Поэтика памяти в эссеистике И. А. Бродского

Jugović Lončarić, Tajana

Master's thesis / Diplomski rad

2018

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:291452

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-28**

Filozofski fakultet
Sveučilišta u Zagrebu

Repository / Repozitorij:

ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences

zir.nsk.hr

dabar
DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
Odsjek za istočnoslavenske jezike i književnosti
Katedra za rusku književnost

Diplomski rad

Поэтика памяти в эссеистике И. А. Бродского

Studentica: Tajana Jugović Lončarić

Mentorica: doc. dr. sc. Danijela Lugarić Vukas

ak. god.: 2017./2018.

U Zagrebu 25. veljače 2018.

Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
Odsjek za istočnoslavenske jezike i književnosti
Katedra za rusku književnost

Diplomski rad

Poetics of Memory in the Essays of I. A. Brodsky

Studentica: Tajana Jugović Lončarić
Mentorica: doc. dr. sc. Danijela Lugarić Vukas
ak. god.: 2017./2018.

U Zagrebu 25. veljače 2018.

Содержание

1. Введение 1
2. Жизнь и творчество 3
3. Память и воспоминания 5
4. Категория воспоминаний в эссе 7
4.1. Воспоминания о подробностях 7
4.2. Воспоминания о социальной организации 18
5. Слом, разрыв, прекращение связи с прошлым 23
6. Реконструкция и необходимость создания мест памяти 27
7. Идентичность 32
7.1. Попытка поиска самого себя в Третьем пространстве 36
8. Заключение 42
Библиография 44
Životopis 46

Посвящение дипломной работы сестре Ане Марии, которая сказала: «Ты знаешь где находится мое Третье пространство?
Там где ты находишься – там мое Третье пространство».

«Память, я полагаю, есть замена хвоста, навсегда утраченного нами в счастливом процессе эволюции. Она управляет нашими движениями, включая миграцию. Помимо этого, есть нечто явно атавистическое в самом процессе вспоминания — потому хотя бы, что процесс этот не бывает линейным. Кроме того, чем больше помнишь, тем ты ближе к смерти. (...) Если это так, то хорошо, когда твоя память спотыкается.»
(И. Бродский, *Меньше единицы*)

1. Введение

В настоящей дипломной работе мы попытаемся рассмотреть поэтику памяти в эссе великого русско-американского поэта и писателя Иосифа Александровича Бродского. Хотя на мировом уровне Бродский, прежде всего, знаменит по своей поэзии, внимание здесь уделяется его прозаическим произведениям – эссе, написанным в эмиграции. Для целей анализа и интерпретации, с акцентом на изучение особенностей воспоминаний, выбрано четыре эссе: *Полторы комнаты* (1985), *Меньше единицы* (1976), *Трофейное* (1986) и *Fondamenta degli incurabili* (1987). По мере того, как память является одной из центральных тем в творчестве Бродского (Бродский является реминисцентным писателем), его жизнь, также его Я, предстает перед его глазами только в памяти. В этом отношении следует подчеркнуть, что изучение поэтики памяти приближает нас к пониманию идентичности повествователя.

Пять теоретических понятий являются особенно важными и в настоящей работе и в исследовании поэтики памяти в целом: воспоминание, память, места памяти, Третье пространство и идентичность. Воспоминание – социальный феномен, с которым сталкиваются исследователи разных дисциплин. Изучение поэтики памяти нас привело к выводу, что она представляет собой коллективное явление, и что даже самые личные воспоминания – социально обусловлены. По словам Хальбвакса, «любое воспоминание, сколь угодно личное всегда соотносится с жизнью общества» (1994: 71). Кроме этого, память работает восстанавливающим образом – прошлое постоянно реорганизуется изменением референциальных рамок настоящего, которое двигается вперед (Ассман 2004: 42).

Хальбавкс подчеркивает, что воспоминания утрачиваются не только, потому что увеличивается разрыв между прошлым и настоящим, а также, потому что индивид больше не живет среди тех же самых людей, свидетелей давних событий (1994: 53). Тут ключевым является понятие Пера Норы *места памяти* (*lieux de mémoire*) – как, например памятники, архивы, кладбища и т.д. Спонтанная память больше не существует; больше нет ее

окружения – поэтому она находит свое убежище в местах памяти (Нора 1999: 17). О памяти столько говорят только, потому что ее больше нет.

В данной работе неизбежно возникали разные вопросы, как например вопрос о проблеме эмигрантской позиции повествователя, вопрос о никогда четко определенном и зафиксированном статусе его идентичности и, наконец, о нахождении покоя в Третьем пространстве (Хоми Баба). Как известно, в творчестве Бродского память является центральной категорией. Воспоминания, указывающие на понимание идентичности повествователя и его позиции в обществе, ведут к тесной связи с теорией неустойчивости идентичности, которая особенно сильно развивалась в рамках постмодернистской философской мысли. Понятие идентичности на пути к постмодерну из неизменной, уникальной и пространственно определенной категории, превратилось в ее полную противоположность: неустойчивую, переменную, сложную и многообразную форму. О идентичности, прямо или косвенно, писали многие. Здесь приводятся только некоторые из них: Бхабха, писавший о проблеме культуры и нации, Хобсбаум, писавший о выдумывании традиции, и Халл, который подчеркнул, что идентичность строится на основании разных практик и всегда находится в процессе трансформации. Он, к примеру, идентичность толкует как сломанную и фрагментарную (Duda 2006: 360).

Есть два важных тезиса данной работы: первый – каждое воспоминание является индивидуальным, но оно всегда строится с учетом на перспективу группы; второй – каждое воспоминание формируется в соответствии с интересами настоящего (Халбвьакс 1994: 70-72). Они будут связаны с важной ролью коллективного политического и социокультурного сознания, проблемой эмиграции, а в некоторых эссе – также с детской перспективой повествователя. Работа рассматривает каким способом на основании этих настроек повествователь формирует свою идентичность.

2. Жизнь и творчество

Поэт, писатель и эссеист Иосиф Александрович Бродский родился 24 мая 1940 года в Ленинграде в семье ассимилированных евреев (Lukšić 2007: 16). Он является поздним и единственным ребенком бухгалтера Марии Моисеевне Вольперт и фотокорреспондента Александра Ивановича Бродского. В связи с тем, что Бродский считается последним великим и одним из лучших поэтов XX века, интересным является тот факт, что поэзией он начал интересоваться довольно поздно, когда ему было восемнадцать лет. Немного позже, в двадцатилетнем возрасте, его стихи признаны весьма оригинальными, и со временем он эту оригинальность разработал до степени совершенства (там же: 15).

По причине Второй мировой войны, в которой участвовал его отец, большую часть своего детства Бродский прожил только с матерью. Семейные и социально-политические отношения повлияли на его психику, оставили глубокий след на образ его поэтической выразительности, и содействовали появлению ярких воспоминаний о родительском гнезде. Позднее эти воспоминания увековечены в многочисленных эссе, из которых, как самый теплый и ностальгический, выделяется знаменитый эссе *Полторы комнаты.* Вследствие постоянного разногласия со советской государственной системой и того, что он не создавал литературные произведения, которые восхваляли эту политическую систему, Бродский провозглашен социальным паразитом, и в 1972 году был вынужден покинуть Советский Союз, где он жил и создал уже тогда богатый литературный опус.

Некоторые из сборников стихотворений, сделавшие его известным поэтом, и которые во время советского режима было запрещено опубликовать (как, например, *Части речи*, *Конец прекрасной эпохи*, *Остановка в пустыне*) написаны перед отъездом из Советского Союза. Сборник *Новые стансы к Августе,* для которого Бродский сам говорил, что это произведение является главным в его жизни, считается центральным в его лирике, потому что в этих стихах дается его поэтическая личность. *Пейзаж с наводнением*, сборник стихотворений составлен самим автором, является его своеобразным поэтическим завещанием.

В литературных произведениях Бродского заметны постоянные мотивы (даже до уровня умеренной обсессии) воды, зеркал, кошек и сравнения с этими мотивами, а также

ассоциации, связанные с ощущением вкуса, осязания, зрения, обоняния, и воспоминания, построенные на этих основах.

Кроме эссе, изучаемых в данной работе, некоторыми из наиболее известных являются также следующие произведения: *Демократия!*, *Место не хуже любого*, *Состояние, которое мы называем изгнанием, или Попутного ретро*, *Коллекционный экземпляр*, *Поэт и проза*, *Посвящается позвоночнику*, *Нобелевская лекция*, *Похвала скуке.* Бродскому была присуждена Нобелевская премия по литературе в 1987 году.

3. Память и воспоминания

Для достижения уровня, на котором можно исследовать каким образом «работает память» повествователя, необходимо вернуться к некоторым фундаментальным и общим вопросам настройки воспоминания. Как отмечено авторами Брклячич и Прленда (2007: 12), в то время как в концепции *истории* чувствуется инаковость, холодное расстояние и удаление от собственного опыта и жизни, в понятии *воспоминаний* можно ощущать полноту жизни и близости житья – следовательно, нечто непосредственно известное (Brkljačić, Prlenda 2007: 12).

Если бы нас попросили описать свое понимание слова *воспоминание,* наверное каждый из нас ответил бы, что воспоминание – это нечто личное, нечто только наше, потому что никто кроме нас самих не может вспомнить события из *нашей* жизни и также то, что мы вспоминаем события в их чистом виде. Но действительно ли это так? Есть два очень важных факта, связанных с понятием памяти. Во-первых, все воспоминания, как уже подчеркивалось во введении, независимо от того, насколько они личны, всегда неизбежно связаны с обществом (Хальбвакс 1994: 71), т.е. с коллективной перспективой. Во-вторых, память всегда формируется в соответствии с интересами настоящего – в соответствии не с тем, кем мы были в прошлом, а кто мы сейчас. Память является избирательной. Мы помним то, что выбираем (там же).

Социологи, историки и культурологи установили, что воспоминание является исключительно социальным явлением. В тексте *Социальные рамки памяти* М. Хальбвакс пишет, что воспоминания индивида опираются на воспоминания всех остальных людей в его обществе и на общие рамки памяти этого общества (1994: 72). В соответствии с утверждениями Хальбвакса, индивидуальную память невозможно строить и поддерживать без социально реляционной базы. Она просто не существует вне этих рамок, без которых невозможно найти свои воспоминания. Автор подчеркивает, что у каждого человека – своя память, зависящая от его личного темперамента и жизненных обстоятельств – она не совпадает ни с чьей другой. Однако, даже если какое-то впечатление и факт касается только индивида, он сохраняет воспоминание именно, потому что о них размышляет, т.е. соотносит их с мыслями поступающими к нему из социальной среды (там же: 184). Ян Ассман

согласен с Хальбваксом – всегда индивид тот, кто владеет памятью, но эта память определяется коллективно. Коллективы не обладают памятью, но определяют память своих членов. Субъект памяти и воспоминаний всегда индивид, но самый процесс воспоминания зависит от рамок, организующих его воспоминания. Другими словами, индивидуальная память строится на основе участия индивида в процессах коммуникации (Ассман 2004: 36-37). Ассман, как и Хальбвакс, утверждает, что человеку как существу принадлежат исключительно чувства, но не и воспоминания (там же: 38).

В изучаемых эссе ключевым является именно глубина интимных историй, индивидуальный опыт, причем происходит практически полное отрицание всего коллективного, т.е. сосредоточение на, якобы, исключительно личные воспоминания. Но хотя повествователь хочет убежать от коллектива, на самом деле, этот побег лишь иллюзия, так как все, что он помнит, исходит из перспективы группы.

Кроме факта, что воспоминание зависит от общественных рамок, важным для изучаемых эссе является и то, что оно всегда является избирательным и реконструированным. В данной работе ориентировка устремляется к маленьком, личном, скрытом воспоминанию, богатству внутреннего мира человека. Но то, что он помнит не совпадает вполне с тем, что на самом деле произошло. Как утверждает Нора, «история – это всегда проблематичная и неполная реконструкция того, чего больше нет. Память – это всегда актуальный феномен, переживаемая связь с вечным настоящим» (Нора 1999: 20). Значит, память всегда зависит от интересов настоящего. Хальбвакс подчеркивает:

> Между плоскостью этих воспоминаний и настоящим существует некая промежуточная область, где ни восприятия, ни воспоминания не являются нам в чистом виде; наше сознание словно не может обращать внимание на прошлое, не деформируя его; поднимаясь на поверхность, наше воспоминание словно преобразуется, меняет облик, портится под действием интеллектуального света. В реальности же можно констатировать только следующее: в процессах памяти наше сознание нацеливается на некоторый отрезок прошлого, не соприкасаясь с ним оно направляет на этот отрезок прошлого все свои элементы, позволяющие явить и обрисовать его контур и след, но в самом прошлом ему ничего не доступно (Хальбвакс 1994: 56).

4. Категория воспоминаний в эссе

Эссе *Полторы комнаты, Меньше единицы, Трофейное* и *Fondamenta degli incurabili* отличаются богатством содержания. Их можно охарактеризовать как многослойные, так как из них прямо или косвенно, до мельчайших деталей, можно увидеть внутренний мир повествователя – воспоминания о раннем детстве, подробное описание предметов, входивших в повседневную жизнь, пробуждение чувств вызванных деталями, сентиментальные описания матери, отца, и, с другой стороны, не столь сентиментальные воспоминания о государственном аппарате (воспоминания, которые с временной задержкой приобрели новое значение, так как формируются в соответствии с интересами настоящего) и критику социальной и политической системы бывшего СССР. Воспоминания повествователя сопровождаются размышлениями о мире, положении человека в обществе, жизни и смерти.

4.1. Воспоминания о подробностях

Рассматривая социальные группы как способные к воспоминанию, Хальбвакс пишет, что у каждой семье есть память. Поскольку семья является группой, в которой индивид находится в наибольшей части своей жизни, мысли этого индивида смешиваются с мыслями семейными – все, что индивид учит о жизни, людях, вещах, происходит из его семьи. Поэтому логичным является тот факт, что бывают разные способы вызвать в памяти яркие воспоминания (1994: 185).

Эссе *Полторы комнаты* богато четкими, теплыми деталями, которые «выплывают» из текста почти на каждом шагу. В данном эссе повествователю всплывают воспоминания, в первую очередь, о семье и о полутора комнатах, обычной и специфической среды обитания для российской государственной системы того времени. В самом начале находится следующее, якобы незначительное утверждение: «этих наших полутора комнатах» (Бродский 2001: 16). Присваивание полутора комнатах с помощью притяжательного местоимения уже с самого начала как будто вызывает и пробуждает в

нем теплые чувства и воспоминания не только о пространстве как таковом, но и о *нас* и чем-то *нашем.* Таким образом, повествователь вводит не только элемент пространства, а и родителей, к которым ощущает близость. Продолжает словами *мой* отец, *моя* мать, а позже говорит: «Нас было трое в этих наших полутора комнатах: отец, мать и я» (Бродский 2001: 16).

Когда упоминает знакомые глаза матери «за стеклами очков» (там же: 17), читатель чувствует нежность, без лишних слов и ненужного пафоса. В своих интимных воспоминаниях о семье повествователь пытается сохранить определенный церемониальный образ отца и матери, и в то же время представить их читателю в качестве простых людей. Каждое воспоминание о них описывает повседневными предложениями. Воспоминания в этом эссе – живы и ощутимы. В них не видно никакой патетики и подчеркнутой боли. Его мысли конкретны и понятны, но в то же время в каждом предложении скрывается большое пространство чувств – нечто недосказанное. Именно это, из-за частичности, нежности и простоты описаний, вызывает у читателя сочувствие. Он помнит своих родителей как людей, принимавших все как должное: государственную систему, собственное бессилие, нищету, своего непутевого сына и т.д. В тексте очевидным является восхищение повествователя тем, что его родители никогда не скучали. Как подчеркивает Хальбвакс (1994: 192), в воспоминаниях можно воссоздать обычную атмосферу семейных вечеров. Повествователь упоминает ежедневные хлопоты – о том как они жили; описывает их как людей, пытающихся во всем добиваться лучшего.

> (…) чтоб всегда на столе была еда – и чем бы еда эта не оказывалась, поделить ее на ломтик (…) они никогда не скучали. Уставали – да, но не скучали. Большую часть домашнего времени они проводили на ногах: готовя, стирая – я помню мать на стуле, склонившуюся над зингеровской швейной машинкой (…) Отец же сидел, только когда читал газету или за письменным столом. Иногда по вечерам они смотрели фильм или концерт по нашему телевизору образца 1952 года (…) (Бродский 2001: 17).

Каждая деталь его воспоминаний «рисует» печаль, меланхолию, сожаление о потерянном времени, которое он мог провести со своими родителями, и даже ностальгию,

которую он постоянно отрицает. Он пытался подавить и «проглотить» это, полагая, что им было лучше без него, но скорей всего и сам в это не верит:

> Из семидесяти восьми лет ее жизни и восьмидесяти его я провел с ними только тридцать два года. Мне почти ничего не известно о том, как они встретились, о том, что предшествовало их свадьбе; я даже не знаю, в каком году они поженились. И я не знаю, как они жили без меня свои последние одиннадцать или двенадцать лет. (Бродский 2001: 18)

Хальбвакс подчеркивает, что «сожаления о прошлом действительно основаны на иллюзии, создаваемой памятью или, точнее, воображением» (1994: 145). В изучаемых эссе иногда эти сожаления сопровождаются глубокими философскими размышлениями:

> Говорю это не столько из чувства вины, сколь из эгоистического отчасти стремления ребенка следовать за родителями в течение всей их жизни; ибо всякий ребенок так или иначе повторяет родителей в развитии. Я мог бы сказать, что в конечном счете желаешь узнать от них о своем будущем, о собственном старении; желаешь взять у родителей и последний урок: как умереть. (Бродский 2001: 18)

Здесь можно заметить определенный страх перед жизнью как следствие внезапного «отрыва» от родителей, и от этого, понемногу, возникшей неуверенности. Нет образца, нет больше первопроходца, проходящего через все пути, того, кто первый разрушает и открывают границы для того, кто приходит после него. В последнем абзаце той же главы подчеркивается чувство нежности за умершими родителями, которое описанное простейшим способом. Сколько же подавленной печали, приглушенных чувств и беспомощности в словах матери:

> Сынок, – повторяла мать по телефону, – единственное, чего я хочу от жизни, – снова увидеть тебя. А потом вдруг пересекающий вопрос: – Что ты делал пять минут назад, перед тем как позвонил? – Ничего, мыл посуду. – А, очень хорошо, очень правильно: мыть посуду – это иногда полезно для здоровья (там же: 19).

Хальбвакс подчеркивает, что «семья же почти без исключений — и это само по себе необычно — умеет добиваться, чтобы ее члены постоянно, несмотря на удаленность и разлуки, любили друг друга и тратили основную часть своих аффективных ресурсов в лоне семьи» (1994: 188). Мощная и впечатляющая сцена в тот момент мерцает перед глазами читателя: мать и сын (существует ли на самом деле что-нибудь ближе этого отношения?) разговаривают по телефону через океан (существует ли на самом деле что-нибудь дальше того расстояния?) о самых эмоциональных, но одновременно и самых банальных темах. Как будто эти трогательные слова и грусть, приходящая вместе с ними, пытаются прервать обычным разговором о мойке посуды. Хотя идет разговор о мойке посуды, предыдущие слова остаются в мыслях, определяют общий эмоциональный фон, пока следующие предложения – лишь прикрытие совместной грусти.

Потом повествователь припоминает положительные аспекты жизни в своих полутора комнатах: «В СССР минимальная норма жилой площади 9 м2 на человека. Следовало считать, что нам повезло (…) мы втроем оказались в помещении общей площадью 40 м^2. (…) Соседи были хорошими соседями…» (Бродский 2001: 20)

С другой стороны, помнит и унизительную сторону жизни в коммунальной квартире:

> Она обнажает самые основы существования: разрушает любые иллюзии относительно человеческой природы. По тому, кто как пернул (…) тебе известно, что у него (у нее) на ужин, а также на завтрак. Ты знаешь звуки, которые они издают в постели, и когда у женщин менструация (там же: 22).

Отдельные воспоминания в эссе часто сопровождаются комментариями коллективного опыта. Повествователь приводит личные воспоминания, но интерпретирует их в контексте более широкого социокультурного и политического сознания. Как уже было сказано, человек отличается принадлежностью к своей семье, но и к другим группам. Поэтому трудно не согласится с Хальбваксом, который отмечает, что мы «помещаем свои семейные воспоминания в те рамки, в каких все наше общество вспоминает свое прошлое. Это значит, что мы рассматриваем свою семью с точки зрения других групп» (Хальбвакс 1994: 214-215). Повествователь рассказывает о разговорах на кухне, о советах, которые делили друг другу, остроумных затеях, и о том, как соседи ругались. Он говорит, что именно события на кухне учат житейским основам, замеченным краем уха и уголком

глаза, и называет кухню «освещенной пещерой» (Бродский 2001: 23). Однако, настаивает на том, что воспоминания о кухне и всех ее особенностях связаны не с ностальгией, а с тем что его мать провела там четверть своей жизни. Вспоминает мать пока готовила, ее внешний вид и поведение. Его воспоминания очень подробны. Но, согласно Хальбваксу, это реконструированная картина. Чтобы вызвать ее в памяти во всей ее былой реальности повествователь, с помощью рефлексии отбирает отдельные черты, например, телесного облика и детали одежды (1994: 192):

> Очень часто вспоминаю ее на кухне в переднике – лицо раскраснелось и очки слегка запотели – отгоняющей меня от плиты, когда я пытаюсь схватить что-нибудь прямо с огня. Верхняя губа блестит от пота; коротко стриженные, крашенные хной седые волосы беспорядочно вьются. "Отойди! – она сердится. – Что за нетерпение!" Больше я этого не услышу никогда. И я не увижу отворяющуюся дверь (…) и ее, вплывающую в комнату с обедом, ужином, чаем, десертом (Бродский 2001: 23).

В седьмой главе анализируемого эссе сильнее всего ощущается теплота и нежность. Повествователь удивляется тому, что так ясно видит своих родителей и себя в вышеописанной сцене. Эти воспоминания возвращают его в самые ранние времена его жизни – это можно связать с теорией Драйсмы о наплыве старых воспоминаний в пожилом возрасте, которые вспоминаются намного легче, чем события из недавнего прошлого (Draaisma 2013: 76). Интересным является то, что он здесь вновь утверждает, что эти воспоминания не имеют ничего общего с ностальгией. Повествователь говорит: «Это единственная возможность для них повидать меня и Америку» (Бродский 2001:24), вероятно имея в виду то, что они увидят его свободным в стране, которая ему наконец-то это и предоставила. Он продолжает: «Это единственный способ для меня увидеть их и нашу комнату» (там же: 24). В тот момент как будто спускается на уровень ребенка – его воспоминания и мысли так легко выражены, с такой же легкостью, как выражаются дети.

В продолжении описывается вид с балкона и окна, церковь, мост; повествователь указывает адрес, где он жил, и по которому приходила почта, которую он высылал своим родителям: «По нему мы получали письма, именно его я писал на конвертах, которые отправлял родителям. Упоминаю его здесь не потому, что это имеет какое-то значение, но потому, что моя рука никогда больше не выведет этого адреса.» (Бродский 2001: 25)

Несмотря на то, что повествователь в данный момент явно отрицает присутствие любого вида ностальгии, это чувство однако как будто «всплывает» на поверхность в последнем предложении. Вновь намечается определенное сожаление и печаль, которые не упоминаются прямыми словами, но в то же время выражены четко и однозначно. Каждое используемое слово приходит из повседневного дискурса, что делает данное предложение настолько впечатляющим. Снова оно звучит как будто оно было написано ребенком – повествователь сейчас, в памяти, помещен в свое детство.

Следуют воспоминания, посвященные отцу – четкие воспоминания на «темный, промозглый ноябрьский вечер 1948 года, тесную шестнадцатиметровую комнату» (там же: 30), когда отец вернулся из Китая. Повествователь пишет:

> Помню звонок в дверь и как мы с матерью бросаемся к выходу на тускло освещенную лестничную клетку (…) Затем мы с капитаном Ф. М. сидим за столом, и, пока отец распаковывает ящики, мать, в желто-розовом крепдешиновом платье, на высоких каблуках, всплескивает руками и восклицает: ‘Ach! Oh wunderbar!’ (…) капитан Ф. М., высокий и стройный, в незастегнутом темно-синем кителе, наливает себе из графина рюмочку, подмигивая мне как взрослому (…) Война окончена, наступил мир, я слишком мал для того, чтоб подмигнуть в ответ (Бродский 2001: 31).

Хальбвакс подчеркивает еще один аспект, связанный с памятью человека – воспоминания зависят от того, кем индивид является в настоящем, о его сегодняшнем идеям, интересам и восприятиям:

> (...) припоминая прошлое с целью не использовать, а заново пережить его, люди на самом деле тоже не касаются этого самого глубокого слоя образов-воспоминаний, но всего лишь мечтают о прошлом (...) тогда нет оснований предполагать и сохранение образов-воспоминаний на заднем плане памяти, поскольку тогда такое сохранение ни для чего не служит, а мечтания – это всего лишь один из случаев (наряду с другими) реконструкции воспоминаний на основе настоящего, путем комбинации понятий и восприятий, наполняющих наше сознание ныне (Хальбвакс 1994: 146).

Вследствие эти воспоминания, кажущиеся повествователю глубоко врезанными и неестественно ясными, на самом деле являются такими именно, потому что они формируются на основе того, о чем думает повествователь в момент писания:

> Сейчас мне в точности столько лет, сколько было в тот ноябрьский вечер отцу: мне сорок пять, и вновь я вижу эту сцену с неестественной ясностью, словно сквозь мощную линзу, хотя все ее участники, кроме меня, мертвы. Я вижу ее так ясно, что могу подмигнуть капитану Ф. М. ... Не это ли предвиделось уже тогда? Нет ли здесь, в этом перемигивании через пространство почти в сорок лет, какого-то значения, какого-то смысла, ускользающего от меня? Не вся ли жизнь – об этом? Если нет, откуда эта ясность, зачем она? Единственный ответ, приходящий в голову: чтобы то мгновение жило, чтоб оно не было забыто, когда все актеры, меня включая, сойдут со сцены. Возможно, таким образом понимаешь по-настоящему – возвращение мира. В одной семье. Будь то возвращение чьего-то отца, вскрытие ящика. Отсюда эта месмерическая ясность. Или, возможно, оттого, что ты сын фотографа и твоя память всего лишь проявляет пленку. Отснятую твоими глазами почти сорок лет назад. Вот почему тогда ты не смог подмигнуть в ответ. (Бродский 2001: 31, 32).

Однако, Хальбвакс указывает на то, что вышеописанное событие является событием, которое произошло не лишь однажды. Повествователь собирает в одной сцене воспоминания о многих вечерах, тем способом, которым они запечатлелись в его памяти и в памяти его близких (1994: 191).

> Таким образом, определенная сцена, которая разворачивалась у нас дома, действующими лицами которой были наши родственники и которая осталась у нас в памяти, вновь возникает в ней уже не как картина какого-то одного дня, как мы видели ее тогда. Мы составляем ее заново и вводим в нее элементы, заимствованные из разных периодов времени до и после того дня (…) Нашему сознанию слишком сильно внушено сегодняшнее понятие о нравственной природе наших родных и о самом событии, о котором мы судим на удалении, и мы неизбежно исходим из этого понятия (там же: 193).

Хальбвакс, говоря о коллективной памяти семьи, приводит цитату Дюркхайма: «Узы, связывающие вещи с домашним обществом, сильнее тех уз, которые связывают с ним индивида... Вещи — душа семейства...» (Хальбвакс 1994: 198-199). Заняв большую часть страницы, повествователь вспоминает и описывает содержимое буфетов и говорит, что они вмещали в себя практически все, что его семья накопила за время ее существования: «Задним числом содержимое этих буфетов можно сравнить с нашим коллективным подсознательным; в то время такая мысль не пришла бы мне в голову» (Бродский 2001: 27). Эта мысль интересна, потому что только с временной задержкой и своим, в определенный момент настоящего времени сформированным *Я,* он дает новый смысл вещам, событиям и поведению родителей. Все созерцает более ясно.

Затем «просыпаются» воспоминания о для него важном предмете в полутора комнатах: «Самым крупным предметом нашей обстановки (…) была родительская кровать, которой, полагаю, я обязан моей жизнью» (там же: 40). Повествователь подробно описывает родительскую кровать и добавляет, что «(...) большая часть нашей жизни тяготела к этой приземистой кровати, а важнейшие решения в нашем семействе бывали приняты, когда втроем мы собирались не вокруг стола, но на ее обширной поверхности, со мной в изножье» (там же: 40). Здесь интересным является то, что приведенные воспоминания, связанные с кроватью, представляют собой воспоминания о мелочах, таких теплых и живых:

> Помню их (родителей) спящими в ней на боку, спина к спине, между ними – заливчик смятых одеял. Помню их читающими там, разговаривающими, глотающими таблетки, борющимися по очереди с болезнями. Она (кровать) была их личным логовом, последним островком, собственным, неприкосновенным ни для кого, кроме меня, местом во вселенной (Бродский 2001: 41).

Слова «кроме меня» придают повествователю некое особое значение – он их сын, именно он является частью этой кровати, того убежища, этих интимных воспоминаний. Таким способом, внутри рамок коллективной памяти существуют и связываются между собой самые интимные воспоминания, при чем группа не обязательно должна о них знать (Хальбвакс 1994: 184). Глава заканчивается предложением, в котором кровать описывается на, так сказать, «общем», т.е. полностью рациональном уровне: «Кровать была светло-

коричневого полированного клена и никогда не скрипела» (Бродский 2001: 41). Этим он как бы спускается на уровень какого-то нейтрального человека, описывающего кровать как обычный предмет, не связанный с какими-либо чувствами и воспоминаниями.

Настаивая на описании того, как выглядела его половина комнаты и подчеркивая, что это были лучшие десять метров, которые он когда-либо знал, повествователь вводит в философский кругозор идею дома. Он говорит: «Если пространство обладает собственным разумом и ведает своим распределением, то имеется вероятность, что хотя бы один из тех десяти метров тоже может вспоминать обо мне с нежностью. Тем более теперь, под чужими ногами» (Бродский 2001: 44). Как видно, несмотря на то, что повествователь многократно явно отрицает ностальгию, она однако «выплывает» из текста довольно часто и четко. У повествователя опять появляются вспышки воспоминаний, четкий образ прошлого: «Я вижу их лица, его и ее, с большой ясностью, во всем разнообразии выражений, но тоже фрагментарно: моменты, мгновения. Это лучше, чем фотографии с их невыносимым смехом, но и они тоже разрозненны» (Бродский 2001: 59). Хальбвакс утверждает:

> С людьми и событиями семейной жизни дело обстоит так же, как и со многими другими (...); вызываем в памяти конкретные образы, соответствующие какому-то одному факту, одному обстоятельству, и тогда от каждого из близких мы сохраняем в памяти ряд последовательных впечатлений, благодаря которым приписываем ему оригинальный облик и не путаем его ни с кем ины (1994: 204-205).

По мере того как эссе приближается к концу, большая грусть из-за потери родителей становится полностью очевидной, даже ощутимой. Теперь каждая глава посвящена им, и как бы в каждой из них еще обширнее «расплетаются» эти воспоминания. Как подчеркивает Хальбвакс, во воспоминаниях можно наблюдать во впечатляюще сокращенном виде общее представление об одной семье, содержащее в себе резюме коллективных размышлений и чувств (1994: 192). Повествователь перечисляет советы, которые ему дали родители. Эти советы представляют собой картину, образ жизни и привычки одной семьи:

> В день рождения и на Новый год следует надеть что-нибудь совершенно новое. Хотя бы носки" – это голос матери. (…) Если ты уже вышел из дому и должен вернуться,

потому что что-то забыл, посмотри в зеркало, прежде чем снова выйти. Иначе тебя ждет неудача" (опять он) (…) "Не выходи на прогулку, не захватив куртку" (Бродский 2001: 58).

Общее представление о его семье и их чувствах можно наблюдать и в следующих предложениях: «Им нравились оперные арии, тенора, кинозвезды их молодости. (…)…я был их ребенком. Они любили меня больше, чем себя. (…) Главное – это хлеб на столе, опрятная одежда и хорошее здоровье. То были их синонимы любви, и они были лучше моих» (там же: 63-64). Создается впечатление достижения самого чувственного момента воспоминаний – чего-то самого первого, важнейшего, основного и простейшего.

В начале эссе *Меньше единицы* повествователь утверждает: «Я немногое помню из своей жизни, и то, что помню – не слишком существенно» (там же: 69). Вспоминая Питер, его величественные фасады во выбоинах от пуль, дорогу в школу и серую реку, он утверждает: «Я вспоминаю об этих вещах не потому, что считаю их ключами к подсознательному, и подавно не из ностальгии по детству» (там же: 73). Похоже на эссе *Полторы комнаты,* и в этом эссе он отрицает чувство ностальгии.

Вспоминает, что безумно завидовал своему дяде инженеру, потому что он владел замечательной библиотекой. Упоминает и дореволюционное издание *Мужчины и женщины* – это была богато иллюстрированная энциклопедия, которой он обязан начаткам знания о том, каков запретный плод на вкус (воспоминания о фантазиях прошлого); говорит о том, что во время урока кто-нибудь проползал под партами, через весь класс, к столу учительницы с единственной целью – заглянуть к ней под платье и выяснить, какого цвета на ней трико. В итоге, эссе богато воспоминаниями, которые вновь напоминают вспышки: «Рано утром, когда в небе еще горели звезды, мальчик вставал и, позавтракав яйцом и чаем, под радио сводку о новом рекорде по выплавке стали, а затем под военный хор, исполнявший гимн вождю, чей портрет был приколот к стене над его еще теплой постелью, бежал по заснеженной гранитной набережной в школу» (Бродский 2001: 97-98). В этом предложении как будто дается взгляд на все года детства, которые он прожил в СССР. На самом деле это не одна определенная сцена, а разные воспоминания собраны в одном месте и произошедшие не лишь однажды.

Возможно, что самые яркие воспоминания о подробностях (почти перечисленные) можно найти в эссе *Трофейное*, которое посвящено времени после блокады родного города и Второй мировой войны, а также послевоенной „добычи“ в качестве вещей, модных течений, интересных для детей того времени: «В начале была тушенка. Точнее – в начале была вторая мировая война, блокада родного города и великий голод (…) А к концу блокады была американская говяжья тушенка в консервах. Мне было четыре года, когда я ее попробовал» (Бродский 1986). Повествователь вспоминает консервную банку: «Высокие, четырехугольные, с прикрепленным на боку ключом (…) Ключик, наматывающий на себя тоненькую полоску металла при открывании, был для русского ребенка откровением: нам известен был только нож (…) А тогда – тогда я, не отрываясь, изумленно смотрел, как мама отделяет ключик от банки» (там же).

Затем на сцену выходят воспоминания о голливудских фильмах: «Но самой главной военной добычей были, конечно, фильмы в основном – довоенного голливудского производства» (там же). Повествователь говорит, что кино являлось единственным способом увидеть Запад. Начисто забывая про сюжет, они старались рассмотреть все, что появляется на экране – улицу или квартиру, одежду, ощутить место, структуру пространства, в котором происходило действие. Это повлияло на поведение и привычки: «Стала меняться, я помню, даже наша походка: суставы наших крайне скованных русских оболочек принялись впитывать свинг» (там же). И мода начала меняться: «Мы все немедленно стали длинноволосыми. Затем последовали брюки дудочкой» (Бродский 1986).

Повествователь описывает еще одну новинку российского общества того времени: «А потом был 'ситроен' (2 л. с.), который я однажды увидел в родном городе; он стоял на пустой улице у Эрмитажа…» (Бродский 1986). Он вспоминает песню *Ave Maria*: «(…) певцов уже не вспомню, но помню, что мама была от этих записей в восторге» (там же) Удивительным является то, что он запомнил точный год не столь «значительного» происшествия: «Еще был замечательный, цвета хаки, американский термос, который принадлежал дяде и который я разбил в 1951-м» (там же). Также помнит, что «(…) у отца был еще не менее американский, привезенный из Китая карманный фонарь (…) И еще был английский полевой компас (…) были еще отцовские армейские зимние ботинки…» (там же).

В то время как воспоминания в первых трех эссе преимущественно связаны с детством, родителями, жильем в раннем возрасте, новыми элементами и явлениями в обществе, воспоминания в эссе *Fondamenta degli incurabili* ведут читателя в некоторые новые пространства. В нем больше не преобладают детские воспоминания, а воспоминания о поздней молодости и новых персонажах. Кроме воспоминаний о самих событиях, здесь появляются воспоминания о ощущениях и ассоциациях: «Ночь была ветреной (…) меня охватило чувство абсолютного счастья: в ноздри ударил его всегдашний – для меня – синоним: запах мерзнущих водорослей» (Бродский 2001: 230) Возникает воспоминание о чувстве: «Я, скажем, помню, как купил здесь несколько вещей – само собой, в кредит, – которые потом надеть не было ни духа, ни охоты. В том числе два плаща, один горчичный, другой светлого хаки» (Бродский 2001: 242). Повествователь описывает условия, в которых он создавал свои литературные произведения: «В результате ты дрожишь и ложишься спать в шерстяных носках (…) Только алкоголь способен смягчить удар полярной молнии» (там же: 286).

4.2. Воспоминания о социальной организации

В эссе *Полторы комнаты* повествователь объясняет значение слова *анфилады* для понятия каким образом были распределены коммунальные квартиры. Он косвенно критикует эти тесные помещения, в которых люди жили во время СССР: «Если в пространстве заложено ощущение бесконечности, то – не в его протяженности, а в сжатости. (…) Оно лучше организовано, для него больше названий: камера, чулан, могила» (Бродский 2001: 20). Вспоминает, что имущественные законодательства были окутаны тайной повсюду, но иные из них таинственней других, особенно когда недвижимостью владеет тоталитарное государство: «Деньги, к примеру, тут ни при чем, поскольку в тоталитарном государстве доходы граждан не слишком дифференцированы, говоря иначе, все равны в нищете» (там же: 20).

В Эссе *Меньше единицы* в фокусе внимания находится описание государственных организаций, чувство обиды и критика правительственного аппарата. Рассказывая о Ленинграде, повествователь выделяет: «Я, однако, предпочту называть его Питером, ибо помню время, когда он не выглядел Ленинградом, – сразу же после войны. Серые, светло-

зеленые фасады в выбоинах от пуль и осколков, бесконечные пустые улицы с редкими прохожими и автомобилями; облик голодный (…)Уцелевшего нельзя назвать именем Ленина» (там же: 70). Он вспоминает, что Ленина он невзлюбил с первого класса – не только из-за его политической философии и деятельности, а из-за вездесущих его изображений:

> Был крошка-Ленин в светлых кудряшках, похожий на херувима. Затем Ленин на третьем и четвертом десятке – лысеющий и напряженный (…) был пожилой Ленин, лысый, с клиновидной бородкой, в темной тройке, иногда улыбающийся, а чаще обращающийся к 'массам' (…) Были варианты: Ленин в рабочей кепке, с гвоздикой в петлице; в жилетке у себя в кабинете, за чтением или письмом (там же: 71).

Повествователь говорит о своих воспоминаниях, связанных с рабочим классом, с которым «познакомился» в его истинно пролетарской фазе, когда ему было пятнадцать лет. Описывает совместную жизнь и работу. Помнить, что все превращалось в серый, равнодушный океан голов или лес поднятых рук, и указывает на то, каким образом государство управляло народом – все были лишь крохи в массе, которая покорилась законам вымышленной государственной системы: «Существование, и само по себе монотонное, было сведено централизованным государством к единообразной окостенелости. Наблюдать оставалось только лица, погоду» (Бродский 2001: 85). По его словам, в стране, в которой он прожил тридцать два года, прелюбодеяние и посещение кинотеатра были единственными формами «свободной» деятельности. Повествователь вспоминает, что на советском телевидении не было рекламных передач – в паузах показывали портреты Ленина. Свою страну описывает как склонную к всему, что не требует воображение и таким способом выражает свою резкую критику:

> Страна с изумительно гибким языком, способным передать тончайшие движения человеческой души, с невероятной этической чувствительностью (благой результат ее в остальном трагической истории) обладала всеми задатками культурного, духовного рая, подлинного сосуда цивилизации. А стала адом серости с убогой материалистической догмой и жалкими потребительскими поползновениями (там же: 92).

В приведенных двух предложениях повествователь вкратце обобщает проблему большого советского пространства. Прошлое, настоящее и будущее соединаются в одной сцене.

Затем повествователь вспоминает детство своего поколения:

> Мы произросли из послевоенного щебня – государство зализывало собственные раны и не могло как следует за нами проследить. Мы пошли в школу (…) страдания и нищета были перед глазами повсеместно. (…) А мы были малы, мы были мальчишки. Скудость окружала нас, но, не ведая лучшего, мы от нее не страдали. Велосипеды были старые, довоенные, а владелец футбольного мяча почитался буржуем. Наше белье и одежки были скроены матерями из отцовских мундиров и латаных подштанников: adieu, Зигмунд Фрейд (там же: 92).

Но, надо еще раз подчеркнуть, что эти его воспоминания опять же непосредственно связаны с интересами повествователя в настоящем. Как утверждает Хальбвакс:

> (...) не все прошлое в целом оказывает на нас давление, пытаясь проникнуть в наше сознание. Тогда возникнуть вновь может уже не весь хронологический ряд состояний прошлого, точно воспроизводящий давние события, а лишь те из них, что отвечают нашим нынешним заботам. Причина их возникновения не в них самих, а в их соотношении с нынешними идеями и восприятиями; то есть мы исходим не из них, а из этих соотношений (1994: 181).

Затем, на мгновение, забывая о политических нюансах и влияниях (но это лишь иллюзия; от них невозможно оттолкнуться – на самом деле, он помнит именно внутри этих социальных рамок) повествователь говорит про свое подростковое время:

> У нас не было своих комнат, чтобы заманить туда девушку, и у девушек не было комнат. Романы наши были по преимуществу романы пешеходные и романы бесед (…) Старые склады, набережные реки в заводских районах, жесткие скамейки в мокрых скверах и холодные подъезды общественных зданий – вот привычные декорации наших первых пневматических блаженств. У нас никогда не было так называемых 'материальных стимулов' (Бродский 2001: 93).

В конце эссе повествователь четко отделяет СССР как социальную систему правления (к которой ясно выражает отвращение) от Петербурга (который держит в сердце и описывает его, выражая самые теплые чувства и воспоминания): «Жил-был когда-то мальчик. Он жил в самой несправедливой стране на свете. Ею правили существа, которых по всем человеческим меркам следовало признать выродками. Чего, однако, не произошло. И был город. Самый красивый город на свете» (там же: 97). Таким образом, создается противостояние между Советским Союзом, как символом жестокой политической системы, и Петербургом, как любимым городом.

В начале эссе *Трофейное* воплощается образ сурового, старомодного Советского Союза: «Страна все еще жила гвоздями, молотками, гайками и болтами – на них она и держалась; ей предстояло продержаться в таком виде большую часть нашей жизни» (Бродский 1986). Тем не менее, это была страна, которая выиграла войну. Он вспоминает, как упоминалось ранее, западную киноиндустрию, которая привлекала внимание больше чем все остальное: «И я утверждаю, что одни только четыре серии 'Тарзана' способствовали десталинизации больше, чем все речи Хрущева на XX съезде и впоследствии» (там же). Повествователь рассказывает о социальном воздействии западной кинематографии:

> Нужно помнить про наши широты, наши наглухо застегнутые, жесткие, зажатые, диктуемые зимней психологией нормы публичного и частного поведения, чтобы оценить впечатление от голого длинноволосого одиночки, преследующего блондинку в гуще тропических джунглей (…) и вам станет понятно, почему чуть ли не целое поколение социально самоустранилось (Бродский 1986).

Западные фильмы демонстрировали противоположное обучению советского коммунистического общества: «Разумеется, в этих трофейных картинах было и нечто более серьезное: их принцип "одного против всех" – принцип, совершенно чуждый коммунальной, ориентированной на коллектив психологии общества, в котором мы росли» (там же). В конце эссе, определяя Запад как цивилизацию, повествователь косвенно намекает, что СССР не являлся цивилизацией:

Итак, с закрытыми глазами, давайте признаем: что-то было для нас узнаваемым в Западе, в цивилизации – может быть, даже в большей степени, чем у себя дома. Более того, как выяснилось, мы были готовы заплатить за это чувство узнавания, и заплатить довольно дорого – всей оставшейся жизнью. Что – не так мало. Не говоря о том, что, кроме остававшейся жизни, у нас больше ничего не было (там же).

Именно на основе всех вышеприведенных воспоминаний и размышлений о СССР, суть которых заключается в том, что страна могла быть раем (пока в настоящем была адом), выражая резкую критику государственной системы управления, повествователь намекает свою попытку отталкивания советской идентичности от себя.

5. Слом, разрыв, прекращение связи с прошлым

Авторы Брклячич и Прленда (2006: 10), ссылаясь на Нору и Гиллс, указывают на тот факт, что чувство разрыва с прошлым возникает как последствие ориентации на будущее. Эссе *Меньше единицы* начинается с размышлением о особом призвании прошлого: «По безнадежности все попытки воскресить прошлое похожи на старания постичь смысл жизни. Чувствуешь себя, как младенец, пытающийся схватить баскетбольный мяч: он выскальзывает из рук» (Бродский 2001: 69). Здесь особенно плодотворными являются теоретические утверждения Норы, который указывает на то, что исчезло все, что обеспечивало удачный переход от прошлого к будущему (1999: 18). Повествователь испытывает чувство краха и разрушения: смерть его родителей символически обозначила конец его настоящего и начало необратимого прошлого. Нора утверждает, что под влиянием глубокого чувства историчности разлагается все, что мы до сих пор испытывали в тепле традиций и в тишине обычаев. Заканчивается что-то давно начатое. Так много говорится о памяти только, потому что она исчезает (1999: 17). Таким же образом у повествователя вырвано все, что он испытывал в теплоте своих драгоценных полутора комнатах (потому что, по его словам, за пределами полутора комнатах не происходило почти ничего хорошего). Его воспоминания связаны именно с тем фактом, что носителей этих событий и мест больше нет. Повествователь в эссе *Полторы комнаты* говорит:

> Реальность, с которой я сталкиваюсь, не имеет ни соответствия, ни отношения к полутора комнатам там, за океаном, и двум их обитателям, уже не существующим. Что до выбора, не могу представить более ошеломительного, чем мой. Все равно что разница между полушариями, ночью и днем, урбанистическим и сельским пейзажем, между мертвыми и живыми. Единственная точка пересечения – мое тело и пишущая машинка. Другой марки и с другим шрифтом (Бродский 2001: 45).

Воспоминания повествователя о прошлом, находящиеся в вышеупомянутых цитатах – сентиментальны, ностальгически, меланхоличны (хотя он эти чувства явно отрицает); они связаны с полутора комнатах, которые собой представляют символ его детства, теплого семейного гнезда, взаимоотношение с родителями, и, возможно, всю его прошлую жизнь.

Сейчас, когда родителей больше нет, время как будто разрывается и теперь то, что являлось частью настоящего (время, когда его родители были живы и когда еще существовала надежда увидеть их), становится прошлым. После болезненного разрыва времени настоящее превращается в прошлое, так как носители тогдашнего настоящего времени становятся теперь носителями прошлого.

Я. Ассман проницательно указывал на то, что «(…) прошлое воссоздается в воспоминании. Именно это имеет в виду наше утверждение, что прошлое возникает благодаря обращенности к нему» (2004: 32). Брклячич и Прленда упоминают, что Томас Лакер указывает на то, что память является средством с помощью которого индивид выживает потери (2006: 17). С этим соглашается и Драйсма, отмечая, что потеря преодолевается с помощью написания автобиографии и записи воспоминаний. Он указывает на то, что реминисценции означают возвращение к, в первую очередь, нерешенным проблемам, и таким образом создают возможность примирения с прошлым (2013: 142). Действительно можно предположить, что повествователь, написав эссе, в которых фиксирует воспоминания, пытается пережить потерю. Он говорит, что в момент написания эссе он находится на побережье Атлантики и масса воды отделяет его от оставшихся родственников. Он четко вспоминает о том, как мать его ругала за то, что он ходил в носках на паркету, упоминая при этом старое русское суеверие, согласно которому это действие является плохим знаком, так как прорицает смерть в семье. Он слушает советы матери, не только в течение его жизни в родном городе, но и теперь, когда он находится на побережье Атлантика, и сейчас, когда его родителей уже нет, он до сих пор не ходит в носках по паркету – не из инстинкта самосохранения (как сам подчеркивает), а по причине уважения воспоминаний о желании его покойной матери. Хальбвакс утверждает: « (…) существуют обычаи и способы мышления, свойственные каждой семье, которые тоже, даже еще настоятельнее, накладывают свою печать на мнения и чувства их членов» (1994: 188). В том, что повествователь выражает желание сохранить привычки его семьи (так как именно он является единственным что от нее осталось), можно почувствовать ностальгию, которую он, однако, категорически отрицает.

Ассман утверждает, что «воспоминание представляет собой инструмент, позволяющий прошлом найти своего рода место окончания, финала» (2006: 17).

Повествователь пытается воскресить своих родителей в эссе *Полторы комнаты.* Кроме этого порыва, он желает воссоздать для них заслуженную свободу, которую в Советском Союзе они никогда не имели. Эту свободу он, однако, достигает – отказавшись от писания на русском языке, потому что только на английском языке, по его словам, может им обеспечить хотя бы резерв свободы: «Писать о них по-русски значило бы только содействовать их неволе, их уничижению, кончающимся физическим развоплощением» (Бродский 2001: 27).

Ассман указывает на то, что память о умерших, в отличие от традиции (которая сама по себе является переносом, в течение которого не происходит разрыв), не передается. Воспоминания о мертвых являются результатом аффективных связей и «сознательного отношения к прошлому, которое хочет преодолеть слом» (2006: 51). Повествователь так сороковую главу заканчивает кратким рассказом про ворон:

> Тем временем две вороны становятся все наглей. Сейчас они приземлились у моего крыльца и расхаживают там по старой дровяной поленнице. Одна поменьше другой, вроде того как мать приходилась отцу по плечо. И хотя я не в состоянии определить их возраст, они мне кажутся старой супружеской четой. И представляю, сколь многое будет мне еще напоминать о родителях впредь. И то сказать, когда такие гости, при чем тут хорошая память? (Бродский 2001: 61)

Повествователь намеками наводит на то, что немного того помнит, но теперь доволен и считает, что достаточно двух ворон (как будто родители рядом с ним) и воспоминание не требуется. В эссе *Полторы комнаты* повествователь сам утверждает: «По-видимому, изъяны памяти суть доказательство подчинения живого организма законам природы. Никакая жизнь не рассчитывает уцелеть» (там же: 59).

Кроме слома на личном уровне, в жизни повествователя после его эмиграции происходит слом довоенной политики националистического режима, которая являлась монолитным образом нации, встроенной в конструкцию отечественной истории (Brkljačić, Prlenda 2006: 10). Даже во время существования политики советского режима повествователь, на индивидуальном уровне, своеобразным способом «расторгает» свои связи с политической системой и государством. Указывая на абсурдность национальной

политики, ее вождей и способа организации общества, он убегает от навязанной и якобы необходимой общественной идентичности, и создает собственную, несвязанную, неотносительную. Создается впечатление, что для самоопределения повествователь не нуждается в обществе.

6. Реконструкция и необходимость создания мест памяти

Эссе *Меньше единицы* отличается рядом интереснейших философских расуждений:

> Память, я полагаю, есть замена хвоста, навсегда утраченного нами в счастливом процессе эволюции. Она управляет нашими движениями, включая миграцию. Помимо этого, есть нечто явно атавистическое в самом процессе вспоминания – потому хотя бы, что процесс этот не бывает линейным. Кроме того, чем больше помнишь, тем ты ближе к смерти. Если это так, то хорошо, когда твоя память спотыкается. Чаще, однако, она закручивается, раскручивается, виляет – в точности как хвост; так же должно вести себя твое повествование, даже рискуя показаться бессвязным и скучным. (…) Перспектива лет спрямляет вещи до точки полного исчезновения. Ничто не воротит их назад, даже рукописные слова с их кручеными буквами. И тем более обречена такая попытка, когда твой хвост кончается где-то в России (Бродский 1976).

Вышеприведенное поддерживает теорию Драйсмы о том, что в конце жизни человек помнит ранние воспоминания, имея в виду возраст восьмидесяти и девяностолетних стариков, но повествователь испытал это намного раньше, как будто он предчувствовал приближающийся конец своей жизни.

Когда говорится о феномене воспоминаний, важным является следующее: во первых, то, что индивид пробуждает в себе – это фрагменты, детали, т.е. не воспоминания в их более узком значении; во вторых, индивид никогда вполне не совпадает со своим прошедшим; в третьих, индивид, следовательно, выбирает фрагменты, восстанавливает свои впечатления, и реконструирует свои воспоминания сходно общественным рамкам и интересам настоящего.

По словам Драйсма, воспоминания наплывают без влияния воли, не ища их, и даже не зная об их существовании – как будто одни просыпаются из летаргии (2013:10). Повествователь излагает свою историю с временной задержкой, после того как воспоминания отлежали под пылью кажущегося забвения. Поддержку приведенном утверждении мы находим также в теоретических анализах Драйсмы , а именно «то, что

долгое время лежало неподвижно и недоступно как будто снова появляется со всеми его ароматами того времени» (там же: 10). Нора подчеркивает, что память «открыта диалектике запоминания и амнезии, не отдает себе отчета в своих последовательных деформациях, подвластна всем использованиям и манипуляциям, способна на длительные скрытые периоды и внезапные оживления» (1999: 20). В эссе *Полторы комнаты* повествователь, сравнивая память с искусством, и упоминая то, что их связывает возможность выбора, говорит:

> Память содержит именно детали, а не полную картину сценки, если угодно, но не весь спектакль. Убеждение, что мы каким-то образом можем вспомнить все сразу, оптом, такое убеждение, позволяющее нам как виду продолжать существование, беспочвенно. Более всего память похожа на библиотеку в алфавитном беспорядке и без чьих-либо собраний сочинений. (1985: 56).

В этом эссе повествователь замечает: «Признак ее (имея в виду память) неполноценности – в способности удерживать случайные предметы. Вроде нашего первого, тогда еще пятизначного, номера телефона, что был у нас сразу после войны: 265-39» (Бродский 2001: 62). О последней цифре телефонного номера, который они имели в своих полутора комнатах, повествователь говорит: «Я его не помню, этот последний, хотя на протяжении двенадцати лет набирал его едва ли не раз в неделю» (там же: 62). Воспоминания всплывают, мерцая появляются и исчезают. Они похожи на вспышки отдельных фрагментов, которые невозможно объединить в ясную картину, представляющую кого-то, каким он был на самом деле. Так, описывая своих родителей, дает свои соображения о том, как работает память:

> Я слышу эти увещевания и наставления, но они – фрагменты, детали. Память искажает, особенно тех, кого мы знаем лучше всего. Она союзница забвения, союзница смерти. (…) Вам не воспользоваться ею, чтобы кого-то оживить, хотя бы на бумаге. Что делать с миллионами невостребованных нервных клеток нашего мозга? (…) На каком количестве деталей можно позволить себе успокоиться? (там же: 58-59)

Ни в какой момент человек не совпадает со своим былым умственным состоянием (Хальбвакс 1994: 128). Воспоминания всегда реконструируются и поэтому невозможно

сказать, что их можно вновь пережить наяву. Хальбвакс подчеркивает: «(…) не приходится также допускать, что пережитое, виденное и содеянное нами сохраняется неизменным и что наше настоящее волочит за собой все наше прошлое» (1994: 71-72). Воспоминание – всегда процесс; никогда статическое состояние.

Воспоминания являются не архивными папками, которые после просмотра неизмененные возвращаются в память, а чем-то, что использованием постоянно изменяется (Draaisma 2013: 139). Николаас Матсьер писал, что память «как повар, который готовит определенное блюдо, всегда из того, что есть в бытовых запасах. Поэтому это блюдо, никогда не того же вкуса» (там же: 139). В эссе *Полторы комнаты* повествователь вспоминает мать – о том как она готовила и носила еду на стол, вспоминает ее внешний вид и поведение за время приготовления пищи, также то как его постоянно за что-то ругала. Воспоминания зависят от настроения, в котором повествователь находится в момент писания, по прошествии многих лет. Со временем, воспоминания теряют вкус горечи (то, что мать его ругала), повествователь перебирает по своим воспоминаниям о детстве и выбирает те, которые ему были приятны. Потом создает образы воспоминаний, глубоко воспринимаемые как истинные. Прошлое является субъективным явлением; повествователь не может объективно рассказывать о нем. Драйсма подтверждает, что память является селективной, неполной и произвольной. Он говорит, что в автобиографиях (это, кстати, в некотором смысле можно применить также к изучаемых эссе) читается не о жизни, а об интерпретации жизни. Воспоминания обременены, освещены тем, что случилось позже. Они больше недоступны в своей первоначальной форме (2013: 143-145). Прошлое, которое повествователь освещает либо в положительном либо в отрицательном свете, находится во взаимоотношении с действительностью. Другими словами, прошлое в другой момент в будущем может быть рассказано по-другому – положительным или отрицательным образом, в зависимости от того, что индивид выбрал сегодня.

Так как воспоминания формируются согласно интересам настоящего, картина прошлого вновь создается под давлением предпочтнений и предрассудков; воспоминания обретают свою значимость в ходе последовательных размышлений, и поэтому эта картина оказывается несколько искаженной. «Мы лучше поймем природу этого искажающего

действия, которое, возможно, и в самом деле производится над прошлым при мечтании, если не забудем, что наше воображение даже в момент воссоздания прошлого остается под влиянием нынешней социальной среды» (Хальбвакс 1994: 147).

По Ассману, если изменятся или исчезнут реляционные фреймы, взаимодействующие с реальностью, то это приведет к забвению. Может быть, что в надежде сохранить свои воспоминания, повествователь стремится увековечить существование своих родителей и свое детство. Как утверждает Нора, проблема разрыва с прошлым приводит к ощущению разорванной памяти. В результате, индивиды создают места памяти, существующие именно, потому что больше не присутствует окружающая среда памяти. Как писал Нора, «Места памяти рождаются и живут благодаря чувству, что спонтанной памяти нет…» (1999: 26). Если бы человек жил в своей памяти, и когда воспоминания действительно являлись бы живыми, он не чувствовал бы необходимости посвящать им место – это место было бы совершенно бесполезным (там же: 17-19). Говоря о времени мест памяти, Нора объясняет: «время мест, это тот момент, когда огромный капитал наследия, который мы переживаем в интимности памяти, исчезает, чтобы ожить снова только под взглядом восстановленной истории» (там же: 25). Если это так, то у повествователя «временем места памяти» является момент смерти родителей. Исчезают носители прошлого, и поэтому теперь их необходимо «зафиксировать». Эссе, изучаемые в данной работе, насыщенные воспоминаниями и существуют в настоящее время, потому что среда, в которой были созданы эти воспоминания, исчезла. Поэтому их можно рассматривать как определенный вид места памяти. Создавая эссе, повествователь пытается оживить своих родителей и себя в общении тепла полутора комнатах. Он находится далеко от этого места и вещей, и пытается увековечить их в письменной форме, создавая таким образом, условно говоря, своего рода «личное» место памяти. В девятой главе эссе *Полторы комнаты* снова рассуждает о всех вещах его родителей «По крайней мере все те вещи были частью сознания родителей, знаками их памяти – о временах и местах, как правило, мне предшествующих, об их совместном и отдельном прошлом, о юности и детстве, о другой эпохе, едва ли не о другом столетии» (Бродский 2001: 27).

Надо еще раз подчеркнуть – в то время как у некоторых людей возможность увидеть и прикоснуться к местам памяти является вполне осуществляемой (так как они существуют в виде различных материальных памятников), повествователь анализируемых эссе

находится в эмиграции, т.е. далеко от своих мест памяти. Памятники являются материальными, видимыми местами памяти. Мусиль подчеркивает: «Ничто в мире не является невидимым как памятник. Памятники несомненно поднимаются, чтобы быть замеченными, для того, чтобы привлечь внимание. Но в то же время пронизаны чем-то, что отталкивает внимание» (Brkljačić, Prlenda 2006: 213). Воспоминания повествователя, изучаемого в данной работе, напротив, тихие, незапланированные. При этом, отношение повествователя к воспоминанию (о фрагментарном и субъективном характере воспоминаний, о воспоминаниях, складывающихся, впоследствии, как мозаик в осмысленную целину с помощью процесса реконструкции, при чем повествователь осознает, что тот процесс не может выразить истину, так как *нет такой истины*) вполне вписывается в постструктуралистские теоретические обсуждения о воспоминаниях. Здесь также следует указать на тот факт, что категория воспоминаний тесно связана с категорией идентичности, потому что стремление к формированию и сохранению идентичности осуществляется всегда на фоне всех воспоминаний. Повторное рассмотрение и окончательное удаление от существенного понятия навязанной, неизменяемой, прочной, эссенциалистской советской идентичности вписывается в постструктуралистскую теорию о множественности, фрагментации идентичности. В этом отношении изучаемую эссеистику возможно определить как антиэссенциалистскую.

7. Идентичность

В общем можно сказать, что целью всех воспоминаний является попытка формирования и сохранения повествовательной идентичности. Воспоминания, как мы раньше попытались показать, всегда избирательные. Они зависят от настоящего, от того кем индивид является сегодня – он бессознательно выбирает только воспоминания, соответствующие его идее о себе, также о его ожиданиях и потребностях настоящего.

Основное деление идентичности отличает ее личный и социальный уровень. Личной идентичностью непосредственно занимается психологическая наука и касается личных ценностей, идей, эмоций и целей личности – того каким образом человек видит себя (Jelić 2009: 238). При изучении повествователя, на первый взгляд намечается некоторое естественное установление личной идентичности, противостоящей устройству теории эссенциализма.

Цифрич приводит четыре концептуальных аспекта социальной идентичности: по отношению к чувству принадлежности к социальным группам (нация, класс, профессия), по отношению к территории (деревня, родной город, государство), по отношению к культуре (язык, обычаи, традиция, религия) и по отношению к родственным связям (пол, семья, родственники) (Cifrić, Nikodem 2006: 173-202).

Существуют противоположные подходы к теории идентичности – эссенциалистская и антиэссенциалистская перспективы. Эссенциалистская перспектива ссылается на заранее определенный стандарт, согласно которому идентичность является фиксированной и определяется как бы врожденно оформленная. Такой вид идентичности создает впечатление «естественности», т.е. впечатление, что нет нужды или необходимости в ее пересмотре и обдумывании. По простой причине ее неизменного существования и для того, чтобы индивид установился и укрепился как равноправный член общества – необходимо ее воспринять. В отличии от эссенциалистского подхода, антиэссенциалистские взгляды, следовательно, отрицают все ранее сказано. С этой точки зрения, идентичность рассматривается как колеблющаяся, неустойчивая и искусственная конструкция (Petković 2010: 24). Идентичность никогда не бывает единичной. Она строится с помощью разных практик и позиций, которые пересекают друг друга. Идентичность постоянно находится в процессе изменений и трансформаций (Hall 2006: 360).

В начале эссе *Полторы комнаты* повествователь, рассказывая о себе и своей семье, только на первый взгляд воспринимает типичные характеристики соответствующие эссенциалистскому подходу идентичности: «Семья, обычная советская семья того времени» (Бродский 2001: 16), причем, по нашему мнению, особенно выделяется слово «*советская*». Рассказывая о жилом помещении и площади, которую получали в результате обмена коммунальных квартир, повествователь подчеркивает следующее: «Это понятие о квартирном обмене (…) нет способа передать постороннему, чужестранцу» (там же: 20). Из приведенного косвенным способом делается намек на его советскую идентичность – любой «несоветский» человек является посторонним, чужим.

В других частях эссе очевиден побег от эссенциалистской точки зрения. Повествователь воспринимает установку идентичности не как нечто естественное, а как искусственно сконструированное: «Для начала должен положиться на мою метрику, где сказано, что я родился 24 мая 1940 года в России, в Ленинграде» (там же: 70). При этом в выражении «должен положиться на мою метрику» с ощутимой иронией отталкивает от себя ту часть идентичности, как будто она его не удовлетворяет, но он все же ее воспринимает. Он вспоминает свою первую ложь – она была связана именно с идентичностью:

> Это было в школьной библиотеке, где мне полагалось заполнить читательскую карточку. Пятый пункт был, разумеется, "национальность". Семи лет от роду, я отлично знал, что я еврей, но сказал библиотекарше, что не знаю. (…) Я не стыдился того, что я еврей, и не боялся сознаться в этом. (…) Я стыдился самого слова "еврей" – независимо от нюансов его содержания. (там же: 73)

Факту своего еврейства повествователь не придает особого значения, но осознает нежелательные последствия, к которым эта принадлежность приводит. Он подчеркивает, что не обращал внимание на антисемитизм, так как его распространяли в основном взрослые. Взрослые и государство продвигают начала антисемитизма, потому что его «отец, демобилизованный с флота в соответствии с неким потусторонним указом, что евреи не должны иметь высоких воинских званий, никак не мог найти работу» (там же: 78).

Повествователь «извергает» поток воспоминаний, на основе которых стремится установить свою идентичность. При этом испытывает недоверие к всему, что находилось

под влиянием великой и якобы могучей державы СССР. Государство, на его взгляд, является подлым, репрессивным аппаратом. Поэтому повествователь часто говорит о укрочению личности: «Четыре года в армии (мужчин призывали в 19 лет) завершали процесс капитуляции перед государством. Повиновение становилось и второй натурой и первой. (…) Служба в советской армии длилась от трех до четырех лет, и я не видел человека, чья психика не была бы изуродована смирительной рубашкой послушания» (Бродский 2001: 75). Таким способом государство изображается как своеобразное воспитательное учреждение, которое искусственным путем формирует идентичность и все что с ней связывается.

Уже с детских лет выявлялось его противостояние общественным нормам идентичности, хотя тогда еще не ощущал реальное повреждение со стороны государственного аппарата – он бросает школу, понимая абсурдность структуры светской системы и испытывает желание протестовать:

> Помню, когда я бросил школу в возрасте 15 лет, это было не столько сознательным решением, сколько инстинктивной реакцией. Я просто не мог терпеть некоторые лица в классе – и некоторых однокашников, и, главное, учителей. И вот однажды зимним утром, без всякой видимой причины, я встал среди урока и мелодраматически удалился, ясно сознавая, что больше сюда не вернусь. (там же: 76)

Повествователь убегает от взрослых людей (в данном случае учителей), что символизирует его уход от навязанной идентичности. Он вспоминает бесконечную солнечную улицу, символизирующую свободу, уход от принужденного, новые надежды. Отталкивая от себя все неподходящее в данный момент, он на самом деле замечает, что не нуждается в ложной стабильности русской идентичности. Поэтому в эссе *Меньше единицы* описывает организацию государственных структур как нечто представляющее порядок и безопасность, в котором он видит абсурд:

> В централизованном государстве все помещения похожи: кабинет директора школы (…) деревянные панели, письменные столы, стулья (…) Те же портреты основоположников – Ленина, Сталина… И оштукатуренные стены классов с синей

горизонтальной полоской на уровне глаз, протянувшейся неуклонно через всю страну, как черта бесконечной дроби: через залы, больницы, фабрики, тюрьмы, коридоры коммунальных квартир. Единственное место, где я не встречал ее, – крестьянская изба. (там же: 91-92).

Синюю полоску можно интерпретировать как символ чего-то навязанного со стороны государства и централизованной системы, вмешательством во все сферы жизни, но также как то, что маркирует территорию, лишает независимости и территорию и его население. Единственные следы свободы ощущаются только, как повествователь подчеркивает, в крестьянских избах. Кроме них, все остальное было построено в одном и том же стиле: «Я заметил, что входы в тюрьмы, психиатрические больницы, концентрационные лагеря строятся в одном стиле: все подражают классическим или барочным портикам. Замечательная преемственность (…) завод и тюрьма были построены примерно в одно время и внешне неразличимы; одно вполне сходило за крыло другого» (Бродский 2001: 81). Сравнивает завод с тюрьмой, при чем это представляет собой определенное изображение состояния страны в целом и критику общества.

Связано с вопросом идентичности, интересным является то, что в эссе *Fondamenta degli incurabili* повествователь, рассказывая о понравившейся ему девушке, упоминает *предыдущее воплощение*: «Впервые я ее увидел несколько лет назад, в том самом предыдущем воплощении: в России» (там же: 232). Другими словами, Россия в его восприятии очевидно представляет собой прошлую жизнь, которая, судя по всему, не имеет для него никакого значения в том смысле, что является безразличной в отношении к его сегодняшней жизни.

Все связанное с государством воспринимается повествователем как нечто навязанное, ему ненужное и отвратительное, вследствие чего создается впечатление, что отталкивание «*второстепенного»* является предпосылкой создания *«своего»*. В этом отношении не является странным, что определяет себя как поэта и профессора страдающего от сердечного заболевания, пока в эссе *Меньше единицы* – как патриота и еврея. Повествователь добавляет: «(…) я был истинным сыном своего отца. (…) Если мне есть чем гордиться в прошлом, то тем, что я стал заключенным, а не солдатом» (там же: 88).

Тем не менее, невозможно полностью оттолкнуть общественный уровень идентичности. Вопрос в том, как создать среду, в которой, хотя бы на мгновение, возможно убежать от шаблонов социального поведения и понимания существования. Возможно ли поместить себя в свободное пространство?

7.1. Попытка поиска самого себя в Третьем пространстве

В данной работе поиски повествователя полностью зависят от его местонахождения в эмиграции, т.е. от чувства отсутствия принадлежности *туда* или *сюда*, также невозможности размещения себя в одной культуре и нации. Хоми Баба говорит о культуре как явлении, которое само по себе является «неполным». Культура не основывается на дуалистических принципах, а на взаимном проникновении. Таким образом культура приобретает свое истинное значение в промежуточном пространстве, которое Баба называет Третьим пространством (Bhabha 2002: 37). Это пространство возможно рассматривать как некое свободное пространство, в котором отсутствует продвижение и предпочтение одной определенной культуры, также как и ее превосходство (там же: 38). В этом пространстве существовала бы возможность создания гибридной культуры.

В эссе *Полторы комнаты* повествователь косвенным способом изображает советское пространство как несвободное. Он указывает на то, что, даже если бы писал по-русски, то эти слова не увидели бы света дня под советским небом. Упоминая при этом эмигрантов, повествователь подчеркивает, что возможно только они прочли бы его произведения на русском языке (Бродский 2001: 28). Его мнение о СССР как о стране рабов еще раз подчеркивается в изображении отца повествователя: «Ему нравилось находиться вблизи воды, он обожал море. В этой стране так ближе всего можно подобраться к свободе» (там же: 38). Во многих произведениях повествователя говорится о его очаровании водным пространством. Любовь к воде перешла с отца к сыну. При этом, в данном случае, также как и в большинстве других написанных им эссе, море получает по крайней мере некоторые оттенки Третьего пространства.

Первую заметную попытку повествователя найти свое Третье пространство можно наблюдать в его половине комнаты в эссе *Полторы комнаты.* Там подробно описывается каким способом повествователь перегородил свою половину комнаты, потому что хотел до

некоторой степени отделиться от своих родителей. Повествователь подчеркивает, что этих десять квадратных метров были лучшие десять метров, которые он когда-либо знал, и, таким образом, этой половине комнаты косвенно дает символический статус Третьего пространства. В эссе *Трофейное* рассказывает про термос: «Внутри цилиндра бушевал оптический водоворот, порождавший бесконечность…» (Бродский 1976), причем понятие указанной здесь *бесконечности* можно также интерпретировать как Третье пространство – в описаниях конкретных предметов повествователь предпочитает представлять их, давая им символическое значение в свете культурных и географических обозначений.

У повествователя есть желание убежать от всего навязанного советским социальным режимом, который, настаивая на славе государству, его вождей, его политике, отражающейся во всех аспектах жизни общества, превратил его в жертву. Провозглашенный социальным паразитом, он становится субъектом угнетения, не находящим свободы в собственном государстве, а также и за ее пределами. Итак, второй попыткой поиска свободного Третьего пространства являются Соединенные Штаты Америки. Перечисляя воспоминания о родителях (вероятно имея в виду личную свободу в США, т.е. в стране, предоставившей ему эту возможность), повествователь подчеркивает: «Это единственная возможность для них повидать меня и Америку. Это единственный способ для меня увидеть их и нашу комнату» (Бродский 2001: 24). Описывая вещи своих родителей, он также говорит: «(…) они родились и выросли свободными, прежде чем случилось то, что безмозглая сволочь именует революцией, но что для них, как и для нескольких поколений других людей, означало рабство» (там же: 27). Потом вновь ясно показывает, что «ни одна страна не овладела искусством калечить души своих подданных с неотвратимостью России» (там же: 28). Интересным является его утверждение, что он готов читать на русском языке, писать рассказы и письма. Однако, когда речь идет о его родителях, английский язык считает единственным языком, который может им предоставить уют и лучший вид загробной жизни. Повествователь открыто высказывает свое мнение на счет того, что английский язык сохранил и его самого, и что писать на этом языке «как мыть посуду – полезно» (там же: 19).

В эссе *Трофейное* повествователь рассказывает о латвийском радиоприемнике Спидола и о том, когда «в мастерской увидел ее без задней крышки. Наиболее положительное, что я мог бы сказать о ее внутренностях, это что они напоминали

географическую карту (шоссе, железные дороги, реки, притоки). Никакой конкретной местности они не напоминали» (Бродский, 1976). Это «никакой конкретной местности» также может быть истолковано как Третье пространство. Описывая радиоприемник, он подчеркивает, что в нем увидел Европу: «Внутренности приемника напоминали ночной город» (там же). Стремление к западу продолжается и в дальнейшем: «Эти жутковатые на вид диски можно было приобрести (…) в парках, общественных туалетах, на толкучке и в ставших тогда знаменитыми коктейль-холлах, где можно было сидеть на высоком табурете и потягивать молочный коктейль, воображая, что ты на Западе» (Бродский 1976). В конце эссе как будто еще раз подтверждается его воображение некоторого неопределенного, промежуточного пространства: «Давайте выключим свет или крепко зажмурим глаза. Что мы видим? Американский авианосец посреди Тихого океана. А на палубе я -- машу рукой. Или за рулем "ситроена." Или – в желтой корзинке из песни Эллы. И. т. д. и т. п. Ибо человек есть то, что он любит» (там же).

Италия, точнее Венеция, в качестве окончательного Третьего пространства, полным образом его обнажила и привела к чувству столь желанной свободы. Уже в эссе *Трофейное* появляются мечты о этом городе, и уже тогда повествователь предугадывает о своем отъезде туда. Он читает два романа, действие которых происходит в зимней Венеции. Выражает свое восхищение этим городом: «и я говорил только о Венеции…» (там же). Девушка, с которой он встречался подарила ему набор от двенадцати открыток с изображением Венеции: «(…) рассматривание их вызывало нечто похожее на ощущение, возникавшее при чтении писем от родных» (там же). Рассматривание открыток провоцирует воспоминания на его родителей, т.е. чувствуется тоска по полутора комнатах (точнее, по его неповторимой половине комнаты). Это пространство его прежнего места жизни пытается вновь найти в Венеции в качестве Третьего пространства.

Рассматривая идентичность, поддерживаемую точкой зрения повествователя, можно сделать вывод, что размещение в Третьем пространстве, в конечном итоге, является единственным вариантом, в котором такой вид идентичности мог бы «осуществиться» (хотя в действительности эта идентичность никогда не реализуется). Таким образом в эссе *Fondamenta degli incurabili* Венеция, наконец-то, изображается как абсолютное Третье пространство. После изгнания из СССР, страны которая его унизила (не воспринимая его как человека и поэта, а как общественного паразита), и США, страны, предоставившей ему

абсолютные творческо-профессиональные условия (но только относительную свободу личности), теперь, в Венеции, повествователь наконец находит чувство отрешенности, «необязательности» к кому или чему-либо. Венеция изображается в виде пространства, в котором происходит полное обнажение. При этом само прибытие в город описывается следующим образом: «Все отдавало приездом в провинцию – в какое-нибудь незнакомое, захолустное место – возможно, к себе на родину, после многолетнего отсутствия» (Бродский 2001: 231). Формулировка этих мыслей в данном предложении сочетает в себе нечто неопределенное («незнакомое»), но также нечто вполне определенное («родина»). Хотя родина (происхождение), в соответствии с эссенциалистким подходом, должна сама по себе определять индивида, повествователь сравнивает ее с чем-то «незнакомым». Он продолжает: «в предыдущем воплощении, (…) где-то во вселенной, безразлично к тому – где» (Бродский 2001: 232), причем Третье пространство, как очевидно, приобретает характеристики символического пространства, которое невозможно создать физическим образом, в том числе может находиться везде.

В Венеции повествователь постепенно теряет себя и, в то же время, приобретает красоту освобождения. Он описывает зеркала, которые, «не созерцая», предоставляют анонимность: «Они возвращают тебе не тебя самого, а твою анонимность, особенно в этом городе. Ибо здесь ты сам – последнее, что хочется видеть» (там же: 239). Желая избежать создание наложенной идентичности, он стремится преобразить себя в чужестранца: «Чтобы начать другую жизнь, человек обязан разделаться с предыдущей, причем аккуратно. О чужих домах, о незнакомых лестницах, странных запахах, непривычной обстановке и топографии – вот о чем грезят старые собаки из пословицы, слабоумные и одряхлевшие, а не о новых хозяевах» (там же: 259).

Он утверждает, что заблудиться в Венеции является чем-то полностью нормальным, и что это отражает воду: «Я взялся ее процеживать, потому что она содержит отражения, в том числе и мое» (там же: 239). В Венеции все существующие хотя бы в один момент исчезает: «(…) особенно зимой, когда местный туман, знаменитая Nebbia, превращает это место в нечто более вневременное, чем святая святых любого дворца, стирая не только отражения, но и все имеющее форму: здания, людей, колоннады, мосты, статуи» (там же: 256). То, к чему он стремится – это чистое существование, лишенное всего остального, значимого или незначительного: «(…) я приезжал сюда не с романтическими целями, а

поработать, закончить вещь, перевести, написать пару стихотворений, если повезет; просто быть» (там же: 277)

Затем повествователь описывает свой рай, возможно осознавая, что эго нет и никогда не будет, но именно поэтому такое иллюзорное, символическое пространство возможно воспринимать как Третье пространство: «Сейчас же замечу только, что хоть я и северянин, мое представление о рае не определяется ни климатом, ни температурой. Я бы, кстати, охотно обошелся и без его жителей, и без вечности в придачу. (…) признаюсь, что это представление чисто зрительное, (…) и существующее только в приближениях» (там же: 238).

Повествователь вспоминает ночь своего приезда в Венецию: «Если та ночь что и напророчила, то лишь то, что обладателем этого города я не стану никогда» (Бродский 2001: 236). В Третьем пространстве невозможно владеть чем-либо. Именно поэтому оно является пространством, находящимся где-то «в промежутке». Венецию он изображает как безвременное, вечное пространство: «этот город мне по карману – то есть до самой смерти, возможно, и после» (там же: 244). Он вспоминает свои мысли в двадцать восьмилетнем возрасте – мысли о необремененном общественном поведении: «И я поклялся, что если смогу выбраться из родной империи, то первым делом поеду в Венецию, сниму комнату на первом этаже какого-нибудь палаццо, чтобы волны от проходящих лодок плескали в окно, напишу пару элегий, туша сигареты о сырой каменный пол, буду кашлять и пить» (там же: 245). Он осознает, что никогда не будет венецианцем, но, по его словам, это ему не мешает: «(…) я никогда не мог убедительно претендовать, даже в собственных глазах, на то, что приобрел хоть какие-то местные черты (…) и никого не могли обмануть купленные здесь костюмы. Постепенно я стал временным постояльцем в обоих государствах…» (там же: 289). Тем, что он является временным постояльцем, дает понять, что не смог определиться в качестве венецианца и, таким образом, продолжает существовать в Третьем пространстве. Продолжает свои поиски места, где не нужна идентичность – в промежуточном пространстве.

Венецию он изображает как любовь, которую невозможно истощить, как будто она для него суть всего: «(…) отъезд означает не расставание тела с городом, а прощание города со зрачком. (…) После него (подразумевая под этим город) все разочаровывает» (там же: 282). Венецию он воспринимает как место избавления: «Италия, – говорила Анна

Ахматова, – это сон, который возвращается до конца ваших дней (…) Грубо говоря, скорее я возвращался к этому сну, чем наоборот» (там же: 288). Он в полном восторге от этого города: «Зимний свет в этом городе (…) доводит будущие воспоминания до резкости снимка из 'Нешнл Джиографик' » (там же: 288).

Итак, можно заметить определенную градацию: СССР проявлял, по отношению к нему, репрессивные меры, при этом оказывая на него тормозное влияние, не позволяя ему произвольное мировоззрение, а также обвиняя его за паразитический образ жизни. США предоставила ему убежище и возможность самоопределения, в том числе и свободу, но все таки она не явилась тем желанным пространством, в котором он смог ощутить истинное обнажение возможное лишь в пространстве, в котором исчезают все условности и законы. Только Венеция предоставила ему осуществление истинной свободы, обнажение духа и мыслей, возможность быть индивидом в полном смысле этого слова. Таким образом она представляет собой пространство, в котором ничто иное не имеет особого значения, кроме возможности наблюдать глубину себя.

Хотя Третье пространство, на самом деле, является символическим местом и в действительности не может быть найдено, повествователь именно Венецию воспринимает как такое место, где законы, даже если они существуют, для него не представляют никакого значения, так как Венеция дает возможность побега от себя самого. Таким образом, этот город, имеющий свое название (которым он его и называет), стал пространством, в котором повествователь раскрывает легкость бытия, что именно и является его желаемым бытием – без общественных определений. Это пространство предоставляет ему успокоение, забвение советских оскорблений и возможность продолжения относительной «американской» свободы. Интересным (одновременно логичным и ожидаемым) является также то, что обнажение бытия связано именно с пространством «живущим» на воде. Таким образом Венеция принимает характеристики воздушного пространства, которое является ни *тем* ни *этим* местом. Этот город является пространством, в котором можно «парить», не имея нужды и причины быть определенным и обозначенным как *кто-то*, особенно в смысле национальной идентичности.

8. Заключение

Целью настоящей работы был анализ поэтики памяти в четырех эссе знаменитого русского писателя И. А. Бродского – *Полторы комнаты, Меньше единицы, Трофейное* и *Fondamenta degli incurabili*. Хотя социологи, историки, философы и литературоведы, которые занимались феноменом памяти, указывают на разницы между индивидуальными и коллективными воспоминаниями, все согласны в том, что воспоминания индивида зависят от социальных рамок памяти, а также в том, что воспоминания формируются в зависимости от интересов настоящего.

Индивиды сами создают воспоминания, произвольно их складывают, как будто это пазлы, и манипулируют воспоминаниями именно так, как им хочется. Никто не может подтвердить объективность того, что по утверждению одного человека является правдоподобным. Память может притаиться где-то в глубине человека до тех пор, пока не произойдет переломное событие, вынуждающее внезапное восстановление этой памяти – при этом возможно возникновение некоторой иной, новой формы и нюансов памяти (даже весьма субъективной, учитывая возможность произвольной подборки воспоминаний и фантазий). Так же как история является проблематичной из-за невозможности проверки объективности, такими же являются воспоминания и память. Воспоминания символично блуждают. Они человеку иногда могут казаться действительными, но на самом деле это не так. Изучаемые эссе показывают, что все написанное – не для того, чтобы предоставить истинные факты, потому что нет такой истины, а если ее было бы, она была бы незначительной. Воспоминания и память проектируются в сознании их носителей – лиц, которые, таким образом, сами выбирают то, что будут помнить. Другими словами, память – всегда избирательна. Воспоминания повествователя в основном связаны со следующими элементами: мать, отец, детство, семейный дом – полторы комнаты. В некоторых моментах эти воспоминания звучат как бы написанными с детской точки зрения – как будто ребенок внутри повествователя пытается захватить и записать хотя бы небольшую часть своего детства, свое прошлое.

Изученные воспоминания были связаны с процессом формирования личности и идентичности повествователя как на личном, так и на социальном уровнях. Говоря о личной идентичности, Бурушич разделяет ее на частный и общественный аспект. Повествователь

делает акцент на частные аспекты (Бурушич: мои эмоции и чувства; способы которыми я справляюсь со своими страхами, тревогами и соблазнами жизни; способы которыми переношу положительные и любящие чувства; мои ценности и мораль; мои мысли и идеи; способы, которыми я думаю; мои цели и стремления). Общественным аспектам личной идентичности (мои физические атрибуты: высота, внешний вид, вес тела, популярность и привлекательность другим людям; мои жесты и способы выражения; мой пол; способ, которыми я действую или влияю на других) повествователь не придает решающее значение (Burušić 2003: 25-29).

С точки зрения социальной идентичности, повествователь очевидно стремится принадлежать к кругу семьи. Важной для него является также профессия – повествователь определяет себя как поэта. Другие аспекты, такие как город, где он родился, и окрестность, в которой он жил (территориальный аспект), в эссе упоминаются, но им не принадлежит ключевое место в процессе формирования идентичности повествователя.

Уже в детстве происходит отторжение связи между ним и всем советским – повествователь убегает из школы и от профессоров (взрослых) как представителей власти. Его побег происходит позже и в других сферах жизни. Кроме физического побега, у него также опыт духовного побега от принадлежности к всему советскому. Поэтому наблюдается желание не идентифицировать себя на уровне национальной идентичности, и, следовательно, попытка найти себя в Третьем пространстве. Повествователь как бы постоянно колеблется между *здесь* и *там*, между чувством привязанности к семейному гнезду и чувством отвращения к государству, которое его изгнало. У повествователя очевидным является отрицание эссенциалистски воспринимаемой идентичности, так же как и невозможность фиксации, что вписывается в постструктуралистскую теорию идентичности как неустойчивой, флуктуирующей, переменной категории.

Библиография

Ассман, Я. (2004) *Культурная память: письмо, память о прошлом и политическая идентичность в культурах древности*. Москва: Языки славянской культуры.

Бродский, И. 1986. *Трофейное* (пер. А. Сумеркина).

Режим доступа: http://www.lib.ru/BRODSKIJ/br_spoils.txt. (29. 1. 2018.)

Бродский, И. А. (2001) *Поклониться тени*. Санкт Петербург: Издательство Азбука.

Хальбвакс, М. (1994) *Социальные рамки памяти*. Москва: Новое издательство.

Нора, П. (1999) *Проблематика мест памяти. Франция-память* / П. Нора, М. Озуф, Ж. де Пюимеж, М. Винок / Пер. с фр.: Дина Хапаева. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, с. 17-50.

Bhabha, Homi K. (2002) *The Location od Culture*. London, New York: Routledge.

Brkljačić, Prlenda (2006) *Zašto sjećanje i pamćenje?* u: *Kultura pamćenja i historija*. Zagreb: Golden marketing – Tehnička knjiga.

Burušić, J. (2003) *Povezanost sastavnica identiteta, svjesnosti o sebi i samomotrenja*. U: Psihologijske teme; 12, str 23-32.

Cifrić, I., Nikodem, K. (2006) *Socijalni identitet u Hrvatskoj. Koncept i dimenzije socijalnog identiteta*. U: Socijalna ekologija; 15, 3; str 173-202.

Draaisma, D. (2013) *Tvornica nostalgije – pamćenje, vrijeme, starost*. Zagreb: Ljevak.

Hall, S. (2006) *Kome treba „identitet"?* U: *Politika teorije*, prir. Dean Duda; str. 357-372.

Lukšić, I. (2007) *Brodski! Život, djelo (1940-1996)*. Zagreb: Hrvatsko filološko društvo.

Petković, N. (2010) *Identitet i granica: hibridnost i jezik, kultura i građanstvo 21. stoljeća*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk

Sažetak rada na hrvatskom jeziku

U radu se analiziraju četiri eseja J. A. Brodskoga, nastalih u emigraciji nakon što je autor, optužen za „parazitski“ način života, bio prisljen napustiti tadašnji Sovjetski Savez. Iskustvo emigracije konstitutivno je za proučavane eseje – kao posljedica formiraju se sjećanja pripovjedača, pri čemu ona poprimaju dvije krajnosti. S jedne su strane izrazito nostalgična (premda se nostalgija neprestano poriče) i pritom vezana isključivo uz majku, oca i, specifični za sovjetsko vrijeme oblik stanovanja, komunalni stan, točnije sobu i pol. S druge su strane sjećanja ispunjena gorčinom i negativnom kritikom tadašnjeg krutog sovjetskog državnog sustava i utjecaja koje je imao na društvo. Budući da se sjećanja uvijek formiraju u skladu s interesima sadašnjosti te trenutnim društvenim okvirima i utjecajima, u danom je slučaju emigrantska pozicija pripovjedača odigrala ključnu ulogu u njihovoj rekonstrukciji. Navedena će se sjećanja povezati sa specifičnim načinom oblikovanja identiteta (koji se u okviru postmoderne filozofske misli promatra kao nestabilna kategorija) pripovjedača – bijegom od zadanih identitetskih obrazaca te pokušajem pronalaženja mjesta postojanja u Bhabhinom utopijskom Trećem prostoru – prostranstvu „između“ koje nikada fizički neće postojati, no koje barem imaginarno pruža mogućnost „odgurivanja“ svega društveno zadanoga.

Ključne riječi

sjećanje, pamćenje, rekonstrukcija sjećanja, identitet, Treći prostor

Ключевые слова

воспоминание, память, реконструкция воспоминаний, идентичность, Третье пространство

Životopis

Tajana Jugović Lončarić rođena je 7. listopada 1988. godine u Zagrebu. Nakon završene Osnovne škole «Ljubo Babić» upisuje Srednju školu Jastrebarsko, smjer ekonomist. Godine 2008. upisuje Stručni studij poslovne ekonomije na Ekonomskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu, smjer Turizam. Diplomira 2011. godine te nakon postignutog prvostupničkog obrazovanja upisuje studij Ruskog jezika i književnosti te Španjolskog jezika i književnosti na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu. Paralelno uz studij na Filozofskom fakultetu upisuje diplomski studij na Ekonomskom fakultetu Sveučilišta u Rijeci. Od 2016. supruga je Ivana, a od 2017. godine ponosna majka malog Jurice.