешки, как и Летунову, ему не хватает времени, только причины у них разные — у Кандаурова сугубо практические (ему предстоит отправиться вграничную командировку), у Летунова — экзистенциальные.

Позиция Кандаурова в романе подвергается ироническому завершению. Герой не знает о том, что спешить ему нужно вовсе не в Мексику — он смертельно болен, и разрыв с любовницей, необходимость определить дочь в интернат, сбор медицинских справок — это приготовления к смерти. Сюжет Кандаурова пародирует сюжет воспоминания как самоопределения в экзистенциальной реальности, обозначенный двумя другими линиями, и увязывает забвение с неизбежностью духовной смерти.

В прологе романа «Время и место» говорится: «Надо ли вспоминать? Бог ты мой, так же глупо, как: надо ли жить? Ведь вспоминать и жить — это цельно, слитно, неуничтожаемо одно без другого и составляет вместе некий глагол, которому названия нет» [6, с. 153]. Однако сами герои лишены подобного единства, оно обретается лишь на уровне хронотопа, сюжета и композиции каждого из романов. «Знаки памяти» становятся механизмом творения художественного мира Трифонова; на уровне

сюжета они восстанавливают связи между временными планами, которые утрачены героями. План памяти у Трифонова во многом соответствует «чистому воспоминанию» Бергсона [10]. Не осмысленный в свое время опыт никуда не исчезает. Прошлое героя восходит к подлинному осмыслению на уровне художественного целого. В результате память оказывается достоянием субъекта художественного высказывания и важнейшим слагаемым эстетического объекта.

Благодаря «поэтике памяти» отношения человека и времени в поздних романах Ю.В. Трифонова разрабатываются эстетически. На уровне непосредственного восприятия здесь дан «поток жизни», лишенный единства. На этом уровне создается впечатление, будто человек зависим от времени и ничего не может противопоставить его ходу, неизбежному исчезновению предметов, отношений, близких людей. Все это исчезает бесследно. Но на уровне архитектоники целого, связи между элементами произведения выстраиваются иначе: оказывается, что судьба героя — результат сознательного выбора. Более того, во власти человека оказывается выбирать между забвением и памятью, понятой как осознание закономерностей собственной жизни.

Архитектоника эстетического объекта у Трифонова выстраивается как движение от развертывания ограниченного своими субъективными рамками частного сознания героя через его завершение к осмыслению жизни человека как части «внешней жизни» и плана «большой памяти». Формирование и преодоление частного, внутренне незавершенного, но ограниченного мира героя и диалог этого мира с романским целым отражают диалог человека со временем и судьбой и связаны с диалектикой забвения-памяти, которая организует сюжетную структуру романа. На уровне сюжетно-композиционной организации трифоновская поэтика памяти обнаруживает себя как выход за пределы личного опыта героя, его кругозора «тогда и теперь», связанного с конкретной судьбой, обусловленного пристрастиями, обидами, порабощенностью моментом, жизненной, конкретной исторической ситуацией, во власти которой находилось его сознание тогда, а также влиянием ситуации «теперь», во многом определяющей его оценки прошлого. Авторское завершение сознаний героев, осуществляемое на уровне сюжетно-композиционной активности творческого субъекта, позволяет обрести дистанцию к прошлому, изменить масштаб видения событий прошлого и настоящего, заново осмыслить их. Но это новое осмысление происходит уже и на уровне читательского восприятия произведения как целого.

Библиографический список

1. Сухих И.Н. Пытка памятью // Сухих И.Н. Двадцать книг XX века. Эссе. СПб.: Паритет, 2004. С. 512–541.
2. Иванова Н.Б. Проза Юрия Трифонова. М.: Советский писатель, 1984. 296 с.
3. Селеменова М.В. Поэтика городской прозы Ю.В. Трифонова. Воронеж: Научная книга, 2008. 331 с.
4. Сахаров В. «Вспоминательная» проза: потери и обретения: Заметки о повестях Юрия Трифонова // Сахаров В. Дела человеческие. М., 1985. С. 162–185.
5. Еремина С., Пискунов В. Время и место прозы Ю. Трифонова // Вопр. литературы. 1982. № 5. С. 34–65
6. Трифонов Ю.В. Исчезновение. Время и место. Старик: Романы. М.: Современник, 1989. 608 с.
7. Санджи-Гаряева З.С., Романенко А.П. Время как средство сюжетной и смысловой организации художественного текста и его лексическое выражение у Ю. Трифонова // Вопр. стилистики: межвуз. сб. науч. трудов (текст и его компоненты). Саратов, 1992. С. 71–81.

8. Шитов А.П. Роман Ю. Трифонова «Исчезновение»: история написания // Мир прозы Юрия Трифонова: сб. статей. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2000. С. 67–75.
9. Успенский Б.А. Поэтика композиции. СПб.: Азбука, 2000. 352 с.
10. Бергсон А. Материя и память // Бергсон А. Творческая эволюция. Минск: Харвест, 1999. С. 866–924.

*K.A. Semenova**

THE POETICS OF THE LATEST NOVELS OF YURY TRIFONOV AS «POETICS OF MEMORY»

The paper analyses the poetic of the latest novels of Yury Trifonov «Old Man», «Time and Place», «Disappearance» and demonstrates that dialectics of memory and oblivion is closely associated not only with the problem of representation personage's mentality but also with the narrative structure of this novels. As a result it acquires the richness of artistic content and expresses the author's conception of memory which doesn't coincide with the personage's one.

Key words: Yury Trifonov, poetics of memory, plot-compositional unity, narrative structure, architectonics of the esthetic object.

* *Semenova Kseniya Alexandrovna* (avissimplex@gmail.com), the Dept. of Russian and Foreign Literature, Samara State University, Samara, 443011, Russia.