

«Я расскажу вам о себе». Несколько замечаний о новейшей европейской традиции лирического нарратива

ВАДИМ МИХАЙЛИН

(Саратов)

Написав в 1765–1770 годах свою *Исповедь*, Жан-Жак Руссо дал начало целой традиции, совершенно новой и непривычной для видавшей виды европейской литературы. Вывернув наизнанку бытовой жреческий, до сей поры не слишком близко лежавший к литературе жанр исповеди (Блаженный Августин – не в счет, ибо его *Исповедь* имеет совершенно иную, четко соотношенную с рядом соответствующих жреческих жанров природу), он обратил заключенное в самой структуре этого жанра послание на 180 градусов. Вместо того, чтобы исповедаться Богу, индивид исповедался людям. Вторая лежащая на поверхности особенность этого текста – собственно, и делавшая его скандальным – заключалась в том, что индивидом этим был сам автор книги.

К концу XVIII века европейский читатель, а тем более зритель, уже успел наслушаться рассказов о себе – с той разницей, что в качестве рассказчика неизменно выступал герой того или иного литературного текста, и исповедальный тон был в данном случае всего лишь литературным приемом, осознававшимся как таковой и автором, и адресатом текста. Индивидуальная «судьба», нарратив¹, растянутый до пределов «индивидуальной биографии»

1 Исходной базисной структурой литературного текста с моей точки зрения является нарратив: рассказанный сюжетный эпизод, наделенный качеством миметического перехода, то есть вовлекающий слушателя и/или зрителя (позже – читателя) в индивидуально-личностный эмпатический акт «вчувствования» в судьбу персонажа с

и уложенный при этом в жесткие рамки жанровых и риторических требований, выполнял все те же, санкционированные культурной традицией сословного общества задачи, а именно: постулировал и регламентировал систему соответствий между индивидуальной историей, индивидуальной «судьбой» и нормативно-кастовым стандартом единичной человеческой «судьбы».

«Воин», «придворный», «купец» «просвещенный монарх», «служитель церкви» и прочие, более мелкие (или менее заметные на общем фоне) варианты «варнических» судеб проигрывались во всех возможных (и также вполне традиционных) регистрах – от патетики до бурлеска – и во всех возможных сочетаниях. Ренессанс, перенесший в словосочетании *индивидуальная судьба* акцент со слова *судьба* на слово «индивидуальный», ничего не изменил по сути, ибо под «индивидуальностью» в данном случае понималась не конкретная, отдельно взятая личность, а некая общая категория, «человек вообще», на практике имевший вполне конкретные и более чем жесткие сословно-бытовые привязки.

Причины, вызвавшие крах сословного общества в XVII – XIX веках, можно анализировать бесконечно. Но факт остается фактом: растущая «проницаемость» общества как по вертикали, так и по горизонтали; нарастающее количество свободного времени, которое приводило ко все более и более масштабной «выключенности» определенных групп населения из жесткой повседневной² привязанности к обязательным «варническим» практикам – вели к тому, что между «индивидуальной судьбой» и каноническими версиями «нормативно-кастовых» судеб все чаще зияла пустота.

Литература как средство непрямого постулирования общезначимых в пределах данной конкретной традиции истин, одно из мощнейших средств

одновременным усвоением некой суммы социально значимого опыта. В пределах одного, отдельно взятого нарратива, еще не вписанного в позднейшую логику «генеалогизации», под «судьбой» понимается «моментальное» изменение статуса персонажа, переводящее его из одного пространственно-магистического контекста в другой. («Моментальное» - то есть воспринимаемое как «значимый момент», который с точки зрения «календарного» времени может быть растянут на сколь угодно долгий срок. Однако, при синкретическом характере исходного нарратива, временной аспект происходящих с персонажем изменений по смыслу равен самим этим изменениям, а, следовательно, «моментален» с точки зрения перехода от «того, что было» к «тому, что стало»).

2 И ритуализированной на всех возможных уровнях.

внутренней стабилизации сообщества, теряла реальные рычаги воздействия на «судьбы» людей. Привычное освоение новой для «становящегося» индивида поведенческой территории через текст делалось все более и более сомнительным предприятием с малопредсказуемыми последствиями – недаром у следующих за Руссо поколений читателей вновь стал пользоваться популярностью изрядно забытый к этому времени бестселлер времен кризиса воинских статусов, *Дон Кихот*.

Навыки индивидуального поведения теперь приходилось искать на поле, не всегда и не везде скованном жесткими сословными правилами игры, что предполагало одновременно и знание правил, и умение между ними лавировать. Руссо предложил собственный выход из создавшейся, невыносимой с точки зрения социально-функциональной значимости текста ситуации. Поскольку базовая система ритуалов исчерпана и забыта, поскольку существующая текстуальная традиция оказывается не в состоянии предложить сколь-нибудь достоверные поведенческие схемы, он пишет текст, в котором в роли матричной «индивидуальной судьбы» выступает его личный опыт – как единственно достоверный; как опыт, за реальность и действенность которого он может ручаться самым фактом своей жизни. Великое руссоистское лекарство от Канта, «не можешь постичь – почувствуй» явлено здесь в полной мере.

Отсюда и те особенности прозы Руссо, которые обычно (справедливо) кладутся в основу последующей психологической традиции в европейской литературе и которые (незаслуженно) ставятся Руссо в заслугу. А именно: «бесконечная дифференцированность душевных движений и в то же время их совмещенность, противоречивое их сосуществование» (Л. Гинзбург). Единственной заслугой Руссо в данном случае можно считать добросовестность (до определенных пределов) самоанализа – вызванную, впрочем, вполне заурядной и по-человечески понятной растерянностью перед открывшимся «обилием микрокосма». Замахнувшись на подстановку личного опыта на место канонической «судьбы» – как отличить существенное от несущественного?

В котором из противоречивых побуждений искать истинный спусковой механизм, повлекший за собой тот или иной поступок? И Руссо простонапросто снимает с себя ответственность, перекладывая ее на плечи читателя – и прячась за маской «добросовестного исследователя». Я

предоставил вам все улики – чего же вам еще?³ Даже его нечастые дидактические пассажи или просто конструкции с глаголами «надлежит» и «должно» – всего лишь усложняют и без того запутанную ситуацию. Кто это говорит? Тот человек, который пережил все вышесказанное, проанализировал пережитое и теперь спешит поделиться с читателем результатами анализа (то есть протагонист – или повествователь?)? Или тот человек, который, приступив сегодня к очередной главе своего *opus magnum*, желает пролить свет на ту или иную давно интересующую его с моральной точки зрения тему, приведя в качестве «развоплощенного анекдота» случай из собственной жизни (то есть автор как организатор текста)?

Итак, Руссо совмещает в текстуальном пространстве две доселе несовместимые реалии – автора и протагониста. И становится основателем одного из жанров будущей «нон-фикшн» – жанра автобиографии, этого откровенно хтонического текстуального гиппогрифа, который использует нарратив противу правил. Ибо насилует ритуальную природу оного, рассчитанную на анизотропную эмпатию, идущую от текста к индивиду, и санкционированную вне-индивидуальной, над-личностной ценностью текста. Основав же ценность нарратива на ценности индивидуальной «судьбы», поставив автора на место отвечающего за «судьбу» «даймона» – или, если угодно, бога – Руссо замыкает цепочку миметических переходов в дурную бесконечность, в подобие марксистской схемы «Товар – Деньги – Товар». И удаляется с гордо поднятой головой.

Непосредственно наследующая Руссо литературная традиция, с одной стороны, старательно подражала великому предшественнику (упражняясь в свежейизобретенном жанре автобиографии), а другой – искренне пыталась

3 «Если бы я взял на себя [смелость – в переводе пропущено слово, В.М.] сделать вывод и сказал бы читателю: «вот каков мой характер» он мог бы подумать если не то, что я его обманываю, то во всяком случае, что я сам заблуждаюсь. Тогда как, со всей простотой подробно излагая все, что со мной было, все, что я делал, все, что думал, все, что чувствовал, я не могу ввести его в заблуждение, если только не стану намеренно добиваться этого; но даже намеренно мне таким путем не легко было бы его обмануть. Его дело – собрать воедино все элементы и определить, каково существо, которое они составляют; вывод должен быть сделан им самим; и если он тут ошибется, это будет всецело его вина. Итак, недостаточно, чтобы повествование мое было правдиво; нужно еще, чтобы оно было точно. Не мне судить о значительности фактов; я обязан отметить их и предоставить читателю разбираться в них.» (Руссо 1949; 176 -177.

смягчить допущенный им гениальный *faux pas*, запустив в обращение модель, так сказать, «лирического романа». В котором «вскрытый изнутри», рефлексирующий индивид был отодвинут от автора (и от читателя) на более или менее безопасную дистанцию, заняв куда более привычное место протагониста в нарративном тексте.

Впрочем, даже и романтическому жанру «лирического романа» пробитую Руссо в нарративной структуре брешь заделать до конца не удастся, поскольку в структуре скроенного на этот лад текста сразу же возникает противоречие между различными областями субъективного. Шеллингианское положение о том, что целью всякого познания является единство субъекта и объекта, данное через субъект⁴, вполне логично применяется к литературному тексту как к средству освоения и присвоения действительности. Однако, разобравшись после Руссо с тем, кто нынче в литературном тексте имеет эксклюзивное право называться субъектом, а кто нет, не так-то просто. С одной стороны, авторское субъективное начало, является (в силу традиции) полновластным хозяином создаваемой текстуальной вселенной. Причем автор видит в романе средство социального воздействия (и если сам не заявляет этого открыто, то подразумеваемая общность исходных посылок читателя и писателя с успехом восполняет этот пробел), признает право быть в создаваемой вселенной познающим субъектом только за самим собой (то есть за самым «высшим» уровнем субъективного в романе, за его всеобъемлющим «общим планом»), получивший же права личности персонаж представляется лишь более тонким инструментом анализа объекта, инструментом, на который по необходимости ложится ответ авторского лирического виденья мира.

4 То есть, фактически, натурфилософская перетрактовка старого оккультного тезиса, базирующегося на структуре т.н. *Соломоновой печати*, и трактующего о единстве макрокосма и микрокосма, достижимом через постепенное совершенствование микрокосма, каковое в итоге позволяет оному микрокосму воссоединиться с макрокосмом, уравнив его собой. Кстати, начатая Фрэнсис Йейтс работа по сверже научного метаязыка с метаязыком оккультным (чреватая весьма неприятными открытиями для обеих сторон), имеет с немалыми на то основаниями быть распространена за пределы Ренессанса, и первыми кандидатами на досмотр вполне логично должны стать Просвещение (масонство/рационализм), во многом наследующий Просвещению романтизм, и также во многом наследующий романтизму позитивизм (один только макростилистический анализ текстов Е.П. Блаватской в контексте современных ей позитивистских дискурсов дал бы, на мой взгляд, для понимания основ теософии больше, чем самые прилежные штудии гностических, буддистских и прочих «основ»)

Писатель-романтик, продолжая традиции романа XVIII века, нисходит от общего к частному, иллюстрируя общие положения «анекдотом», но только анекдотом уже развеществленным, поданным изнутри, лирически осмысленным. В то же время в романе действует и противоположная тенденция – столь счастливо найденный Руссо активный личностный субъект действия, даже будучи отлучен и отделен от авторского «я», стремится стать самоценным, выйти за рамки «иллюстративной» функции, присвоить мир полностью, по возможности сведя до минимума собственную функциональную обусловленность. Взаимодействие разных уровней субъективного в романтическом романе еще не налажено, толчок к разработке сложной механики интерсубъективных взаимоотношений даст только следующая литературная революция – рубежа XIX–XX веков – опиравшаяся на достижения реалистического романа середины XIX века. Пока же между субъектом общим (авторским) и частным (протангонистическим) лежит обширная, почти не освоенная «ничейная территория» – объективный мир.

Романтики осваивали его с двух сторон. В «немецкой» линии романтического «лирического романа» (Тик, Шлегель, Новалис, Гелдерлин) шеллингианский тезис о субъекте и объекте понимается с позиций авторского субъективизма, так что по сути немецкие романы этой поры иногда напоминают беллетризованную, переведенную на язык мистических символов и загроможденную лобовыми аллегориями *Исповедь* великого Жан-Жака. У здравомыслящих французов (Шатобриан, Констан, да и Мюссе) протагонист становится чем-то вроде полноправного авторского «агента» на пространстве текста, который, получив от автора нечто вроде жалованной грамоты, ярлыка на княжение, отправляется – под прикованным к нему, и в первую очередь к нему, взором читателя – завоевывать неподатливый «объект». (Речь ни в коем случае не идет о взаимоисключающих тенденциях, оба начала, несомненно, присутствовали в каждой национальной традиции – ср. явную иллюстративность «Рене» и «Аталы» Шатобриана, включенных именно в качестве анекдотов в обширное философическое эссе⁵; взаимоотношения эссеистического,

5 Того самого Шатобриана, который, кроме этого, оставил еще и весьма занятный опыт в жанре автобиографии – «Замогильные записки», самое название которых (да и присущий автору способ самооценки) недвусмысленно свидетельствуют о претензиях автора на героический статус, на канонизацию собственной «судьбы», и на право уже сейчас, при

дидактического вступления и романного «тела» «Исповеди сына века» Мюссе, – и сложную «вещь в себе», каковой является капельмейстер Крайслер у немца Гофмана). Немецкий, «авторский» вариант лирического романа был начат йенцами, вторгшимися в, казалось, только и ждущий лирического преломления и «завоевания» мир с бесконечной верой в собственные силы и в готовность мира подчиниться, радушно встретить развеществляющую, освобождающую лирику. В конце этого короткого пути – смятение и горечь Арнима и Гофмана перед лицом непроницаемого мира вещей, посмеявшегося над художником, который возомнил себя богом. Мира, способным приоткрыть на миг сокровищницу свободных сущностей, и тут же отбросить наивно уверовавшего в собственную божественность человека обратно, затасовать его среди поверхностей до полного приведения к общему знаменателю. Эта «кавалерийская атака на объект» в XIX веке была обречена на провал и дала новые всходы на немецкой же почве уже в начале XX в. (Кафка, Гессе, в определенной степени Т. Манн *Волшебной горы*), после того как почва для лирического освоения была густо унавожена реализмом, натурализмом и символизмом. «Авторский» лирический роман не сумел выйти на анализ объекта изнутри, что, вероятно, и послужило одной из причин глубокого кризиса немецкого романа в середине прошлого века. «Западный», «французский» вариант романтического романа разрабатывал именно «частный» уровень субъекта, никогда не отрывая его полностью от окружающего мира (или от условий игры, постепенно обретающей приметы окружающего мира). Дебют этого варианта лирического романа был не столь ярким, но именно он стоит у истоков генеральной линии развития романа XIX века.

Эта связка – автобиография и «лирический» роман – прошла рука об руку через весь XIX век, и успела за это время породить целый набор собственных свободно «прочитываемых» литературных приемов и условностей. Так, например, во всяком протагонисте «лирического» романа читатель заранее был готов подозревать автобиографическое авторское я, кокетливо маскирующееся под протагониста ради дополнительного, удобного с точки зрения нарративной традиции «остранения». Эта условность, неоднократно подтвержденная и подтверждаемая до сих пор «первыми романами» начинающих авторов и «ностальгирующей прозой» авторов стареющих, была своевременно замечена и отрефлексирована самой же литературной

жизни, говорить в этой связи от лица вечности.

традицией, породив желание играть на соответствующих читательских ожиданиях. Возникает «роман с ключом», в котором «автобиографичность» распространяется не только и не столько на протагониста, сколько на ярко выписанную среду, переполненную узнаваемыми персоналиями и реалиями, в результате чего текст превращается в систему ребусов, оставляя собственно нарративную структуру повествования в качестве своего рода связующего мостика между сложносочиненными комплексами «шарад» и «подсказок».

Возникают и более тонкие игровые структуры, способные порой обвести вокруг пальца даже профессионального читателя. Так, в специально посвященном анализу нарративной (или, вернее, антинарративной, с точки зрения автора) структуры «Поисков утраченного времени» Приложении 1 к работе «Выражение и смысл» Валерий Подорога именно с Пруста начинает отсчет некоего нового измерения в современной прозе, в той ее модификации, которую он называет ориентированной на автобиографию.

В. Подорога выделяет следующие признаки прустовской «революции письма»: а) отказ от традиций автобиографии как автобиографии признания; б) выбор в качестве определяющей стратегии не достижение биографической истины (история жизни, как она «была»), а создание книги-жизни (история жизни, как она возможна); и в) замещение истории жизни, т.е. собственно нарратива [в понимании В. Подороги – В.М.], временем письма, автобиография без «-био-», как автография (Подорога 1995: 332).

К Прусту это все, несомненно, имеет самое непосредственное отношение. Однако, проблема состоит в том, что с тем же успехом все эти критерии можно применить, скажем, к гофмановским *Запискам кота Мурра* или даже к *Вильгельму Майстеру*. Ибо Пруст действительно никоим образом не пишет автобиографической прозы – как и Гете *Майстера* или Гофман *Мурра*. А пишет он роман, используя зазор между автобиографией и традиционным нарративом для тонкой игры повествовательными структурами – так же, как Гете или Гофман. То обстоятельство, что центрального персонажа *Поисков* зовут Марсель, вкупе с невероятной яркостью «воспоминаний» протагониста в первой части первого романа этого масштабного текста, как раз и рассчитано на создание у читателя ложного впечатления автобиографичности: ради маскировки под протагониста в действительности гораздо более свободного авторского «я». Которая, в свою очередь, дает и небывалую свободу «закулисной» организации внешне

импрессионистического текста, и невозможную в XIX веке подвижность точки зрения при условии лирической насыщенности виденья и, в ряде случаев, гораздо более свободную мировоззренческую динамику, что, кстати, позволяет вплотную приблизиться к чисто романтическому идеалу универсального романа.

Одним из важнейших открытий Пруста в области повествовательной техники было, на мой взгляд, особого рода распределение фигуры тесно связанного с авторской субъективностью протагониста между несколькими различными персонажами. По сути дела Пруст развил бальзаковский ход, связанный с универсальностью субъекта в романтическом и пост-романтическом сознании, когда множество протагонистов, выведенных в отдельных романах «Человеческой комедии», являются по существу инвариантами некоего единого эйдоса, универсального, соотношенного с авторской субъективностью протагониста макротекста «Человеческой комедии». В отличие от характерного для рубежа веков романа-эпопеи, где обычно идет простое «уплотнение» бальзаковской техники (текст приобретает тенденцию к форме сериала, а каждому протагонисту выделяется особая лирическая область, причем друг для друга протагонисты непроницаемы, «объективированы», за счет чего и создается иллюзия общей объективности текста), Пруст через посредство собственного письма «замыкает» протагонистов друг на друге, беспрестанно «отсылает» их друг к другу, причем не только в чисто игровой стихии «придуманных» сюжетов и ситуаций, но и на более глубоком уровне, непосредственно выходящем на уровень авторского письма⁶.

Так, в «Любви Свана» Марсель, протагонист основного корпуса «Поисков», наделяется вдруг правами и функциями автора-повествователя в отношении Свана, истинного протагониста этой части романа. Причем мостики, то и дело перебрасываемые «я-пишущим» от одного протагониста к другому отличаются крайним разнообразием: от сюжетного параллелизма, когда те или иные сцены или мотивы в тяготеющей к нарративу истории Свана являют собой в свернутом виде некую матрицу будущих сюжетов самого Марселя, до оброненных как бы между делом и ничем внешне не мотивированных намеков на некое сходство характеров Марселя и Свана, и — до снов Свана, связанных с неким юношей, которого он то уговаривает ехать

6 Гофман в *Мурре*, пусть куда более грубо и плоско — в меру эпохи и сил — делает во многом «параллельные» Прусту ходы.

куда-то вместе, то провожает, причем последний сон сопровождается псевдонаивным обнажающим авторский ход комментарием:

Так Сван говорил сам с собой, потому что юноша, которого в начале он не мог узнать, был тоже Сван; подобно иным романистам он *распределил свою личность* [здесь и далее курсив и выделение мои – В.М.] между двумя героями: между тем, кому это снилось, и юношей в феске, которого он видел во сне.

(Пруст 1973: 397)

У Пруста определенная внешняя автобиографическая интимность создается во многом за счет импрессионистической «поверхности» письма, оперирующей необычайно яркими чувственными (визуальными, вкусовыми, тактильными), интеллектуальными и синтетическими впечатлениями. Импрессионизм этот, однако, с самого начала растворен в глке застрявшего между сном и явью исходного «я-пишущего», вольного создавать окружающий мир, персонажей, пространства и сюжеты – хотя бы из собственной затекшей ноги (приходит на память аутоэротическая самоирония Гельдерлина в «Гиперионе», где протагонист, достигший, наконец, во сне теплой дружеской руки некоего верховного существа, обнаруживает, проснувшись, что рука – его собственная). В итоге достоверность впечатления оказывается ложной, зазор между погружающимся в «сон письма» изначальным «я» и протагонистом, в котором это «я» обретает осязаемость творимого по ходу мира, постоянно подчеркивается столкновениями импрессионистических и трансцендентных мотиваций одних и тех же: сцены, идеи, образа.

...быть уверенным, что я вспоминаю именно ее, что именно к ней *постепенно растет моя любовь, как разрастается книга, которую мы пишем*, а Жильберта уже бросала мне мяч; и, подобно философу-идеалисту, чье тело вынуждено считаться с внешним миром, в реальность которого не верит его разум, мое «я», которое только что заставило меня поздороваться с Жильбертой, хотя я еще не успел узнать ее, сейчас торопило меня поймать на лету брошенный ею мяч (*как будто она была моей подругой, с которой я пришел поиграть, а не родственной душой, с которой я пришел спать!*)

Соединяет между собой разные ипостаси одного «я» и в самом деле исключительно авторское письмо – как церковь соединяет у Пруста в своем, высшем, четвертом измерении трех- и двухмерное время, бытовое его течение и «снятость» в грезе-искусстве-фантазии. Здесь тело, ответственное за поверхностную ориентацию в пространстве и связанное с верхним,

внешне импрессионистическим уровнем письма, подает руку «душе», трансцендентным сущностям.

Марсель Пруст, играя с автобиографическим модусом письма, не скрывает, между тем, одного немаловажного обстоятельства: а именно, что пишет он роман. Гертруда Стайн, выпуская в свет свою *Автобиографию Элис Б. Токлас* выносит автобиографичность в титул. Но пишет – по большому счету – никак не автобиографию, она пишет автопортрет: при всей своеобычности понимания базового термина («портрет»), уже давно успевшего сложиться в ее прозе в отдельный жанр.

«Портрет» в понимании Гертруды Стайн есть нечто противоположное «истории». «История» (более всего похожая в ее восприятии на то, что я здесь называю нарративом) строится на «припоминании», то есть на встраивании индивидуального сюжета в контекст нормативно бытующих сюжетов, на восприятии его как изоморфы некой нормы. Базовой структурой, задающей «истории» динамику являются «повторы», то есть привычные сюжетные схемы. «Портрет» же берет за основу «расстановку акцентов» в «настаивающем» (то есть варьирующем заданную тему) тексте, за счет чего только и удастся «настоять» на уникальности каждого индивидуального «настаивания», каждой индивидуальной «цельной вещи» – и вырваться из-под власти «истории» и «припоминания».

... повтор состоит как раз в успехе и поражении потому что вы всегда либо добиваетесь успеха либо терпите поражение но любые два мгновения когда вы это обдумываете не являются повтором. Теперь вам ясно что в этом я отличаюсь от очень многих людей которые говорят что я повторяю а они нет. Они не считают что повтором являются их успехи или поражения, другими словами они считают что то что происходит повтором не является а то как акценты расставлены в данное и последующее мгновения является повтором. Я же считаю что именно успех и поражение являются повтором а не то как расставлены акценты в данное и последующее мгновения

(Стайн 2001: 540)

«Расстановка акцентов» предполагает вчувствование в «портретируемый» объект (а таковыми для Гертруды Стайн бывали не только люди, но и пейзажи, и интерьеры, и отдельные предметы) в его внутренней динамике, то есть в синкретическом единстве всех составляющих его уровней, структур, единиц и т.д. По большому счету, техника стайновского портрета есть некритично перенесенная в другую область искусства кубистическая техника «синтетического анализа». Единственным средством эмпатии здесь является средство максимально «очищенное» от всякого

«припоминания» – то есть сам язык (еще, к тому же, и пропущенный через весьма своеобразное стайновское виденье языка). Объект эмпатии при этом факультативен – «портретируемым», как я уже сказал, потенциально может стать любой объект.

«Успокаивающая» социально-мнемоническая и социально-регулирующая функция нарратива именно и не устраивали Гертруду Стайн. «Припоминание» мешало зафиксировать «современность» и «настоящее», подменяя индивидуальное время – временем социально-историческим, подменяя «индивидуальность» – «биографией».

...романы успокаивают потому что так много людей можно сказать все могут вспомнить практически все что угодно. Именно этот элемент припоминания и делает романы такими успокаивающими. (...) ...в существовании человека который действительно существует нет ни доли припоминания и значит время существования не совпадает со временем в романах которые успокаивают

(Стайн 2001: 527-528)

Борьба с нарративной структурой была для Стайн едва ли не главным, принципиальнейшим делом всей ее литературной карьеры. Недаром это свое достижение она считала основным завоеванием современной ей литературной революции, в лучших, естественно, и вершинных ее проявлениях, – и шла ради этого даже на совершенно несвойственные ей «вещи»: например, на то, чтобы вписать себя в какой бы то ни было современный литературный контекст и признать с собой рядом других, не менее значимых «революционеров»:

Вещь которая всем вам известна это то что в трех романах написанных в этом поколении которые являются важными вещами написанными в этом поколении, ни в одном из них, нет истории. Ее нет у Пруста в *Становлении американцев*⁷ и в *Улиссе*. (...)

Конечно совершенно естественно что автобиографии бойко пишут и бойко читают. (...) Романы стало быть где рассказывается история это на самом деле то что уже есть снова и снова то что уже есть, и конечно любому нравится когда снова то что уже есть и поэтому пишут много романов и читают много романов где рассказывается еще больше таких историй но вы в состоянии понять вы и в самом деле понимаете что в тех важных вещах что были написаны в этом поколении не рассказано ни одной истории

(Стайн 2001: 530-531)

7 Объемнейший из всех когда-либо написанных Гертрудой Стайн текстов. Начат в 1903-м, закончен в 1911-м. Первая полная публикация – 1925 г.

Но вот наступил 1933 год, и Гертруда Стайн опубликовала собственный опыт в жанре автобиографии, ступив тем самым на откровенно вражескую территорию и предъявив на нее права завоевателя. Главный, напоказ сделанный ход в *Автобиографии Элис Б. Токлас* – это, конечно, шутка с автором, протагонистом и предметом автобиографического повествования. Шутку увидели и оценили все – даже те, кто оказался в числе обиженных, приняв прямые авторские высказывания на свой счет за прямые авторские высказывания на свой счет, и не дав себе труда особо разбираться, кто, что и как в этом тексте говорит. Даже те, кто воспринял этот текст именно так, как должна была, с точки зрения автора (реального автора, то есть Гертруды Стайн) воспринять его массовая аудитория, привыкшая «бойко писать и бойко читать» автобиографии. Ибо именно здесь Гертруда Стайн впервые всерьез задумалась над проблемой существования зазора между рядовым читательским восприятием и смысловым полем текста, и впервые начала с этим зазором экспериментировать.

...а потом однажды я принялась за *Автобиографию Элис Б. Токлас*. Вы все знаете в чем здесь юмор, и работая над ней я сделала нечто совершенно новое нечто такое о чем я какое-то время и что вышло из некоторых стихов над которыми я тогда работала. (...)

Однако важной вещью было то что впервые в процессе письма я ощутила в то время как писала нечто что находилось вне меня, до этого момента пока я писала у меня было только то что находилось внутри меня. Кроме того впервые со времен колледжа я посещала лекции. Я посещала лекции Бернара Фая посвященные всему франко-американскому и меня интересовали взаимоотношения лектора и его аудитории. Раньше я никогда не задумывалась об аудитории даже когда писала *Композицию как объяснение* а это была лекция но теперь я вдруг начала, ощущать внешнее изнутри и внутреннее снаружи и это было возможно не так увлекательно но это было интересно. В любом случае это было достаточно увлекательно

(Стайн 2001: 548-549)

Итак, широкая читательская аудитория, которая ждала «вкусного» и «острого» текста о жизни парижской художественно-литературной богемы первой трети XX века, получила именно то, чего ждала. Причем Гертруда Стайн – вроде бы – сделала навстречу публике лишний шаг, в котором не было особой необходимости. Можно было просто написать нечто подобное более или менее понятным массовому читателю языком (пусть даже и без половины запятых, дабы публика все-таки время от времени вспоминала, с кем имеет дело) – и любой издатель уже оторвал бы рукопись с руками. Но Стайн положила в варенье еще одну, сверх рецепта, ложку сахара. Ибо

предоставила слово – от первого лица – человеку, говорившему на языке среднестатистического среднекультурного читателя.

А оттого и получившаяся на выходе автобиография приобрела дополнительные, и еще более любезные сердцу американского издателя коннотации. Она превратилась в историю Золушки, попавшей, как кур в ошип, в самый центр волшебной, существующей по непонятным и непроницаемым для «нормального» человека жизни, в мир, населенный полубогами, но полубогами нищими, вздорными, самовлюбленными, в мир одновременно манящий и отталкивающий – то есть именно такой, каким обычный читатель привык представлять себе мир богемы.

Читатель «съел» эту наживку, не особо задумываясь над тем, на что она была надета. Читатель принял очередной «портрет» за «историю», надетую на «портрет» сверху неким подобием чехла. И, сам того не ведая, прошел сквозь амальгаму Зеркала.

Литература

- Подорога В., 1995, *Выражение и смысл*, Москва.
 Пруст М., 1973, *По направлению к Свану*, Москва.
 Руссо Ж.-Ж., 1949, *Исповедь*, Москва.
 Стайн Г., 2001, *Автобиография Элис Б. Токлас. Пикассо. Лекции в Америке*, Москва.

"I'll tell you of myself": Some Remarks on the New European Tradition of the Lyrical Narrative

"I'll tell you of myself": some remarks on the European lyric narrative tradition after Rousseau". Three main figures due to the analysis from the offered here anthropological point of view on the respective literary tradition are J.-J. Rousseau, Marcel Proust and Gertrude Stein. The tradition of the autobiographical narrative is seen as based on the search for *raison d'être* for the new narrative strategy. Within the traditional society the individual "destiny", narrative (seen here as a narrated episode provided with a quality of a mimetic transfer) stretched out to the limits of an "individual biography" and stacked into the rigid framework of the genre and rhetoric requirements fulfilled the task of postulation and balancing the system of correspondences between the individual history (individual "destiny") and normative strata standard of a single human "destiny". The new strategy established by Rousseau due to the failure of the traditional narrative strategies as the

modes of the society self-regulating means within the situation of washing out of the traditional society structures, was based on the individual experience as one and the only reliable one. Was it really so? How the faux pas done by Rousseau was taken by the subsequent literary tradition?