



(указателем имен), генеалогической таблицей, развернутой статьей Т. О. Кожановой о жизни и творчестве Бюсси-Рабютена (см.: *Бюсси-Рабютен*. Любовная история галлов / подг. Т. О. Кожанова, Л. Г. Ларионова, М. Н. Морозова, Л. А. Сифурова. М., 2010).

- <sup>11</sup> *Vincent D.-H.* Introduction // *Bussy-Rabutin, comte de. Mémoires*. Paris, 2010. P. 24.
- <sup>12</sup> *Ibid.* P. 11.
- <sup>13</sup> *Bussy-Rabutin R. comte de. Mémoires*. P. 31. Далее текст цитируется в нашем переводе по этому изданию с указанием страницы в скобках.
- <sup>14</sup> *Viala A.* Op. cit. P. 159.
- <sup>15</sup> *Lesne E.* La poétique des mémoires (1650–1685). Paris, 1996. P. 357.
- <sup>16</sup> *Bussy-Rabutin R. de. Mémoires de Roger de Rabutin, comte de Bussy*: en 2 vol. / nouv. éd. par L. Lalanne. Paris, 1857. Vol. I. С. 45. URL: <http://books.google.ru/books?id=gy48hiwmWvQC&printsec=frontcover&dq=Memoires+du+co>

mte+de+Bussy-Rabutin&hl=ru&sa=X&ei=mCrgT5mGP MbP4QT53bzyDQ&sqi=2&ved=0CEIQ6AEwAw#v=onepage&q&f=false (дата обращения: 07.07.2012).

- <sup>17</sup> О свойствах «галантного ума» см.: *Viala A.* Op. cit. P. 22.
- <sup>18</sup> *Ibid.* P. 122.
- <sup>19</sup> См.: *Scudery M. de.* De la conversation // *Scudery M. de.* «De l'air galant» et d'autres conversations. Paris, 1998. P. 69.
- <sup>20</sup> *Viala A.* Op. cit. P. 122.
- <sup>21</sup> *Кожанова Т.* Бессмертный шедевр великого неудачника // *Бюсси-Рабютен*. Любовная история галлов. С. 236.
- <sup>22</sup> *Алташина В.* Поэзия и правда мемуаров (Франция, XVII–XVIII вв.). СПб., 2005. С. 47.
- <sup>23</sup> *Garapon J.* Les mémoires du XVII<sup>e</sup> siècle, nébuleuses de genres // *Le Genre des mémoires. Essai de définition*. Colloque international des 4–7 mai 1994 à Strasbourg. Paris, 1995. P. 267.

УДК 821.111.09-3 Квинси

## ПОЭТИКА ПЕРЕПИСЫВАНИЯ В РОМАНЕ ТОМАСА ДЕ КВИНСИ «ИСПОВЕДЬ АНГЛИЧАНИНА, УПОТРЕБЛЯВШЕГО ОПИУМ»

О. А. Джумайло

Южный федеральный университет, Ростов-на-Дону  
E-mail: dzum2@yandex.ru

В статье предложен новый подход к прочтению поэтики романа Т. де Квинси «Исповедь англичанина, употреблявшего опиум» сквозь призму концепции следа Ж. Деррида. Исповедальное самопознание «я» в романе предстает как переписывание (перечитывание) следов на палимпсесте судьбы.

**Ключевые слова:** поэтика переписывания, палимпсест, след, исповедальный роман, Томас де Квинси, Жак Деррида.

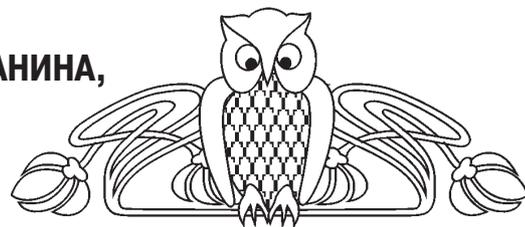
### Poetics of Rewriting in Thomas de Quincey's Novel «Confessions of the English Opium-Eater»

О. А. Dzhumailo

This article proposes a new approach to the poetics of Thomas de Quincey's «Confessions of the English Opium-Eater» through trace notion coined by Jacques Derrida. Confessional self-understanding in the novel is asserted in rewriting (rereading) of traces in the personal palimpsest of fate.

**Key words:** rewriting poetics, palimpsest, trace, confessional novel, Thomas de Quincey, Jacques Derrida.

Исследования феномена Томаса де Квинси в настоящее время переживают бум. С 1980 г. вышло более десяти научных монографий, посвященных творчеству блестящего литератора, дающего многообразные поводы для осмысления романтической, постромантической и викторианской культуры, политики и словесности<sup>1</sup>. Примечательно, что текст де Квинси, оставившего исполненный автобиографизма роман «Исповедь



англичанина, употреблявшего опиум», вызывает интерес специалистов, работающих в междисциплинарном поле. Социальные, политические, экономические, гендерные, религиозные, эстетические, медицинские аспекты, вопросы языка и риторики оказываются в фокусе внимания исследователей. Вместе с тем новые подходы к определению своеобразия романа де Квинси далеко не всегда предлагают связный комментарий его уникальной поэтики.

Однако если рассматривать исповедальный роман де Квинси как поиск основ самопознания, то мнимая дискретность его «письма» обернется моментальными прозрениями «Я», вновь и вновь предпринимаемыми попытками рассказчика запечатлеть фрагменты связного текста об обнаружении «Я» в памяти и опыте. Более того, де Квинси не только создает поэтику переписывания (перечитывания), но и находит для нее эмблематичный образ – палимпсест.

«Что такое мозг человеческий, как не дарованный нам природой исполинский палимпсест? Мой мозг – это палимпсест; твой, о, читатель, – тоже. Потoki мыслей, образов, чувств, непрестанно и невесомо, подобно свету, наслаивались на твоё сознание – и каждый новый слой, казалось, безвозвратно погребал под собой предыдущий. Однако в действительности ни один из них не исчезал бесследно <...> На нашем собственном



нерукотворном свитке памяти, на палимпсесте человеческого сознания, нет и не может быть ничего обрывочного или обособленного»<sup>2</sup>.

Наше внимание привлекла концепция следа (прото-следа) Жака Деррида, столь значимая для исповедальной литературы. Самым любопытным образом она оказывается воплощенной в метафоре палимпсеста.

Как известно, Деррида использует и во многом перетолковывает понятия фрейдистского психоанализа, среди которых понятие последствия (*Nachträglichkeit*). В 1896 г. в письме Флиссу Фрейд пишет: «...сейчас я работаю над гипотезой о том, что наш психический механизм составил в результате напластования различных слоев (*Aufeinanderschichtung*), иначе говоря, материал, фактически присутствующий в форме следов-воспоминаний (*Erinnerungspuren*), время от времени подвергается переустройству (*Umordnung*) согласно новым отношениям, переписыванию (*Umschrift*)»<sup>3</sup>. Следы опыта не могут быть опознаны и осмыслены в их непосредственной данности, они выявляют свой смысл только в ожидании/переживании возврата, повтора этого опыта в будущем. При этом прошлый опыт как след выступает и поводом для нарративизации, и артефактом, и бесконечно изменчивым образом сознания.

Размышляя об акте воспоминания, де Квинси фокусирует внимание не на открытии отдельных памятных фактов, а на особом ресурсе памяти – переупорядочении, переписывании. Подобно пергаменту, память способна вытеснять и проявлять вытесненное, реинтерпретировать прошлое с перспективы будущих смыслов и, в сущности, творить событие для «Я».

### Событие исповеди

Любопытно, что переписывание выступает не только эффектной метафорой в случае де Квинси. Писатель оказался одним из худших редакторов собственных произведений. Когда в 1852 г. его друг Джеймс Хогг предложил де Квинси подготовить к изданию *Selections Grave and Gay*, писатель настоял на серьезном вмешательстве в текст. Расширение эпизодов и добавление подробнейших сносок привело к тому, что текст «Исповеди...» 1821 г. увеличился вдвое<sup>4</sup>.

Понимание травматического события как открытого для бесконечного перетолковывания и повторения в разнообразных ситуациях будущего и прошлого – одно из ключевых для понимания событийности у Деррида<sup>5</sup>. В сущности, травма оказывается поворотной точкой для выдвижения концепции жизненного сюжета как такового.

«Бессознательный текст уже соткан из чистых следов, из различий, где соединяются смысл и сила, этот текст нигде не присутствует, он составлен из архивов, которые всегда уже переписаны»<sup>6</sup>. Именно это позволило Деррида поставить под

сомнение представление о присутствующем начале. «Все начинается с воспроизведения»<sup>7</sup> или «начало – вот что изначально»<sup>8</sup>. *Nachträglichkeit* имеет «точный смысл, когда речь заходит о грамоте: приложение, приписка, постскрипtum. Называемый наличным текст поддается расшифровке не иначе как внизу страницы, в примечании, в постскриптуме. До этого возвращения присутствующее настоящее – только призыв примечания»<sup>9</sup>.

В этом отношении весьма интересно, что де Квинси рассматривал как центральный сюжет своей исповеди об утрате? Им стала смерть трехлетней Кейт Вордсворт. Как известно, де Квинси бывал в знаменитом доме поэта *Dove Cottage*, однако о смерти Кейт он узнал из письма Доротей Вордсворт, которая сообщила ему и о том, что девочка умерла перед самым восходом солнца. Именно образ мертвой девочки (называемой младенцем) окажется настолько эмоционально значимым, что не раз возникнет на страницах «Исповеди...» в неизменном солнечном сиянии («природа, оживленная теплотой солнца, кажется, с ужасом противится размышлению о смерти, о холодной гробнице» (99)). Де Квинси очевидно драматизирует воспоминание, но важно и то, что, возникая «в тысяче разных форм», воспоминание трансформируется воображением и изрядно эстетизируется.

«Впрочем, я не примечтал ни одного существа, кроме нескольких человек, спокойно спавших на гробницах кладбища, и особенно на могиле младенца, прежде весьма любимого мною <...>. Странно, что я видел это в то самое летнее утро, когда скончалось дитя. Я смотрел на сие явление, казавшееся мне не совсем новым. И громко говорил сам себе: “Недостает к этому восхождения солнца <...>. Это избавит меня от моего недуга, и я не буду вперед несчастен”» (100).

Специфика навязчивой эстетизации травматического опыта не раз подчеркивалась самим де Квинси, утверждавшим, что спустя несколько месяцев после трагического события он, мучимый воображаемыми образами Кейт, даже спал на ее могиле<sup>10</sup>.

Но для нас важно и другое: именно смерть девочки де Квинси считал *первым* прозрением философии утраты. Однако много позже среди важнейших событий, потрясших писателя и также вошедших в «Исповедь...», упоминаются смерть матери и сестер, в особенности тяжелая утрата шестилетней Элизабет<sup>11</sup>. Что вызывает удивление? Вот несколько дат: Кейт Вордсворт умерла в 1812 г., тогда как Элизабет скончалась двадцатью годами ранее, в 1792 г. При этом «Исповедь...», увидевшая свет в 1821 г. и имеющая продолжение в эссе, опубликованных в 1845-ом, лишена хронологического порядка. Онейрическая логика сближений болезненных сюжетов в ней диктует бесконечный повтор событий, опознаваемых как поворотные *постфактум*. Иначе говоря, смерть Кейт и специфика воображаемой реконструкции



ее образа запустила череду воображаемых (и сходным образом преподнесенных) картин еще более отдаленного прошлого, только теперь выстраивающихся в значимый ряд. Вот почему в видении возникает прозрение об уже пережитом ранее: «Я смотрел на сие явление, казавшееся мне не совсем новым» (100). Де Квинси «переписывает» свою эмоциональную память.

Весьма знаменательно и то, что последняя редакция «Исповеди...» демонстрирует пристальный интерес писателя к ранним годам своей жизни, еще до начала употребления опиума, что существенно меняет первоначальное исповедальное «задание». Этот обратный ход памяти позволяет увидеть поиск связующих сегментов судьбы, теперь будто находимых из будущего.

### След

Сравнивая память с палимпсестом, рассказчик позволяет себе пространственный экскурс в историю пергаментных свитков. Под стать экзотической редкости предмета размышлений сама мысль рассказчика обнаруживает немало неожиданных открытий. Среди них оригинальная идея в духе герменевтики Ф. Шлейермахера об историчности толкования текста и «пророческом» потенциале сокрытого в нем смысла, будто освобожденного от власти конкретных значений. «При стремительном превращении начертанного на манускрипте в ненужный хлам возрождалось самостоятельное значение материального носителя письмен: утрачивая чисто служебную, побочную пригодность, пергамент стал цениться исключительно сам по себе» (123). В чем же ценность пергамента и смысл этой развернутой метафоры?

Одна из фобий де Квинси – страх перед тем, что образ любимого человека сотрется в памяти, превратившись «в ненужный хлам». В одном из эссе он пишет: «Удивительный факт, связанный с моей катастрофической болезнью, указывал на то, что вся скорбь о маленькой Кейт Вордсворт и все воспоминания, с нею связанные, исчезли из моего сознания. Черты ее невинного лица полностью стерлись из моего сердца; все это было так, как будто Кейт умерла тысячу лет назад, мучительный прощальный образ ее лица и всей ее фигуры полностью уничтожился из моей памяти»<sup>12</sup>. Этот мотив возникает и в связи с лицом Кейт Вордсворт, и в связи с воспоминаниями о кончине сестры Элизабет.

Однако все иначе в «Исповеди...». Создаваемая на ее страницах парадоксальная апология опиума связана именно с освобождением от фобии забвения. «Нет, подлинное изумление вызывает даже не одновременность явленных в устрашающей совокупности событий минувшего, которые в действительности сменялись последовательно <...> суть дела состоит в самом воскрешении прошлого <...>. Все пережитое не умерло – оно спит» (131).

Примечательно, что почти бытовая сцепка мотивов забвения, вина и опиума разрушается де Квинси. И здесь есть важный нюанс: де Квинси пугает не простое забвение прошлого, его отвращает самозабвение, утрата создаваемой памятью идентичности «Я». Только опиум возвращает этому «Я» ту причастность жизненной полноте, которая безжалостно усекается в опыте жизненных потерь. «Вино отнимает у человека чувство *самопознания*; опиум делает оное сильнее, ошутительнее... кроткие чувства, возбужденные посредством опиума, не есть лихорадочный припадок, а простое, натуральное состояние доброй, благородной души, *когда еще горесть не терзала, не ожесточала ее* (курсив наш. – О. Д.). Одним словом, там грубая скотская страсть, а здесь высшее развитие самых возвышенных, чистейших способностей душевных» (59–60).

Отметим перестраивание биографических эпизодов в последующих онейрических видениях, вплоть до стирания границы между реальным и вымышленным. При этом особо значим возврат невероятной полноты воспоминаний, благодаря «всемогущему опиуму» вызванных «из могил» (70).

Подчеркнем, что и здесь возникает образная отсылка к метафоре палимпсеста, с некогда начертанными знаками, следами воспоминаний, стертыми, но просвечивающими через новый текст. Амбивалентность их неизбывного присутствия и неявленности побуждает к размышлениям о потенциальной целостности «Я», открывающейся в нередуцируемой полноте всего жизненного опыта.

«Самые мелочные обстоятельства моего детства и давно забытые приключения юности часто возрождались в моих сновидениях; я не мог их припомнить, и, если б на другой день мне кто-нибудь стал о них рассказывать, я тщетно бы искал их в памяти. Но в моих снах они являлись мне с таким правдоподобием, с такими подробностями, что я тотчас их узнавал <...>. Из всего этого я вывел заключение, что забыть невозможно для человека. Тысяча предметов могут и должны скрывать таинственные начертания души от совести, так сказать, настоящей; те же предметы могут раздирать сей покров; но в обоих случаях начертание останется неизменным, подобно как звезды, кажется, исчезают пред лучами солнца; но между тем свет его, подобно покрову, только скрывает их от наших взоров, и они снова являются при наступлении темноты» (92–93).

Развернутая метафора, предложенная здесь де Квинси, с неизменным акцентом на письме, просвечивающим, но с трудом прочитываемым, безусловно, соотносится с «исповедальным проектом» в целом. Удивительным образом взламывающие метафизику самоидентичности понятия следа и его стирания (Деррида) могут быть приложимы к тексту де Квинси, выводящего на первый план бесконечный динамический процесс воскрешения и перестройки образов памяти, при



этом не превращая ее в абсолютно вымышленный фантом.

«Исчез роман, восхищавший юношу; развеялась без следа легенда, завожившая мальчугана; но самые тяжкие, сокровенные трагедии раннего детства, когда руки ребенка, обвившие шею матери, отрываются от нее навеки – а уста его навеки расстанутся с поцелуем сестры, – вот эти переживания пребывают неустранимо. Таясь до последнего во глубине глубин. Нет алхимии страсти или алхимии недуга, способной выжечь бесследно эти впечатанные навечно оттиски; сон, заключивший предыдущий раздел, наряду с последующими видениями (что сходно с хорами, завершающими увертюру, которая содержалась в первой части), не что иное, как иллюстрация этой истины» (132).

Откровенность словесного вымысла («роман», «легенда») противопоставляется де Квинси «оттискам» – неуничтожимым отпечаткам, оставленным личной трагедией утраты. Но здесь и иное: художественная эстетизация, своего рода «алхимия» письма, переплавляющая в тигле воображения болезненные воспоминания, все же не властна над ними.

#### «Рана» и нетранзитивность опыта

Существенно важно, что в тексте романа есть размышления о принципиальной некоммуникабельности страдания – идее весьма популярной в современных Trauma Studies<sup>13</sup>. Напомним, что понятия избегающих определения травмы, следа, события и субъекта в текстах Деррида оказываются в отношениях друг с другом. Как известно, в отличие от Фрейда, исследующего генезис травмы, Деррида считает, что значимо не конкретное деструктивное событие, а специфическая концептуализация события в сознании переживающего субъекта. Деструктивное событие может вовсе не угрожать жизни «Я», но оно определенно опознается как «рана», «разрыв» в опыте индивидуального существования.

Для романа примечателен настойчивый мотив нетранзитивности страдания, сопротивления травматического опыта привычному вербальному означиванию. К примеру: «Чувство безнадежности, когда вдруг становится ясно, что все потеряно, мгновенно проникает в самое сердце; это чувство нельзя выразить словами или жестами, внешне оно никак не выявляется» (116).

Возможно, с этим также связано введение музыкальных лейтмотивов, сопровождающих самые пронзительные моменты проникновения в опыт прошлого в его амбивалентном воскрешении и потере рая. В этом отношении интересно сравнение музыки с неизвестным языком в эпизоде, описывающем посещение оперы: «“Но, – сказал мне один приятель, – звуки для меня арабская грамота: я в них не нахожу никакой идеи”. Идеи! О любезный друг! Да разве нужны тут идеи?

Оставь их в покое. Гармония музыки богатой тканью развивает передо мной события моей жизни, и я слышу в ней не простое эхо минувшего, но чувствую самое минувшее со всей живостью впечатлений настоящей минуты <...>» (62). Как представляется, данный эпизод демонстрирует не только известную начитанность де Квинси в философии и эстетике Д. Юма и И. Канта, но также возможное прозрение интуитивистской концепции А. Бергсона. Однако нас интересует и другой акцент – сложность, граничащая с тотальной нетранзитивностью, перевода опыта в слово, язык, связанный нарратив<sup>14</sup>.

Более того, де Квинси указывает и на некий новый язык откровения, который, по-видимому, будет постигнут лишь после пересечения расщепляющей границы жизни и смерти. Этот императив чаемой завершенности отчетливо выявляет и свою противоположность – принципиальную недостаточность данного человеку языка, того языка, которым написан исповедальный текст де Квинси. Неслучайно финальными строками *Suspiria de Profundis* становятся слова Мадонны, обращенные к Богородице Мрака, аллегорической фигуре конца: «Отними у него даже хрупкую надежду, изгони отраду любви, иссуши источники слез, прокляни его так, как только ты способна проклясть. Тогда лишь он обретет в очистительном горниле; тогда увидит запретное для взора – зрелища чудовищные и тайны, не выразимые словом. Тогда он прочтет древнейшие истины – истины печальные, величественные, устрашающие (курсив наш. – О. Д.). Так он воскреснет прежде, нежели умрет. И тогда исполнится повеление, предписанное нам от Бога, – язвить его сердце до тех пор, пока не раскроются сполна способности его духа!» (163–164).

Так, испытанные в видениях опиофага синестетические картины взламывают рефлексивный характер повествования, но не даруют новый язык. Они и становятся призраками, посланными «язвить его сердце до тех пор, пока не раскроются сполна способности его духа». Еще в третьей части «Исповеди...» читаем: «Мечталось мне, будто я совершал преступление ужасное (такой сон меня часто тревожил); будто в собрании народа, в погребальном торжестве, при свете дымных факелов и посреди блиставшего во тьме оружия, однозвучный голос палача протяжно читал мне смертный приговор и кончал всегда словами: “Осужден быть повешенным и висеть. Пока не умрет”. Но, странная вещь, оставляли меня свободным на целый день» (69).

Отсрочка смерти здесь совмещена с сознанием неизбежности приговора. И здесь же другой сон, представляющий разные типичные для де Квинси мизансцены счастья (музыкальные мотивы, мотив лета, ангелоподобная женщина), неизменно разрушаемые сознанием неизбежной утраты: «...то я видел себя на шумных пирах, в вихре танцев, в кругу веселой толпы; то при зву-



ках музыки, на озере необъятном и спокойном, плыл я, сидя в лодке, <...> то будто сидел на вершине горы, в летнее время <...> Казалось, будто возле меня сидело неведомое существо (не знаю, женщина или ангел), наклонялось ко мне, утешало меня, когда в восторгах радости внезапная мысль о смерти и об участии, ожидавшей меня, вечером поражала мой ум, как посреди жатвы неожиданный удар грома. <...> вдруг я ронял гитару и бледнел: мысль о смерти приводила меня в трепет и заставляла плакать...» (69–70).

Повторное переживание страдания (кроме обнаружения известного фрейдистского «невроза судьбы») имеет и свой философский смысл: повествование стремится не просто показать агонию сознания, но продемонстрировать наивысшую степень человечности в акте переживания страдания. Промысел Божий, случай, судьба, сделанный свободный или несвободный выбор – какой бы акцент ни ставился – *безответное* (невывчитываемое в пергаменте судьбы) *вопросание о смысле опыта страдания*, о непоправимости самого существования предстает цементирующим звеном исповедальной истории.

### Сценография письма и чтения

Палимпсест выступает эмблемой текста исповеди де Квинси. Одной из ее существенных граней становится рефлексия о соотношении в едином тексте дискретных фрагментов. Исповедальный роман описывает и воплощает в сюжете и становление «Я», и становление (конструирование) исповеди о «Я».

В предисловии «К читателю» писатель подчиняет свою «Исповедь...» необходимости последовательно рассказать о событиях прошлого, повлекших за собой пристрастие к опиуму и дающих «ключ» к расшифровке видений. Но на протяжении всего текста мы слышим неоднократные сожаления повествователя по поводу своей неспособности создать связный рассказ. «Я не наблюдал большой точности, когда мне надобно было лишить их хронологического порядка. Иногда я говорю о настоящем, иногда о прошедшем <...>. Я более думаю вслух, нежели пишу мою исповедь в последовательном порядке; и если бы я хотел долго рассуждать, можно ли написать то и то, то кончилось бы тем, что мне пришлось бы молчать» (89).

Первоначальное желание де Квинси написать историю собственного пристрастия к опиуму как исповедь с «моралью» по мере движения к концу первой части оказывается отгеснено стремлением описать моменты откровений. Все большее место в «Исповеди...» занимает непоследовательная ретроспекция, воспоминания, вновь оживляющие существо «Я» рассказчика посредством опиумных сновидений. Экстатическая самодостаточность моментов прозрения, теперь тесно связанных как с самими синестезийными образами прошлого,

так и с письмом о них, ведет к парадоксальному эффекту: письмо о воскрешении дарованных опиумом открытий становится своего рода зависимостью, мучительным, сладостным и всегда незавершенным проектом нахождения «Я».

Однако двадцать пять лет спустя в знаменитом продолжении *Suspiria de Profundis* (1845) вместо «неоправдавшего» себя хронологического порядка в изложении событий де Квинси предлагает порядок другого рода – порядок палимпсеста. Иначе говоря, в фокусе его внимания оказывается сам *процесс постижения смысла цепи* из образов памяти и образов воображения, своего рода метапозиция. Неслучайно пять из шести эссе, помещенных в *Suspiria de Profundis*, имеют черты аллегории. Заметно и изменение тона, становящегося гораздо более отстраненным.

Отметим, что и сам палимпсест, и размышление о нем преподнесены как явления динамические.

Границы между прошлым и будущим стертые самим фактом теперь обретшего метафорическую форму сюжета об утрате – призрака, к появлению которого «душа <...> была приготовлена <...> заранее» (101). Возникающие видения оказываются соотнесены с событиями, свершившимися или лишь предстоящими, но переживаемыми сходным образом: «Издали я видел в предстоящем то, что должен был провожать взглядом <...>. Как “в сегодняшнем дне уже ступает завтра”, так и в прошедшем опыте юношества неясно брезжит грядущее» (133–134).

Хронологические разрывы в тексте де Квинси компенсируются тематической (сюжет об утрате и смерти) и ритмической (навязчивые онейрические сюжеты) связностью. Наличие этой связности – основное событие романа – сопряжено с постоянным переписыванием собственной жизни.

«Прошлое, созерцаемое не как прошлое, а увиденное глазами наблюдателя, который отступил на десять лет назад, дабы воспринимать его как будущее; злополучие 1840 года, пережитое из 1830-го; обреченность, возвещенная блаженными перезвонами, когда еще никто ее не страшился и о которой никто еще не помышлял; имя, способное в 1843 году сразить насмерть, хотя в 1835-ом оно было для слуха лишь пустым сотрясением воздуха...» (137).

Сам акт письменного запечатления «Исповеди...» учреждает связность скорбных мотивов, вычитываемых де Квинси и опознаваемых им как роковое предназначение. В этом отношении завершающее исповедь де Квинси обращение к образу Богородицы Скорби имеет особое значение именно в связи с возникающей темой «письма» и «чтения» (геральдические фигуры, следы, символы, слова): «Подобно Господу, кому они служат, они выражают свою волю не звуками, которые тают, *не словами, которые ведут к заблуждению, но знаками на небесах*, переменами на земле, биением скрытых потоков; пологом тьмы, расписан-



ным геральдическими фигурами; иероглифами, начертанными на табличках мозга. Они петляли по лабиринтам, а я выискивал их следы. Они посылали вести издалека, я разгадывал их тайный смысл. Они сообщая замыслили заговор – и на зеркалах тьмы мой взгляд прочитывал суть тайных интриг. *Им принадлежали символы, мне – слова*» (157) (курсив наш. – О. Д.).

В этом отношении следует отметить не только повторяемость ключевых образов в тексте «Исповеди...», связанных с мильтоновским сюжетом потерянного рая, мотивами ангелоподобной женщины, мертвого ребенка, солнца, лета, демонического Востока и пр., но и интратекстуальную повторяемость сюжета о внезапном вторжении роковой утраты («Автобиография» (Кейт, Элизабет), «Исповедь» (Анна), *Household Wreck* (жена и сын рассказчика)).

Заметим, что специфика произвольных повторов у де Квинси одновременно указывает на высокую значимость мотива философского безответного вопрошания о смысле страдания, невозможности рационального осмысления, некоммуникабельности утраты и незавершенности «я».

Любой исповедальный сюжет – это рассказ об открытии боли, вины и стыда, из которых рождается обретающее личностную исключительность «Я» рассказчика. Чтение сюжета о собственном «Я» и его конструирование оказываются необходимо связаны. Так же важно прочесть стертые знаки палимпсеста таким образом, чтобы они оказались связанными с появившимися впоследствии. Но здесь и нескрываема ирония де Квинси: связь прошлого и настоящего условна, «вчитана», сценична.

Последуем мысли Деррида («Призраки Маркса»), попробуем искать субъект через его прерванную идентичность и расщепление. Образ «Я» всегда в разрыве между обретением и исчезновением, в зазоре между символическим и реальным. Внимание к демонстрации бесконечного потенциала самообнажения, любования сокрытой под бесчисленными масками болью, принимает в романе де Квинси характер процесса. Исповедь не находит своего завершения, это всегда длящийся акт – бесконечное возвращение и перечитывание сюжета об утрате.

Более того, «инструментальность» самого процесса воспоминаний любопытным образом соотносена с известной инструментальной «конвульсивностью сновидений» и опиума. Так пергамент – мозг, память, проступающие образы сновидений, подхлестываемое опиумом драматическое воображение – становится своего рода сценой, на которой может развернуться *любое* театральное действие.

«Туман, рассеявшийся для того, чтобы показать нам юное создание, чьи надежды были разбиты, опусти вновь свой полог! А затем, спустя несколько лет – скажем, пять, – яви нам позднейшие следствия перемен, которые ты скрываешь за

складками плотного занавеса» (144). Романтик де Квинси достигает крайней степени эстетизации исповеди, всякий раз предлагая сценографию события и сообщая ему экстатическую возвышенность драмы. «Казалось, великолепный, освещенный театр открылся передо мною, я увидел зрелища неземного блеска» (91).

Театральные метафоры пронизывают текст де Квинси, но делают «театр души» сценой, на которой знаки прошлого бесконечно перетолковываются, сообщая рассказчику амбивалентное наслаждение самопознанием без конца. Будто утвержденный сценарий сценического действия превращается в рукопись, испещренную старыми пометками, – палимпсест: «Театру сновидений моего детства была присуща идеализирующая тенденция <...>. Минувло двенадцать с половиной лет <...>. И теперь впервые детские воспоминания нахлынули с новой силой ...» (119).

Несомненно, экстатическое опиумное прозрение соотносено у де Квинси с прозрением рокового предначертания судьбы, и является оно в эстетизированных картинах театра рока – популярного на рубеже веков готического театра.

Но важно и другое: образ палимпсеста входит в реляции с другими эффектными метафорами романа – уже упомянутой нами театральной метафорой, метафорой лабиринта и серией гравюр «Темницы» Дж. Пиранези. Пронизанность романа музыкальными мотивами, отсылающими рассказчика к памятным событиям прошлого, так же значима. Цементирующим все эти метафорические модели признаком становится структура *возврата и перечитывания*.

Вот рассказ о том, как тонущая девочка ощутила сильнейший удар: «Ей почудилось, будто из ее глазных яблок брызнуло фосфорическое сияние, и тотчас же величественная театральная сцена развернулась перед ее умственным взором. Вмиг, без малейшего промедления, взор воскресло все ее прошлое: каждая мысль, каждый поступок ожили вновь, но выстроившись не вереницей, а присутствуя совокупно, составными частями единого целого <...> ее сознание обрело способность обнять одновременно любую деталь не имеющей границ панорамы» (130).

Так, в фокусе нашего внимания уже не привычная театральная сцена, а *одномоментность* переживания событий прошлого в парадоксальном визуальном решении – это безграничная панорама. Одномоментность и сопresутствие событий прошлого и настоящего отсылают к образу палимпсеста. Но следует подробнее рассмотреть эффект панорамности обзора.

Создание и демонстрация панорам – одно из заметных веяний рубежа XVIII–XIX вв. Восторг перед панорамами, к примеру знаменитого Роберта Баркера, однако не разделялся романтиками, в особенности Вордсвортом, считавшим панорамный визуальный эффект реальности опасной симуляцией непостижимого сущего. Па-



норамность в той или иной форме присутствовала при создании декораций к готическим драмам, постановки которых были особенно популярны в эпоху де Квинси. И наконец, панорамность сюрреалистического видения отличает знаменитую серию «Темницы» Дж. Пиранези.

Поясним одну из особенностей панорамной конструкции: будто преодолевая человеческую неспособность к стереоскопическому видению, панорама предлагает посмотреть на воспроизведенную «реальность» с разных точек зрения. В случае с конструированием реальных панорам – это продуманная система площадок для обзора, размещенных на нескольких этажах здания. Пребывание в разных пространственных точках панорамы дает новое «прочтение» экспонируемой сцене, удовольствие от созерцания которой связано именно с преодолением невозможности одновременно созерцать необъятное целое.

Однако с таинственным экстатическим восторгом открывающиеся внутреннему взору образы «бесконечной панорамы» и «сокровенных глубин кулис» имеют свою аналогию – упомянутые в романе гравюры Дж. Пиранези: «Некоторые из сих картин <...> представляют обширные готические залы, уставленные разного рода машинами, блоками, колесами, рычагами: у стены виден род всхода, на который карабкается сам Пиранези. Смотрите на верх строения – и вы увидите площадку без всякой ограды, с которой невозможно сойти вниз. Вы думаете, что несчастный Пиранези при конце своих усилий и страданий? Ничуть не бывало: поднимите глаза – и вы увидите другую площадку, гораздо выше первой, и опять Пиранези на краю пропасти; взгляните еще вверх – опять Пиранези, и это продолжается до тех пор, пока вы не потеряете его в сумрачных сводах залы» (94–95).

Пространственный морок здесь – беспокойное и нервное отрицание возможности видения. Аналогии с панорамой очевидны: здесь те же площадки, но без перил; лестницы, но теперь ведущие к пропасти; фантастическая грандиозность рукотворного пространства (которого не знал век Пиранези), но без ощущения власти над ним; игра с идеей ограниченности человеческого видения, но с неизменным поражением зрящего. Знатоки античной архитектуры Пиранези создает не то строительные, не то пыточные конструкции, будто выворачивая наизнанку рациональный порядок, теперь предстающий визионерским кошмаром. Принцип эстетизации кошмара у де Квинси и Пиранези вновь схож – театральный, создающий фантастическую в своей условности аномальность.

Важно и другое: в «глубинах кулис» повествователю де Квинси открывается полнота самосознания «Я». Закономерно предположить, что в образе Пиранези, творца и героя сюжета «Темниц», де Квинси видел самого себя как автора и исповедального героя собственного сочинения. «Сокровенные глубины кулис», открывающие великую тайну в случае панорамного видения,

здесь – готические своды (своего рода кулисы) и сумрачные залы, в которых *теряется* «Пиранези». Этот двойник опиофага де Квинси, каждый раз помещаемый на новую площадку сценического (тюремного) пространства, открыт виденью *непостижимости собственного «Я» и невозможности его полной художественной (визуальной – в случае Пиранези, и вербальной – в случае де Квинси) реконструкции* из руин памяти.

Поэтика переписывания в романе де Квинси предлагает рассказчику (и его читателю) связность особого рода. В фокусе внимания де Квинси оказывается размышление о смысле цепи из образов памяти и образов воображения. Эта метапозиция выдвигает на первый план эмблему текста – палимпсест.

Вновь и вновь возобновляемое «письмо» реинтерпретирует прошлое с перспективы будущих смыслов и, в сущности, творит главное событие – сюжет самопознания «Я». Обратный ход памяти и онейрические прозрения позволяют увидеть связующие знаки судьбы, теперь будто находимые из будущего, однако так и не обретающие своего завершенного языка. Вычитывание следов палимпсеста судьбы воплощает и поиск собственного «Я», и обреченность на неполноту реконструкции опыта и памяти, их нетранзитивность в языке.

## Примечания

- 1 См. обзоры: *North J. De Quincey Reviewed: Thomas De Quincey's Critical Reception, 1821–1994 (Literary Criticism in Perspective)*. Camden House, 1997; *Thomas de Quincey: New Theoretical and Critical directions / ed. by R. Morrison and D. Sanjiv Roberts*. N. Y., 2008.
- 2 *Квинси Т. де. Исповедь англичанина, употреблявшего опиум / пер. с англ. С. Сухарева*. СПб., 2001. С. 128–129. Далее ссылки даются на это издание с указанием страниц в скобках.
- 3 *Деррида Ж. Фрейд и сцена письма // Письмо и различие*. СПб., 2000. С. 263.
- 4 См. об этом: *Rzepka Ch., Brown D., Wheeler M. Thomas De Quincey: Essays upon the Occasion of a New Edition // Studies in Romanticism*. 2005. Vol. 44. № 1. P. 81.
- 5 Здесь, как известно, Деррида расходится с Фрейдом. Для последнего травматическое событие идентично самому себе, случается единожды, определяет бессознательные фиксации будущего, но не перетолковывает прошлое.
- 6 *Деррида Ж. Указ. соч.* С. 269.
- 7 Там же.
- 8 Там же. С. 260.
- 9 Там же. С. 270.
- 10 См.: *Wright D. Recollections of the Lakes and the Lake Poets*. Harmondsworth, 1970. P. 372.
- 11 См.: *De Quincey T. Autobiography // Collected Writings / ed. by D. Masson: in 14 vols. Edinburgh, 1889–1890*. Vol. I. P. 28.



<sup>12</sup> Wright D. Op. cit. P. 374.

<sup>13</sup> См., например: Bersani L. *The Freudian Body : Psychoanalysis and Art*. N. Y., 1986 ; Caruth C. *Trauma : Explorations In Memory*. Baltimore, 1995 ; Hartman G. *On Traumatic Knowledge and Literary Studies // New Literary History*. 1995. № 26. P. 537–563.

<sup>14</sup> Любопытно и появление в романе лейтмотивного ряда неземных (значит, не находящихся для себя привычного вербального декорума) образов ангелоподобных женщин (Анны, Элизабет, Кейт) с вариативным обыгрыванием образа тиары из диамантов или солнечных лучей – трансформированного нимба.

УДК 821.161.1.09

## ТРАНСФОРМАЦИЯ ОЛЬФАКТОРНОЙ ТЕМЫ «РАЙСКОГО БЛАГОУХАНИЯ» В ЛИТЕРАТУРЕ ЭСТЕТИЧЕСКОГО КРЕАТИВИЗМА

Н. Л. Зыковская

Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, Санкт-Петербург  
E-mail: ladoga\_@mail.ru

В статье исследуется устойчивый в отечественной литературе мотив благоухания садов («райского благоухания») в период развития литературы эстетического креативизма (ее постромантической стадии, по В. И. Тюпе). Показано изменение смыслового наполнения этого ольфакторного мотива.

**Ключевые слова:** ольфакторий, поэтика запахов, райское благоухание, литература постромантизма, эстетический креативизм.

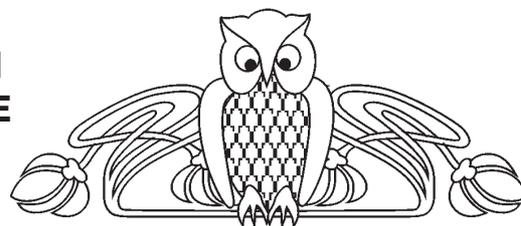
### Transformation of Olfactory Motive of «Heavenly Fragrance» in Aesthetic Creativity Literature

N. L. Zykhevskaya

The article represents the study of a persistent motive of garden fragrance in the Russian literature («heavenly fragrance») during the development of aesthetic creativity literature (its post-romantic period, according to V. I. Tyupa). The author shows the change of the olfactory motive semantic content.

**Key words:** olfactory, poetics of smells, heavenly fragrance, post-romanticism literature, aesthetic creativity.

Ольфакторная поэтика – часть литературоведения, изучающая вербализацию обонятельных ощущений, функции фрагментов, описывающих запахи, в художественных текстах. Символические роли запахов в отечественной словесности впервые масштабно были исследованы Хансом Риндисбахером<sup>1</sup>. Вслед за его работами появились и другие большие труды, самым значительным из которых следует признать двухтомник «Ароматы и запахи в культуре»<sup>2</sup> и монографию Н. А. Рогачевой<sup>3</sup>. Существует множество работ, исследующих ольфакторий с лингвистической, культурологической, психологической, физиологической и художественной стороны. Эти частные наблюдения нуждаются в фундаментальном осмыслении, которое кажется нам возможным только в случае по возможности полного анализа ольфактория отечественной словесности с момента первых «обонятельных» фрагментов до времени расцвета



литературы<sup>4</sup>. Теория ольфакции в художественных текстах претерпела значительную эволюцию. Например, в 1997 г. в статье «Запах» словаря-справочника «Достоевский: эстетика и поэтика» мы видим концепцию знаково-символического подхода к основным функциям ольфакторных фрагментов<sup>5</sup>, а десятилетие спустя ольфакторная поэтика изучается уже и на уровне синергетическом<sup>6</sup>.

В статье речь пойдет о прозе 1830-х гг., однако для нас значимо и обращение к результатам исследования ранней ольфакторной традиции – первых ольфакторных фрагментов в древнерусской литературе, развития ольфактория в литературе XVIII – начала XIX вв. Традиционно позитивной частью ольфактория становится «благоухание» садов. В литературе изучаемого периода этот мотив все больше отдаляется от своего древнерусского (и, в свою очередь, библейского) «райского» понимания.

Прозу 1830-х гг. мы рассматриваем как романтический и постромантический периоды литературы эстетического креативизма: «Отныне, как это было сформулировано Кантом, “искусство” перестает отождествляться с “наукой” или “ремеслом” и начинает рассматриваться в качестве творчества. Произведение искусства более не сводится к объективной данности текста, оно мыслится субъективной “новой реальностью” фикции, фантазма, творческого воображения»<sup>7</sup>. Именно в этот период мы можем говорить о сознательной работе автора с отдельными элементами поэтики на фоне и в русле предшествующей традиции, в том числе это касается и ольфактория.

Рассмотрим трансформацию мотива «райского благоухания» на конкретных примерах. Во «Фрегате “Надежда”» А. Бестужева-Марлинского находим такое высказывание: «– Даже вы сами, – продолжала она, – вы – скиталец с ранних лет по далеким морям – признайтесь: надышавшись воздухом ароматных лесов Бразилии; набродившись по чудным коралловым островам Тихого океана или по исполинским джунглям Австралии; налюбовавшись плавучими ледяными горами Южного полюса, или волканами, раскаляющими небо