

СОБОЛЕВ Денис Михайлович / Dennis SOBOLEV

| «Топофилия»: Культурная география как жанр современной художественной прозы |

СОБОЛЕВ Денис Михайлович / Dennis SOBOLEV

Израиль, Хайфа.  
Хайфский университет.  
Доктор философских наук, профессор.

Israel, Haifa.  
Haifa Department of Hebrew and Comparative Literature,  
University of Haifa. Professor.

[dennisobolev@hotmail.com](mailto:dennisobolev@hotmail.com)



Автор искренне благодарит Александра Певзина за огромную помощь, оказанную при написании этой статьи.

## «ТОПОФИЛИЯ»: КУЛЬТУРНАЯ ГЕОГРАФИЯ КАК ЖАНР СОВРЕМЕННОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЫ

Автор ставит своей целью проанализировать проблему репрезентации пространства в значительной части современной прозы. Статья посвящена постепенному процессу появления нового жанра художественной прозы, который фокусируется на экзистенциальном пространстве в его географической и исторической конкретности и который предполагает, что репрезентация пространства является одной из наиболее значимых литературных целей и тем. Этот тип художественной прозы, особенно заметный в современной литературе, в статье получает название «романа места» — или, в более широком смысле, «топофилической прозы». В качестве отправной точки анализа статья обращается к нескольким примерам из современной ивритской и английской прозы, в которых подобная репрезентация пространства оказывается центральной, а роль сюжета — скорее второстепенной. Второй раздел статьи анализирует теоретическое значение этой проблемы, а также проблемы жанров в целом в контексте современного литературоведения. Третий и четвертый разделы обращаются к генеалогии топофилической прозы как жанра в сравнении с так называемым жанром «путешествия». Истории этих жанров, однако, оказываются разными. В то время как «путешествие» является одним из старейших литературных жанров, топофилическая проза появляется только в середине XIX века. Несмотря на то, что статья прослеживает истоки этого жанра, она также показывает, сколь существенные изменения в самой «эпистеме» восприятия и литературной репрезентации пространства были необходимы для того, чтобы появление топофилической прозы стало возможным. В пятом разделе статьи «генеалогический» анализ продолжается сравнением постмодернистской абстрактной прозы 1960-х и 1970-х и гиперконкретности «романа места», появляющегося на излете постмодернизма. Опираясь на примеры, приведенные и проанализированные в предыдущих разделах, шестой раздел суммирует несколько основных характеристик «романа места» и топофилической прозы в целом, а также несколько центральных проблем, связанных с их изучением. Наконец, седьмой раздел обращается к аналогичным процессам и изменениям в теории литературы, философии пространства, культурологии и «новой» культурной географии и противопоставляет эссенциалистский подход к пространству, характерный для экзистенциализма, анти-эссенциалистской теории пространства, как культурного конструкта. Автор статьи делает вывод, что такие имплицитные «философии про-

странства» являются еще одной темой, которая должна быть прояснена при изучении и анализе топофилической прозы.

**Ключевые слова:** литература, культурная география, репрезентация пространства, «роман места», «топофилическая проза», проблема жанров, кризис сравнительного литературоведения, генеалогия жанра, литература путешествий, изменение эпистемы, детализация, городской пейзаж, экзистенциальное пространство, производство пространства

### "Topophilia": Cultural Geography as a Genre of Contemporary Fiction

The paper aims to analyze the representation of space in a considerable part of modern fiction. It demonstrates the gradual emergence of a new mode of fiction, which focuses upon the existential space in its geographical and historical concreteness, and assumes the representation of space to be one of the most significant literary goals. This mode of fiction, especially palpable in contemporary literature, is labeled "the novel of place" — or, in broader terms, "topophilic" prose. As a starting point, the paper analyzes several contemporary Hebrew novels, which are characterized by this type of representation, and in which the role of the plot becomes rather subsidiary. The second section addresses the theoretical significance of this problem, as well as the problem of genres in general, for contemporary research in comparative literature. The third and the fourth sections turn to the genealogy of "topophilic fiction" as a genre and compare it to the so-called "travel literature." The history of these genres, however, turns out to be entirely different. Whereas travel literature is one of the oldest literary modes, "topophilic fiction" emerges only in the mid-nineteenth century. Although the paper traces its earlier roots, it also shows that a very significant change in the very "episteme" of the literary perception and representation of space was necessary, in order to allow for the emergence of this new genre. In the fifth section, this analysis is followed by a comparison between the abstract "post-modern" fiction of the 1960s and 1970s, and the hyper-concrete "novel of place," which emerges in the wake of post-modernism. Drawing



## КУЛЬТУРНАЯ ГЕОГРАФИЯ / CULTURAL GEOGRAPHY

СОБОЛЕВ Денис Михайлович / Dennis SOBOLEV

| «Топофилия»: Культурная география как жанр современной художественной прозы |

upon the examples discussed in the previous sections, the sixth section summarizes several major characteristics of "the novel of place" and addresses a few central problems associated with its study. Finally, the seventh section turns to concordant developments in literary theory, the philosophy of space and contemporary "new" cultural geography, and contrasts the essentialist approach to space, characteristic of existentialism, to the non-essentialist theories of space as a cultural construction. It concludes that these assumed

"philosophies of space" is another theme that must be addressed by an in-depth analysis of "topophilic fiction."

**Key words:** literature, cultural geography, representation of space, "the novel of place," "topophilic fiction," problem of genres, crisis of comparative literature, genealogy of genre, travel literature, change of episteme, particularity, urban landscapes, existential environment, production of space

## « 1 »

Мне бы хотелось описать особое жанровое явление, которое кажется относительно новым, и которое я буду в дальнейшем называть «романом места» — или, в более широком смысле, заимствуя термин у Гастона Башляра<sup>1</sup>, «топофилческой» прозой. Поскольку говорить о примерах всегда проще, я хотел бы начать с относительно конспективного описания нескольких — на первый взгляд никак между собой не связанных книг из числа наиболее популярных романов, опубликованных на иврите за последние два десятилетия. Речь идет о «Русском романе» Меира Шалева, «Повести о любви и тьме» Амоса Оза и подростковой книге Давида Гроссмана, вышедшей по-русски под несколько неудачным названием «С кем бы побегать». Впрочем, литературный анализ этих произведений — ни по отдельности, ни вместе — не является моей целью. Мне бы хотелось заострить внимание на некоторых особенностях этих текстов, которые позволяют говорить о существовании нового культурного явления на достаточно зрелом этапе своего развития. Однако еще до того, как станет возможным прояснить общие теоретические контуры «романа места», необходимо сделать несколько предварительных замечаний.

Во-первых, следует подчеркнуть, что речь не идет об экспериментальных или маргинальных текстах. Все три упомянутые выше книги оказались чрезвычайно популярными в разных читательских аудиториях. По объемам продаж все они перешагнули сотысячный барьер, считающийся критическим для небольшого израильского книжного рынка. Таким образом, несмотря на то, что они далеко не во всем — и в разной степени — удачны с литературоведческой и эстетической точек зрения, речь идет о книгах, несомненно воспринимаемых в качестве центральных для современной ивритской прозы и литературного процесса в целом. Все они переведены на многочисленные иностранные языки. Наконец, и Оз, и Гроссман, и Шалев регулярно упоминаются в списках возможных кандидатов на Нобелевскую премию. При всем понимании невысокой ценности подобных списков, следует помнить и о том, что такие списки во многом отражают отношение к тем или иным писателям как со стороны общества, так и со стороны литературных истеблишментов. Наконец, несмотря на то, что я начинаю с примеров, находящихся — так сказать — в поле непосредственной географической видимости, я постараюсь показать, что «роман места» существует и в современных ан-

глийской, американской, французской, и — хотя и в менее выраженной форме — в русской литературах.

Анализируя «роман места», проще всего начать с «Повести о любви и тьме» Амоса Оза, опубликованной как на иврите, так и по-русски в 2005 году<sup>2</sup>. На уровне журнальной аннотации содержание книги выглядело бы, вероятно, следующим образом. Один из наиболее известных израильских писателей рассказывает историю своей семьи и своего детства, переломной точкой которой является самоубийство его матери, по всей видимости, не выдержавшей трудностей и убожества окружающей ее жизни. Для героя момент жизненного слома становится и моментом психологического взросления. Но сквозь личную историю подростка фрагментарными картинками прочитывается история и в совсем ином смысле: история российского сионизма и создания государства Израиль. Эта «другая» история наполнена огромным количеством деталей. В романе Оза действует и множество реальных и значимых исторических лиц: основоположники новой ивритской литературы Шауль Черниховский и Шмуэль Иосеф Агнон, политики Давид Бен-Гурион и Менахем Бегин, профессора Клаузнер (дядя самого Оза) и Натаниягу (отец нынешнего премьер-министра). Тем не менее, эта история и эти лица фрагментарны, а часто и анекдотичны, — Оз не стремится рассказать ни историю становления Израиля, ни историю новой ивритской культуры. Еще более фрагментарен сюжет книги, который иногда появляется, чаще же надолго исчезает. Целым же, последовательным и удивительно детальным в книге Оза оказывается совсем другое — пространство Иерусалима середины двадцатого века, воссозданное с огромным количеством географических и исторических подробностей.

И эта странность заставляет историка литературы несколько иначе взглянуть на жанровую принадлежность «повести» Оза. На первый взгляд, эта книга — содержащая многочисленные автобиографические элементы и описания многих реально живших людей и действительно существовавших мест — является смесью традиционного «романа воспитания» и автобиографии. Однако, как это ни странно, как раз линию психологического и этического становления вычленив из романа чрезвычайно сложно. Как уже было сказано, в романе бросаются в глаза, в первую очередь, не психологические состояния героев, а места, выписанные — прописанные — с чрезвычайно высокой степенью детализации. Не только Иерусалим сороковых воспроизведен с огромным и, как иногда кажется, избыточным количеством визуальных и географических деталей — по большей части не имеющих прямого отношения к основной

<sup>1</sup> Башляр Гастон. Поэтика пространства // *Избранное: Поэтика пространства*. Москва: Росспэн, 2004. С. 22. Еще до этого термин «топофилия» был использован У. Х. Оденем в предисловии к книге Джона Бетжемана (Betjeman, John. *Slick but not Streamlined*. Garden City N.Y.: Doubleday, 1947), однако тогда он остался незамеченным.

<sup>2</sup> Оз Амос. *Повесть о любви и тьме*. Тель-Авив: Едиот Ахронот, 2005.



СОБОЛЕВ Денис Михайлович / Dennis SOBOLEV

| «Топофилия»: Культурная география как жанр современной художественной прозы |

повествовательной линии — но и каждый из Иерусалимских районов, в которые на том или ином этапе переносится действие, становится объектом подобного же детального описания. Более того, речь идет об описании не только городских пейзажей, но и типичных обитателей тех или иных кварталов, их образа жизни, привычек и представлений, их социального статуса и отношений с другими обитателями города.

Действие романа начинается в крохотной квартире родителей Оза, недавних эмигрантов из России, — в квартире с низкими потолками, тусклым электрическим светом, банками с солеными огурцами, тысячами книг на всевозможных языках, геранями и кактусом, растущим в вазе. От нее, расходясь кругами, развивается повествование романа — мелкие лавки на бывшей яффской дороге; кварталы ультрортодоксальных евреев из Восточной Европы; дома выходцев из Германии в районе Рехавия с их балами и литературными вечерами; «огромный» — по меркам ребенка — дом дяди Амоса Оза, профессора Клаузнера, в ближайшем предместье Иерусалима напротив дома будущего нобелевского лауреата Шмуэля Йосефа Агнона; бесконечные разговоры «за чаем» с вареньем в доме дяди — разговоры обо всем, начиная от апостола Павла и кончая современной политикой; нищие хижинки феллахов и дворцы арабской «аристократии» к северу от Шхемских Ворот. Вся культурная и социальная карта города и его окрестностей постепенно разворачивается перед читателем; а детали подобной социально-географической репрезентации могли бы позавидовать многие из современных «культурных географов».

Подобное смещение акцентов оказывается особенно значимым на фоне того факта, что в отличие от типичного «романа воспитания» через роман Оза проходит огромное количество действующих лиц. По контрасту с подобным — «скользящим» и недолгим присутствием действующих лиц и, соответственно, человека вообще — Иерусалим, постоянно остающийся в фокусе обостренного повествовательного внимания, приобретает дополнительную повествовательную значимость, материальность и, так сказать, онтологическую субстанциональность. Даже маршруты семейных прогулок по городу часто выписаны с точностью путеводителя. За границами же собственно городского пространства открываются пространства совсем уж дальние и поэтому воображаемые: Тель-Авив, город сутолоки, искусств и разврата; Галилея с ее «пионерами», немногословными и неприхотливыми, сантиметр за сантиметром распаивающими сухую южную землю; воображаемая Одесса, откуда когда-то приплыл доцент Клаузнер; еще более дальняя, но все еще очень близкая Россия, оказавшаяся под властью пугающих и несколько фантастических большевиков; родной город семьи — Ровно, навсегда оставшийся в совсем уже «мифическом» неэксистенциальном прошлом, потому что за два октябрьских дня сорок первого года в нем было убито больше евреев, чем погибло во всех войнах Израиля.

Не менее странными являются отношения пространства и сюжета в едва ли не самом популярном подростковом романе двух последних десятилетий — книге Давида Гроссмана, опубликованной на русском языке под достаточно неудачным названием «С кем бы побегать»<sup>3</sup>. Впрочем, Гроссман — писатель

совсем не детский, высоко ценимый в Европе и Америке (даже Барак Обама сказал, что берет его книгу с собой в отпуск<sup>4</sup> — что, впрочем, является сомнительным комплиментом) и также временами упоминаемый в качестве кандидата на Нобелевскую премию. Так что особенности его текста свидетельствуют о тенденциях скорее во «взрослой», нежели детской литературе. На уровне сюжета все обстоит просто — и странно. Шестнадцатилетний подросток, устроившийся на временную работу в муниципалитет, получает задание найти владельцев собаки по имени Динка (так в оригинале: не Дина, а Динка) и на протяжении нескольких сотен страниц бежит за этой собакой по улицам, переулкам и предместьям Иерусалима. По дороге он встречает старую монашку, лавочников, воров, полицейских, уличных музыкантов, наркоманов. Постепенно, как в детективном романе, он по кусочкам собирает историю владелицы этой собаки. Ею оказывается девушка Тамар (так на иврите: не Тамара, а Тамар), в одиночку вступившая в бой с мафией и наркоторговцами. В конце книги герои наконец-то встречаются, а негодяев арестовывает вовремя подоспевшая полиция, которая оказывается своего рода «богом из машины» — или аналогом сотрудников милиции из советских шпионских романов для подростков. Нелепость этого сюжета поражает — особенно по контрасту с другими, взрослыми книгами Гроссмана; как уже говорилось, он умеет писать и совсем иначе. Однако при ближайшем рассмотрении оказывается, что сюжет лишен не только внутренней логики, но и органичного развития; а всю собранную героем информацию можно расположить на одной странице. Так что если это и «авантюрный детектив», то далеко не самый лучший. Но снова, как и в предыдущем случае, этот сюжет служит тем, что формалисты называли «мотивировкой»: оправданием присутствия совсем других элементов, из совсем иного ряда. Этим присутствием оказывается Иерусалим, на этот раз современный, — «оббеганный» собакой Динкой из конца в конец и, соответственно, описанный, нарисованный с точностью не просто до переулков, но до индийских платьев, продаваемых на Кошачьей площади, и зарослей аниса в колонии наркоманов в брошенной деревни Лифта при въезде в город.

Третьим примером — совсем иным, но все же, во многом, созвучным — являются две книги наиболее популярного израильского писателя Меира Шалева. По многим своим взглядам Шалев является писателем, достаточно характерным для левонастроенной израильской интеллигенции; одной из центральных для него тем является наступление капитализма и, соответственно, постепенная моральная и человеческая деградация израильского общества. И поэтому, чем дальше Шалев отступает в «русское» социалистическое прошлое Израиля, тем более мифической, волшебной и магической становится картина мира. Шалева иногда относят к «магическому реализму», и, действительно, влияние Маркеса и Павича в его книгах достаточно ощутимо. В «Русском романе», первой из прославивших Шалева книг, он рассказывает историю безымянной деревни в Йезриельской долине, основанной еще до Первой мировой войны; на более же общем уровне, та же история становится

<sup>3</sup> Гроссман Давид. *С кем бы побегать*. Москва: Фантом Пресс, 2004.

<sup>4</sup> «Барак Обама уехал в отпуск с романом израильского писателя Давида Гроссмана» [http://newsru.co.il/world/21aug2011/end\\_of\\_the\\_land007.html](http://newsru.co.il/world/21aug2011/end_of_the_land007.html)



СОБОЛЕВ Денис Михайлович / Dennis SOBOLEV

| «Топофилия»: Культурная география как жанр современной художественной прозы |

историей еврейской колонизации и заселения Галилеи<sup>5</sup>. История рассказана внуком одного из основателей деревни, Якова Миркина, влюбленного в землю и равнодушного к мирским благам и соблазнам. Раскачиваясь между подробностями сельскохозяйственного быта, демонстративным натурализмом, отстраненностью современного городского наблюдателя, иронией, волшебными деталями и виденьем прошлого сквозь цветное стекло мифа, книга рассказывает историю становления и падения сельскохозяйственной утопии. Она рассказывает о старости и смерти отцов-основателей «деревни» — Циркина и Либерсона, об их товарище, поклявшемся дойти из России до Палестины пешком и уже семьдесят лет находящимся в пути, о ветеране Первой мировой войны муле Зайцере, также добравшемся до Палестины, о возлюбленной Миркина, на десятилетия оставшейся в России, о его сыне, во время Второй мировой войны ушедшем добровольцем в английскую армию. Но времена меняются, и любимый внук Якова Миркина наживает огромное состояние и покупает роскошную виллу, продавая участки на самопровозглашенном «Кладбище пионеров», где хоронит не только дедушку и его товарищей, но и многих других, уехавших в Америку, разбогатевших, но перед смертью захотевших — ретроактивно — купить себе иную жизнь. Постепенно на смену высокому идеализму приходят наиболее низменные и гротескные формы лжи, лицемерия, а главное — жажды наживы и роскоши.

Как уже говорилось, книга Шалева оказалась чрезвычайно созвучной настроениям значительной части израильской интеллигенции, склонной переживать три последних десятилетия израильской истории, как личную беду и личную трагедию — и, соответственно, идеализировать прошлое. В этом контексте может показаться, что чрезвычайно детальные — хотя и мифологизированные описания Галилеи, Йезриэльской долины, деталей еврейско-русского быта и сельскохозяйственных работ всего лишь служат экзистенциальным наполнителем, своего рода конкретизацией, общего мифа утопии и упадка. Но это не так. Через несколько лет после «Русского романа» Шалев опубликует еще один роман — «Как несколько дней»<sup>6</sup>. И здесь действие происходит в деревне в Йезриэльской долине, прототипом которой послужила родная деревня Шалева — Наалаль, и снова действие книги занимает тридцать лет. Впрочем, на этот раз Шалев рассказывает историю трех мужчин, влюбленных в одну и ту же женщину по имени Йудит. В книге множество второстепенных персонажей, начиная от родственников всех четырех и кончая воронами и канарейками, Большим Эвкалиптом (в Галилее они действительно растут) и даже Ангелом смерти. Действие обрывается в пятидесятые и, соответственно, трагические ноты здесь слышны не так отчетливо. На первый взгляд, у сюжетов «Русского романа» и «Нескольких дней» нет ничего общего, и все же большинство читателей чувствовали, что книги чрезвычайно похожи. Детализированный, перенасыщенный визуальными деталями и конкретикой, уходящий в прошлое пейзаж галилейской деревни пропущен в них через призму «магического реализма», с одной стороны, и авторской но-

стальгии, иронии и отстранения, с другой. Эти книги похожи, поскольку обе они о Галилее — несмотря на глубокое несходство сюжетов и достаточно разное историческое видение.

Как уже говорилось в начале этой статьи, речь идет о книгах разного литературного качества. Если книги Шалева принадлежат к числу наиболее ярких произведений современной ивритской прозы, хотя, возможно, и написанных под чрезмерным влиянием Маркеса, роман Гроссмана является скорее израильским вариантом «Кортика», в котором место шпионов заняли уголовники, эксплуатирующие детей, и злодеи-наркоторговцы. Но тем более интересна формально-жанровая общность между этими книгами; ее существование означает, что то явление, о котором идет речь, пронизывает самые разные пласты ивритской литературы. Более того, любопытным является и то, что читатели часто могут затрудниться реконструировать сюжет этих книг — или иногда даже указывают на то, что не смогли дочитать ту или иную книгу до конца — но при этом, «в целом», оценивают их очень высоко. Иначе говоря, основа привлекательности тех книг, о которых идет речь, вероятно, лежит не в сюжетной плоскости. В свете сказанного выше, мне кажется обоснованным предположение, которое будет более подробно аргументировано ниже, что речь идет об особой форме романа, «романе места», и именно этот факт — а не тот или иной сюжет или же его отсутствие — и делает эти книги привлекательными для читателей.

Переносясь с юго-востока европейского культурного пространства на его северо-запад, исследователь литературы с легкостью заметит, что, во многом, аналогичные явления происходят и в современной английской литературе. Модные в современной Великобритании молодые романисты Ли Рурк и Том Маккарти признают свое сходство с французской «психогеографией» пятидесятых — тогда экспериментальном и вскоре угасшем течением во французской литературе, ставившем одной из своих основных целей демонстрацию того, как пространство влияет на идентичность и поведение человека<sup>7</sup>. И все же интерес к пространству в современной литературе выходит далеко за рамки попыток ответа на те или иные психологические вопросы. Другой причиной почти обсессивной фиксации на пространстве могут быть различные формы неоязычества, но и они не являются единственной причиной или единственным объяснением. Пожалуй, самым известным современным английским «психогеографом» является Йен Синклер (Iain Sinclair) — поэт и писатель, прошедший пешком значительную часть Великобритании. В своих достаточно многочисленных текстах и интервью последних лет Синклер постоянно возвращается к теме того, что особый секрет его писательского дара заключается в способности «настроиться» на то или иное место, пропустить его через себя, стать словесным проводником его особого ощущения смысла. Значимо и то, что за последние двадцать лет из своего рода литературного курьеза Йен Синклер превратился в писателя чрезвычайно значимого

<sup>5</sup> Шалев Меир. *Русский роман*. Москва: Текст, 2006.

<sup>6</sup> Шалев М. *Несколько дней*. Тель-Авив: Ам Овед, 2004. Шалев Меир. *Как несколько дней*. Москва: Иностранка, 2007.

<sup>7</sup> На русском языке см., ««Мои герои — жертвы скуки». Лауреат небукеровской премии Ли Рурк и его роман «Канал»» <http://www.svobodanews.ru/content/transcript/2197060.html>, «Имитации и реконструкции Тома Маккарти» <http://www.svobodanews.ru/content/transcript/2106715.html>





СОБОЛЕВ Денис Михайлович / Dennis SOBOLEV

| «Топофилия»: Культурная география как жанр современной художественной прозы |

для вполне «мейнстримной» британской литературы. Более того, хотя он и является наиболее известным из современных писателей-«психогеографов», Синклер далеко не единственный «психогеограф» в современной английской литературе — Уилл Селф или Стюарт Хоум также хорошо известны. Достаточно продолжительное время существовала и «лондонская психогеографическая ассоциация» (LPA).

Появление подобной «топофилической» прозы, как особого культурного явления, — если оно действительно имеет место — требует осмысления. Разумеется, как и любая другая проза, проза в жанре «романа места» может быть и хорошей, и плохой. И в этом смысле подобное осмысление не ставит — и не может ставить — перед собой никаких оценочных задач. Речь идет о другом. В том случае, если существующий набор текстов действительно позволяет говорить о появлении нового жанра — а я склонен так думать — то следует подчеркнуть, что появление нового жанра является редким и значимым событием для литературной истории. Значение подобного события чрезвычайно велико, и именно о нем пойдет речь в следующем разделе. До того, как вернуться к конкретным текстам, мне бы хотелось попытаться прояснить теоретическое значение той проблемы, о которой идет речь, в рамках общей проблематики литературоведения. Впрочем, следует сразу же сказать, что, судя по примерам приведенным выше, в большинстве случаев «топофилическая проза» не существует в качестве отдельного жанра. Для своего существования она требует и иных жанров, с которыми вступает в сложное диалектическое взаимодействие, а часто и борьбу. Действительно, у Оза «роман места» является одновременно и поздним примером «романа воспитания», у Шалева — «магического реализма», у Гроссмана подросткового приключенческого романа, у Синклера — заметок путешественника. Впрочем, как будет подчеркнуто ниже, в этом смысле «роман места» не является исключением из обычной жанровой динамики; на подобной внутренней борьбе жанров строится большинство классических романов. Наконец, следует сказать и о том, что если речь идет о новом жанре или даже просто о существенной жанровой мутации, у нее должна быть история, подлежащая эмпирическому анализу. В культуре практически ничто не является, так сказать, «из ниоткуда»: предыстория и история существуют и у трагедии, и у реалистического романа, и даже у «метафигиональной» постмодернистской прозы. Поэтому после прояснения некоторых общих теоретических контуров проблемы, эта статья обратится к предыстории и ранней истории «романа места».

## « 2 »

Теоретическое значение той проблемы, о которой идет речь, требует дополнительных пояснений. Как было сказано выше, речь идет о появлении нового жанра или, при более осторожной формулировке, о чрезвычайно значимых изменениях в формальных конфигурациях существующих жанров. По своей значимости эти изменения сопоставимы с появлением «натурализма» Золя и братьев Гонкур во второй половине девятнадцатого века или с появлением, так называемой, «метафигиональной» прозы Джона Барта, Томаса Пинчона, Дональда Бартельми, Джона Фаулза и Мюриэл Спарк, произошедшем

в шестидесятых и семидесятых годах двадцатого века<sup>8</sup>. Более того, вполне вероятно, что речь идет о наиболее значимом обновлении романного жанра со времен появления метафигиональной прозы и метафигиональности, как литературной техники. Впрочем, следует сразу же сказать, что для современного филологического сознания понятие жанра часто звучит архаично, а еще чаще связывается с представлением об искусственной и чрезмерной схематизации фактического литературного процесса — схематизации, предположительно стремящейся уложить чрезвычайно разные литературные произведения в рамки жестких и искусственных категорий «школьной» поэтики. С исторической точки зрения, эти опасения не безосновательны; при традиционном формально-нормативном подходе гимназического образца, жанровый анализ действительно приводил к отсеканию большинства значимых аспектов анализируемого произведения. Помимо этого, как известно, становление современного литературоведения и теории культуры пришлось на период постепенного отхода от традиционного филологического образования девятнадцатого века. Соответственно, и в более узком смысле, для многих основателей современной теории литературы уход от понятия жанра был, в значительной степени, уходом от той гуманитарной и филологической культуры, по контрасту с которой и создавалась современное теоретическое знание. Именно поэтому для большинства современных исследователей культуры возвращение к проблемам жанровой поэтики часто звучит приглашением вернуться к «преодоленной» филологии девятнадцатого века или даже к жанровому схематизму официального советского литературоведения.

Впрочем, как раз на уровне современной теории, дело обстоит значительно сложнее, а в чем-то и диаметрально противоположным образом. В том случае, если понятие жанра интерпретируется не в нормативно-оценочном ключе — в качестве рецепта той или иной формы литературной деятельности и набора примеров для подражания — а в гораздо более широком и аналитически значимом смысле формообразующего принципа, жанр оказывается одной из важнейших операций синтеза, задействованных при создании практически любого литературного произведения. В этом смысле является важным и то, что жанровые принципы используются как на тематическом, так и на формальном уровнях. Определение жанра, данное Игорем Шайтановым в его недавней книге «Компаративистика и / или поэтика», кажется мне исключительно удачным именно в этом «нешкольном» и аналитически значимом смысле. Шайтанов пишет: «Жанр — путь выхода на уровень целого, способ художественного завершения, соотносящий каждое отдельное произведение с традицией и определяющий его место в той реальности, в которой оно бытует».<sup>9</sup> Впрочем, как уже было показано в предыдущем разделе, в случае романов места «художественное завершение» достигается скорее за счет столкновения, синтеза и компромисса между требованиями различных жанров.

<sup>8</sup> Waugh, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London and New York, 1984.

<sup>9</sup> Шайтанов Игорь. *Компаративистика и / или поэтика*. Москва: РГГУ, 2010. С. 71.



СОБОЛЕВ Денис Михайлович / Dennis SOBOLEV

| «Топофилия»: Культурная география как жанр современной художественной прозы |

Для понимания теоретической роли проблемы жанра является важным и тот факт, что определение Шайтанова не является чужеродным для российской филологической традиции. Шайтанов показывает, что в отличие от школьного жанрового схематизма, восходящего к поэтикам французского неоклассицизма и неоклассической интерпретации античности, определение жанра, приведенное выше, сложилось по мере формирования российской филологической мысли. Знаменитая и, во многом, эпохальная, хотя и незаконченная, книга Веселовского «Историческая поэтика», в значительной степени, была попыткой проследить сложную и в некоторых своих аспектах гипотетическую историю становления жанров<sup>10</sup>. Обращаясь как к устному фольклорному материалу, так и к письменным текстам европейской архаики, Веселовский пытался проследить становление жанров, наиболее значимых для европейских литератур, в недрах той дожанровой словесной деятельности, которую он называл синкретизмом. Много позже в своей книге «Поэтика сюжета и жанра» Ольга Фрейденберг попыталась проанализировать аналогичные процессы, хотя и на более узко взятом материале<sup>11</sup>. Обозначив в начале своей книги основные жанры греческой литературы — такие как гомеровский эпос, лирика, трагедия и даже греческая проза — для понимания их генезиса она обращается к гораздо более раннему антропологическому и фольклорному материалу, включающему анализ семиотики рождения и смерти, еды и брака, тотемических персонализаций, так же как и метафорических рядов и обрядовости, артикулирующих эту семиотику. Впоследствии, несмотря на широко известную полемику формалистов с наследием Веселовского, проблема жанров, жанровой организации и динамики жанрового развития становится одной из центральных проблем и в работах формалистов. В этом смысле нет ничего удивительного, что знаменитый анализ волшебной сказки у Проппа — с ее тридцатью одной функцией — появился именно на излете истории формальной школы<sup>12</sup>. В ней методология формального анализа, во многом интерпретированная чрезвычайно радикально, накладывается на унаследованное от Веселовского представление о проблеме жанра, как одной из центральных проблем литературоведения и истории литературы.

Впрочем, формалисты внесли несколько чрезвычайно существенных поправок в понимание проблемы. Самой важной из этих поправок является понимание того, что большинство эмпирических произведений могут быть значительно лучше поняты и проанализированы не в качестве «примеров жанра», но в качестве результата жанровой борьбы. Ценность этого наблюдения для понимания «романа места» уже была показана в предыдущем разделе; в дальнейшем к нему придется еще не раз вернуться. Чуть позже Бахтин внес в теорию жанра несколько дополнительных корректив — корректив, которые вывели анализ на новый уровень сложности. Во-первых, согласно Бахтину, жанр является не только способом формальной организации

литературного материала, но в качестве такой организации находится в системе достаточно сложных отношений к окружающей социальной действительности<sup>13</sup>. В этом смысле, например, роман Диккенса, с его выраженными формальными особенностями и почти неизбежной свадьбой в конце повествования, является не абстрактной формой, но скорее повторяющейся формой высказывания в отношении окружающего викторианского общества. Во-вторых, Бахтин ввел понятие «речевого жанра», позволяющего соотнести изменения, происходящие в литературных жанрах, с общими изменениями в окружающем дискурсивном поле<sup>14</sup>. Так, например, как показал Фредерик Джеймисон, появление в романах эпохи «постмодернизма» разнородного материала, ранее считавшегося несоответствующим «высокой литературе», — такого как порнография, детективные сюжеты или даже копрофагия — отражает общие трансформации, произошедшие в дискурсивных полях в тот же период, с их обращением к массовой культуре, китчу, инфантильности и т. п.<sup>15</sup>

Впрочем, динамика отношений к проблеме жанра на Западе была иной, чем в России; более того, эта динамика значительно различалась в англоязычном и французском контекстах. В Англии и США после периода увлечения идеей единичности, уникальности, «несопоставимости» литературного произведения, характерной для «Новой Критики», уже в конце пятидесятих и в шестидесятые маятник теоретических предпочтений качнулся в противоположную сторону. Так, в своей «Анатомии критики» — являющейся центральным теоретическим высказыванием для англо-американской теории литературы того времени — Нортроп Фрай делит всю теорию литературы на четыре базисных жанра, история которых, на его взгляд, и описывает всю историю западной литературы: эпос, драму, лирическую поэзию и художественную прозу.<sup>16</sup> Более того, Фрай связывает эти четыре основополагающие «жанра» с четырьмя временами года, которые он определяет — пользуясь юнгианской терминологией — в качестве «архетипических» для любой человеческой культуры. Разумеется, сама теория Фрая, во многом напоминающая грандиозные историософские построения Шпенглера или Тойнби, давно уже отвергнута современной теорией литературы. Однако именно его книга символизировала возвращение проблемы жанра в центр интересов как теоретиков культуры, так и эмпирического литературоведения.

Во Франции и франкоговорящих странах процесс переоценки теоретического значения проблемы жанра шел гораздо более болезненно и был связан с тем, что иногда называют «кризисом компаративистики»<sup>17</sup>. Уже упоминавшаяся книга Шайтанова замечательно проясняет этот процесс, несмотря на то, что мое понимание как смысла этого процесса, так и его отношения к общим проблемам литературоведения достаточно иное. Для их прояснения следует сказать несколько слов о

<sup>10</sup> Веселовский Александр. *Избранное: Историческая поэтика*. Москва: РОСПЭН, 2006.

<sup>11</sup> Фрейденберг Ольга. *Поэтика сюжета и жанра*. Москва: Лабиринт, 1997.

<sup>12</sup> Пропп Владимир. *Морфология сказки // Собрание трудов: Морфология \ Исторические корни волшебной сказки*. Москва: Лабиринт, 1998. С. 5–111.

<sup>13</sup> См., например, Бахтин Михаил. Слово в романе // *Вопросы литературы и эстетики*. М.: Художественная литература, 1975. С. 72–233.

<sup>14</sup> Бахтин Михаил. Проблема речевых жанров // *Автор и герой: К филологическим основам гуманитарных наук*. СПб: Азбука, 2000. С. 249–298.

<sup>15</sup> Jameson, Fredric. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke UP, 1991.

<sup>16</sup> Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism*. New York: Atheneum, 1968.

<sup>17</sup> Etiemble, René. *The Crisis in Comparative Literature*. East Lansing: Michigan State University Press, 1966.



СОБОЛЕВ Денис Михайлович / Dennis SOBOLEV

| «Топофилия»: Культурная география как жанр современной художественной прозы |

французском литературоведении в период, предшествовавший кризису. В сороковые и начале пятидесятых французское литературоведение все еще, в основном, развивалось в русле филологии девятнадцатого века, занимаясь поиском отдельных текстуальных и биографических фактов, с одной стороны, и созданием обобщающих историй национальных литератур или литературных эпох, с другой. Аналогичным образом, хотя французская школа сравнительного литературоведения, которую возглавляли Фернан Бальдансперже, а чуть позднее Жан-Мари Карре, и считалась наиболее известной в мире, круг ее занятий был достаточно узок и фактографичен. Этот круг был, в основном, ограничен поиском источников и влияний на основе фактических контактов, а также изучением проблемы рецепции того или иного писателя в иной культуре или стране (например, «Гейне в России» или «Эразм в Испании»), в целом, и более частных отношений к тем или иным писателям в иноязычных культурах. Более того, «Сравнительная литература» страсбургского профессора Гийара, послужившая непосредственным поводом для взрыва дебатов и последующего «кризиса компаративистики», попыталась исключить из поля «законных» вопросов исследования и большую часть проблем, связанных с анализом литературных влияний, оставив в фокусе компаративистики, в основном, проблемы рецепции, культурных контактов и путешествий<sup>18</sup>. В то же время у Гийара и его единомышленников к этим темам, вероятно по аналогии, прибавилась совершенно социологическая проблема восприятия иностранца в той или иной культуре и литературе<sup>19</sup>.

Впрочем, ради справедливости следует сказать, что в силу престижа французской школы компаративистики, подобный подход был характерен для сравнительного литературоведения и далеко за пределами Франции<sup>20</sup>. Более того, и сегодня подобные представления о компаративном методе и его целях характерны для значительной части сравнительно-филологических работ, публикуемых как на русском, так и на западно-европейских языках. Соответственно, и сами сравнения обычно носили точечный характер. Вне же рамок сравнительного литературоведения, как дисциплины, сравнение текстов, как правило, имело еще более случайный характер, хотя обычно и было направлено на поиск все тех же «источников и влияний». Результатом таких сравнений оказывалась либо заранее ожидаемая констатация наличия влияния одного писателя на другого, либо — в гораздо более редких случаях — простая фиксация сходства, чье контекстуальное или теоретическое значение и вообще оставалось за рамками рассмотрения. В результате поле фактического литературоведческого знания стало больше напоминать собрание случайных фактов, не складывавшихся ни в какую общедисциплинарную картину.

В пространстве как бы близком, но нигде не пересекавшемся с фактическими занятиями компаративистов, существовала чрезвычайно общая идея «мировой литературы», восходящая

еще к знаменитому высказыванию Гете<sup>21</sup>. На более конкретном дисциплинарном уровне темы и вопросы, относящиеся к проблеме «мировой литературы» и исключенные из рассмотрения компаративистики, некоторые из французских теоретиков компаративизма предлагали передать «общей литературе»<sup>22</sup>. Однако на практике подобной дисциплины в тот период не только не существовало, но скорее всего и не могло существовать. Действительно, большинство вопросов, так или иначе связанных с подобным абстрактным представлением о «мировой литературе», не только не были разрешены, но и не могли быть поставлены в рамках традиционной филологии или «компаративного» поиска точечных влияний и отражений. В каком смысле литература может быть названа «мировой»? Какие формы общности это обозначение подразумевает? Насколько глубокой эта общность может быть? Что именно следует анализировать для ее нахождения? Достаточно ли она для утверждения о существовании единого объекта? Все эти вопросы не только оставались без ответа, но в большинстве случаев даже не могли быть поставлены в достаточно конкретной с научной точки зрения форме. Что же касается самой возможности сравнения, то и она едва ли могла помочь сократить зазор между утопией «всемирной литературы» и «сравнительным литературоведением» в его исторической конкретике. Действительно, сравнение присутствует всюду не только в литературоведении, но и в любой другой науке. Я сравниваю шестую и двадцать седьмую строфы «Гибели «Германии»» Хопкинса, а в соседнем университетском здании сравнивают результаты вчерашнего и сегодняшнего экспериментов. Само наличие сравнительного метода еще недостаточно для появления объекта той или иной дисциплины. В результате, несмотря на то, что первая кафедра истории всеобщей литературы была создана в Санкт-Петербурге еще в 1860 году<sup>23</sup>, до начала пятидесятых сравнительное литературоведение обычно не выходило за границы точечной фактографии и достаточно превратно понятого позитивизма. Именно поэтому в предисловии к уже упоминавшейся книге Гийара один из наиболее известных французских компаративистов Жан-Мари Карре подчеркивал, что сравнительное литературоведение не является и не может быть «общей литературой»<sup>24</sup>.

В первой половине пятидесятых подобные представления о цели и характере компаративных исследований оказались в фокусе критики, а вся дисциплина — в глубоком кризисе. Изначально эта критика приняла форму противостояния американской школы сравнительного литературоведения, требовавшего более системного осмысления найденных фактов, французской

<sup>18</sup> Guyard, N.F. *La Littérature comparée*. Paris, 1951. См. также Carré, Jean-Marie. «La Littérature comparée depuis un demi-siècle» *Annales du Centre Universitaire Méditerranéen*, III (1951), 69-77.

<sup>19</sup> Welck, Rene. «The Concept of Comparative Literature» *Yearbook of Comparative and General Literature*, II (1953), 4.

<sup>20</sup> Levin, Harry. *Grounds For Comparison*. Cambridge, Massachusetts: Harvard UP, 1972, 84.

<sup>21</sup> Auerbach, Erich. «Philologie der Weltliteratur» *Weltliteratur. Festgabe für Fritz Strich*. Bern, 1952, 39-50. Damrousch, David. *What Is World Literature*. Princeton and Oxford: Princeton UP, 2003, 1-36.

<sup>22</sup> Van Paul, Tieghem. *La Littérature comparée*. Paris, 1951. Более концептивное изложение можно найти также в Remak Henry H. H. «Comparative Literature, Its Definition and Function» *Comparative Literature: Method and Perspective*. Ed. Newton P. Stallknecht and Horst Frenz. Carbondale, IL: Southern Illinois UP, 1961, 11-17.

<sup>23</sup> Шайтанов Игорь. *Компаративистика и / или поэтика*. Москва: РГГУ, 2010. С. 23.

<sup>24</sup> См. предисловие Жана-Мари Карре к Guyard, N.F. *La Littérature comparée*. Paris, 1951.





СОБОЛЕВ Денис Михайлович / Dennis SOBOLEV

| «Топофилия»: Культурная география как жанр современной художественной прозы |

школе, отстаивавшей традиционные позиции<sup>25</sup>; впоследствии, однако, кризис перекинулся и на кафедры сравнительной литературы американского континента, который и оказался центром попыток выработать новое понимание целей компаративистики и соответствующего им характера исследований<sup>26</sup>. Что же касается французов, то распад традиционной компаративистики на некоторое время привел к еще большей локализации и сингуляризации исследований, наиболее памятным символом которых стал известный заголовок манифеста Рене Этьембля 1958 года «Littérature comparée ou comparaison n'est par raison».<sup>27</sup> Впрочем, приблизительно в то же время сравнительный анализ был возобновлен в рамках структурализма, предполагавшего многочисленные теоретические допущения, включающие изоморфизм культурных явлений и лингвистических структур, существование структурного бессознательного и представление о литературной деятельности, как форме коммуникации. Однако в силу ограниченного влияния структурализма на французские университеты и высокую степень враждебности структуральным идеям<sup>28</sup>, большинство французских компаративистов не было готово подписаться хотя бы под частью этих предположений даже в шестидесятые — на пике популярности структурализма. С победой же деконструкции в теоретических спорах семидесятых, структуральное обоснование компаративных исследований стало казаться еще менее убедительным.

Англо-американские теоретические поиски по иному пути. С одной стороны, англо-американские теоретики отталкивались от наследия «Новой критики» и значительно лучше континентальных литературоведов осознавали опасности, связанные с чрезмерной сингуляризацией литературных текстов и чрезмерной локализацией литературоведческого анализа. С другой стороны, структурализм так никогда и не стал течением, популярным в англо-американском литературоведении; к моменту появления первого влиятельного изложения структуралистских идей Джонатаном Каллером Америка уже вступала в эпоху господства «деконструкции»<sup>29</sup>. Поэтому основная проблема сущности и оправдания компаративных исследований, хоть и настоятельно требовала решения, не могла быть решена в рамках традиционной структуралистской парадигмы. В результате поиск сравнительными исследованиями литературы новой самоидентификации все более настоятель-

но подталкивал к поиску тех элементов литературного процесса, чье существование не ограничено рамками национальных культур, хотя, разумеется, и может существенно ими модифицироваться. Постепенно именно существование таких «транскультурных» явлений — в значительной степени изоморфных по отношению к национальному контексту — и стало рассматриваться в качестве формального обоснования компаративистики в нынешнем ее понимании. Приходило понимание того, что только центральное — немаргинальное — положение такого рода явлений и составляющих для литературного процесса и культурной динамики, в целом, и может стать оправданием существования сравнительного литературоведения, как отдельной дисциплины, не менее важной, чем изучение отдельных национальных литератур в качестве автономных объектов.

В области фольклора и народной литературы подобными элементами являются, например, «бродячие сюжеты». Впрочем, уже с начала девятнадцатого века такими сюжетами — безотносительно к сравнительному литературоведению — занимались историки фольклора. В авторской же литературе, где бродячие сюжеты встречаются относительно редко, такими транснациональными элементами оказались темы и мотивы, понятия и символы, образы и метафоры, стилистические приемы и литературные формы (например, сонет или баллада), течения и стили — но, в первую очередь, жанры<sup>30</sup>. Действительно, романы Бальзака, Стендаля или Флобера в гораздо большей степени похожи на романы Диккенса, Теккерея, Толстого или Достоевского, нежели на стихотворения Ронсара, Луизы Лабе или Поля Верлена. Помимо этого, из всех элементов, перечисленных выше, жанр, несомненно, является формой, как делающей возможным синтез наибольшего числа отдельных элементов текста, так и порождающий объекты наиболее значительного текстурального объема. Именно поэтому проблема жанров, их истории, границ их изменения, их взаимодействия с другими жанрами и общим социальным контекстом постепенно вновь стала одной из важных проблем не только компаративистики, но и литературоведения, в целом. Более того, как кажется, теоретический смысл «возвращения жанра» все еще не полностью продуман и осознан.

Разумеется, было бы ошибкой представлять эту историю в качестве линейной. С одной стороны, была и достаточно бурная полемика, и яростные атаки на саму идею возвращения понятия жанра, как научной категории<sup>31</sup>. С другой стороны, уже в конце восьмидесятых, следуя универсалистскому проекту понимания сравнительного литературоведения, как стремления к охвату гётевской «мировой литературы», Эрл Майнер попытался предложить программу сравнительного исследования всех «мировых» (в особенности, европейских и восточно-азиатских) литератур на основе трехчастного жанрового деления на драму, лирику и нарратив<sup>32</sup>. И хотя эта попытка обычно признается неудачной в силу чрезмерно общих жанровых категорий и чрезмерных фактических отличий между различными

<sup>25</sup> Wellek, Rene. «The Concept of Comparative Literature» *Yearbook of Comparative and General Literature*, II (1953), 1–5. Wellek, Rene. «The Crisis of Comparative Literature» *Comparative Literature. Proceedings of the Second Congress*. I, 149–59. Munteano Basil. «Situation de la littérature comparée. Sa portée humaine et sa légitimité» *Comparative Literature. Proceedings of the Second Congress*. I, 124–42. Remak Henry H. H. «Comparative Literature at the Crossroads: Diagnosis, Therapy, and Prognosis» *Yearbook of Comparative and General Literature*, IX (1960), 1–28.

<sup>26</sup> Brown, Calvin S. «Comparative Literature» *The Georgia Review* XIII (Summer 1959), 167–89. Levin Harry. «La littérature comparée: point de vue d'outre-Atlantique» *Revue de littérature comparée* XXVII (1953), 17–26.

<sup>27</sup> Etiemble, René. «Littérature comparée ou comparaison n'est par raison» *Hygiène des lettres*, V. III. Paris: Gallimard, 1958, 154–173.

<sup>28</sup> Женетт Жерар. *Фигуры*. Москва: Издательство имени Сабашниковых, 1998. Т.1. С. 7.

<sup>29</sup> Culler, Jonathan D. *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. London: Routledge & Kegan Paul, Ithaca: Cornell University Press, 1975.

<sup>30</sup> Шайтанов Игорь. *Компаративистика и / или поэтика*. Москва: РГГУ, 2010. С. 9–216.

<sup>31</sup> См., например, Hernadi, Paul. *Beyond Genre: New Directions in Literary Classification*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1972.

<sup>32</sup> Miner, Earl. *Comparative Poetics: An Intercultural Essay on Theories of Literature*. Princeton, N.J.: Princeton UP, 1990.





СОБОЛЕВ Денис Михайлович / Dennis SOBOLEV

| «Топофилия»: Культурная география как жанр современной художественной прозы |

текстами, само ее существование достаточно значимо. Более того, и до, и после Майнера широта возможного сравнительного охвата часто становилась предметом дополнительных споров. Когда Рене Этьембль пришел на смену Жану-Мари Карре в качестве заведующего кафедрой компаративистики в Сорбонне (а значит и неформального главы французской сравнительной школы), он сформулировал новое понимание компаративистики — противостоящее «шовинизму», «провинциализму», погоне за случайным фактом школы Балдандсперже и Карре, отстаивающее принципы «гуманизма» и, с точки зрения Этьембля, созвучное марксистскому пониманию динамики современной культуры<sup>33</sup>. Соответственно, Этьембль и его единомышленники требовали максимально широкого охвата литературного материала, включающего культуры Азии и Африки. Более поздняя радикализация этой позиции потребовала даже отказаться от европейской культуры в качестве некоей подразумеваемой точки отсчета, в отношении которой обычно производится сравнение<sup>34</sup>. В отличие от французов, в «посткризисный период» американская школа компаративистики обычно настаивала на соблюдении здравого смысла и ограничении поля сравнений границами европейской культур или иудео-христианской цивилизации<sup>35</sup>. Более того, в учебнике по компаративистике 1961 года один из наиболее важных американских компаративистов того времени все еще настаивал на том, что сравнение должно ограничиваться двумя культурами и касаться либо отношений влияния между двумя авторами, либо места автора в иноязычной культуре<sup>36</sup>. Многие из этих вопросов остаются предметом спора и сегодня.

Но какими бы то ни были позиции и ответы в этих спорах, именно в этом теоретическом контексте проблемы транснациональных культурных явлений и элементов, как центральной для одной из основных областей литературоведения, и следует рассматривать проблему «топофилической прозы», о которой шла речь выше и пойдет речь далее. Как уже говорилось в начале этого раздела и в свете всего сказанного выше, появление нового жанра или даже существенная модификация жанра существующего являются литературным и культурным событием первостепенной важности — и, соответственно, одним из чрезвычайно важных предметов как для литературоведа, так и для аналитика культуры.

### « 3 »

Как и в случае любого другого жанра, более ясное понимание того, чем является «роман места», требует прояснения как истории формирования такого романа, так и сравнения с различными пограничными ситуациями: с теми жанровыми формациями, которые, на первый взгляд, могут показаться форма-

ми «романа места», и с теми ситуациями, когда «роман места» в процессе своего становления накладывался на другие жанры в рамках единых текстов. Существует значительно более ранний жанр, вероятно, восходящий к самым ранним этапам развития западноевропейских литератур. Это жанр «путешествия». Речь идет об одном из самых древних типов сюжетов; а если же выделить этот сюжет в отдельную жанровую категорию, то и один из самых древних жанров. Более того, как и «роман места», «путешествие» с легкостью скрещивается со многими другими жанрами. Уже «Одиссея» является подобным «путешествием», преломленным в мире эпической поэзии. Описание мест занимает в ней достаточно центральное место, несмотря на то, что речь идет не о бассейне Средиземного моря в его исторической и географической конкретике, а о его воображаемом аналоге, населенном лотофагами, циклопами и прочими божественными и демоническими существами. И все же следует подчеркнуть, что странствования «Одиссея» покрывают практически все географическое пространство, известное тогдашней греческой культуре.

Однако существуют и существенные, глубинные различия между «Одиссеей» и теми книгами, о которых шла речь в начале этой статьи. И эти различия чрезвычайно существенны при определении жанра. Несмотря на то, что «роман места» в той форме, как он был определен выше, может включать в себя воображаемые реалии, все же определяющим как для самого жанра, так и для репрезентации этих реалий должна быть выраженная направленность на существующее место в его экзистенциальной природной и культурной конкретике. Но именно этого в «Одиссее» и нет. Еще более важным является тот факт, что «Одиссея» не фокусируется ни на одном отдельно взятом месте. В этом смысле опыт ее чтения напоминает поездку в поезде дальнего следования: долгие или короткие остановки на станциях растворяются в общем ощущении дороги. Более того, даже в отдельных эпизодах, при всей визуальной детализации, которая характерна для гомеровского эпоса, подробно прописанными оказываются один или крайне небольшое число центральных персонажей, все же остальные действующие лица, связанные с местом, лишь ненадолго попадают в поле внимания рассказчика. В этом смысле «Одиссея» содержит — в конспективной форме — наброски множества «романов места», однако ни один из них не развернут в автономный текст. Любопытно, что несмотря на изобилие текстов-путешествий в античную эпоху — от «Анабасиса» до «Золотого осла» — нет ни одного текста, который был бы аналогичен «романам места». Иначе говоря, у двух этих жанров — на первый взгляд, во многом похожих — совершенно разная история.

В плане отношения к «месту» и к проблеме исторической конкретики, структурным аналогом «Одиссеи» в Средние Века, вероятно, являются средневековые эпические повествования и более поздние рыцарские романы. И в них цепочка сменяющихся мест делает невозможной фокусировку на отдельном месте, в той или иной форме выделенном из окружающего экзистенциального пространства, а те места, которые по той или иной причине оказываются в фокусе внимания повествователя, тем не менее, остаются в служебном положении по отношению к сюжету с его подвигами, чудесами и воображаемыми существами. Представление о месте, как повествовательной

<sup>33</sup> Etienneble, René. *The Crisis in Comparative Literature*. East Lansing: Michigan State University Press, 1966, 3–10; de Deugd, Cornelis. *De Eenheid van het Comparatisme*. Utrecht, 1962 (в книге есть абстракт на английском).

<sup>34</sup> Spivak, Gayatri Chakravorty. «Rethinking Comparativism» *New Literary History* 40 (2009: 3): 609–626.

<sup>35</sup> Levin, Harry. *Grounds For Comparison*. Cambridge, Massachusetts: Harvard UP, 1972, 82–90.

<sup>36</sup> Remak Henry H. H. «Comparative Literature, Its Definition and Function» *Comparative Literature: Method and Perspective*. Ed. Newton P. Stallknecht and Horst Frenz. Carbondale, IL: Southern Illinois UP, 1961, 3–20.



СОБОЛЕВ Денис Михайлович / Dennis SOBOLEV

| «Топофилия»: Культурная география как жанр современной художественной прозы |

самоцели, в значительно большей степени выражено в средневековых итинерариях и рассказах о путешествиях в Святую Землю или экзотические страны, находящиеся за границей освоенного культурного пространства. Книга Марко Поло для западноевропейских культур, «Путешествие рабби Бенямина из Туделы» для еврейской культуры, «Хождение за три моря» Афанасия Никитина для русской — все они являются примерами подобного преломления жанра «путешествия» на том этапе развития литературы, когда граница между географической и художественной литературой была еще обозначена крайне нечетко. В более поздние времена «Дон Кихот» и различные «плутовские романы», с их бесконечной сменой мест и фоновых персонажей, продолжают всю ту же традицию наложения жанра «путешествий» на жанры, поочередно господствовавшие в европейской культуре на разных этапах ее развития. И все же во всех этих случаях меняющиеся места, даже тогда, когда их описание достаточно детализовано, никогда не оказываются повествовательной самоцелью или даже целью, сопоставимой со значимостью сюжета. Аналогичным образом, в новеллах Возрождения — будь то книги Боккаччо, Саккетти, Мазуччо или Маргариты Наваррской — место действия в качестве географического или культурного пространства играет вспомогательную роль. Даже чудесное путешествие из одного места в другое не приобретает самостоятельной ценности. Наконец, и в таких книгах как «Путешествия Гулливера» Свифта или, «Город Солнца» Кампанеллы или «Персидские письма» Монтескье, описания удаленных или фантастических мест призваны стать носителями аллегорических, метафорических или иронических высказываний в отношении окружающих европейских политических и экзистенциальных реалий. В результате, парадоксальным образом, риторическая фигура «другого места» приводит к дистанцированию от места как литературно-значимой темы.

Вероятно, даже в рамках жанра «путешествий» место становится носителем автономной значимости лишь на относительно позднем этапе: в текстах, которые принято относить к категории путевых заметок. Разумеется, далеко не всегда в фокусе путевых заметок оказывается место или те проблемы, которые в современных терминах мы определяем как проблемы культурной географии. Тем не менее, в рамках путевых заметок подобная проблематика места, как самоценного объекта интереса, становится возможной. Наиболее известным примером подобного преломления жанра путешествия являются, пожалуй, «Путевые картины» Гейне. Как кажется, именно из жанра путевых заметок появляются первые примеры тех книг, к которым восходит история «романа места». Одной из таких книг является «Альгамбра» «отца американской литературы» Вашингтона Ирвинга — книга чрезвычайно популярная, по крайней мере, в англоязычном мире в эпоху позднего романтизма. «Альгамбра» начинается в полном соответствии с жанром путевых заметок. Ирвинг рассказывает о путешествии по Испании, совершенном им вместе с князем Долгоруким, описывает испанские пейзажи и деревни, опровергает те представления об Испании, которые были распространены среди его читателей. Однако по окончании вводных глав, путешественники прибывают в Гранаду, которая и становится объектом всего дальнейшего повествования. Это еще не «роман места» в

том смысле, в котором он был определен в начале этой статьи. Как и в «Одиссее», рыцарском романе или «Путешествии рабби Бенямина из Туделы», в «Альгамбре» повествование все еще ведется под выраженным знаком экзотичности. То, что привлекает рассказчика, это, в первую очередь, исчезнувший мир мавританской Гранады и его отражение в культуре Испании девятнадцатого века, которую рассказчик считает европейской лишь частично. В процессе повествования Ирвинг пересказывает множество «народных легенд» и сообщает большое количество исторических сведений, по большей части, крайне сомнительной степени достоверности. Для него интерес к месту и интерес к существующему городу, как объекту, еще требует дополнительной мотивировки в терминах привычных романтических категорий.

Подобная ситуация не является исключением или литературным курьезом. Несмотря на то, что со второй половины восемнадцатого века описание места начинают занимать все более центральное положение в различных жанрах, интерес к месту почти всегда оказывается связанным с дополнительными сюжетными и жанровыми мотивировками. Иначе говоря, на этом этапе своей предыстории «топофилеская проза» формируется в рамках других литературных жанров, постепенно смещая смысловой центр тяжести в сторону места, как такового. Так, уже в эпоху сентиментализма появляется представление о некоторых особенных местах, которые в силу своих имманентных качеств — например, уединенности или скорбности — позволяют проявиться и высветиться той или иной истине человеческого бытия в мире. Наиболее известным примером является, пожалуй, самое известное стихотворение времен английского сентиментализма — «Элегия, написанная на сельском кладбище» Томаса Грея. Чуть позже представления о тех или иных природных ландшафтах, в качестве особого места манифестации смысла, станут характерными для «Озерной школы» английского романтизма. Именно поэтому Вордсворт часто не только описывает воображаемое идиллическое место, как сделали бы его предшественники, но фокусируется на вполне конкретных местах — например, в своем каноническом для английской литературы стихотворении, на Тинтернском аббатстве. Впрочем, и в данном случае, по контрасту с «Альгамброй», речь идет не о местах человеческого проживания, но, скорее, о природе, эксплицитно противопоставленной современной романтикам городской цивилизации.

Подобная же двусмысленность бросается в глаза и в, так называемом, «готическом романе». С одной стороны, таинственные или брошенные замки, древние церкви или семейные склепы становятся объектом все более пристального внимания и описания. С другой стороны, они привлекают к себе интерес именно в силу своей противопоставленности фактическому экзистенциальному окружению в его исторической конкретности. В этом смысле и «природа» романтиков, и замки готического романа являются структурным аналогом неведомых или экзотических стран в тех разнообразных текстах, относящихся к жанру путешествий, о которых шла речь выше. На этом этапе место уже начинает привлекать к себе пристальное внимание, часто в качестве самоцели, однако фактически речь все еще идет о местах, относящихся к сфере воображаемого. Более того, даже в тех относительно немногих случаях, когда литера-



СОБОЛЕВ Денис Михайлович / Dennis SOBOLEV

| «Топофилия»: Культурная география как жанр современной художественной прозы |

турные тексты обращаются к местам, подлежащим фактической локализации в рамках окружающего пространства существования (например, Гранде или Тинтернском аббатстве), внимание к этим местам все еще требует их предварительной трансформации в рамках пространства воображаемого и их обособления от привычной экзистенциальной реальности. Именно это условие должно будет претерпеть существенные изменения для того, чтобы интерес к месту мог стать прообразом «топофической прозы». Потребуется дополнительные процессы, связанные с развитием реалистического романа, для того, чтобы романтический интерес к ориентализму, экзотике и народной культуре смог превратиться в современный «роман места». Тем не менее пройдет совсем немного времени после английского романтизма, готического романа и Вашингтона Ирвинга и это произойдет. В терминах Фуко, можно сказать, что при переходе от романтики к реалистическому роману произойдет радикальный «разрыв» эпистемологического поля во всем, что касается как литературных стратегий и репрезентаций места, так и тех когнитивных предпосылок, которые лежат в основе этих стратегий.

Этот разрыв бросается в глаза не только по контрасту с древнегреческой или древнерусской литературой, или новеллой эпохи Возрождения, но и при сравнении с предыдущим этапом развития европейского романа Нового времени — от «Принцессы Клевской» до «Манон Леско», от Ричардсона до Джейн Остин. С середины девятнадцатого века примеры нового отношения к проблематике места становятся многочисленными, и они с легкостью обнаруживаются практически на всех этапах развития и реалистического, и натуралистического, и модернистского романа. Так, например, несмотря на то, что сложные сюжетные перипетии диккенсовских романов с их многочисленными героями достаточно легко стираются из памяти читателя, та же память сохраняет рельефные картины Лондона, с его разделением на мир джентльменов и мир бедняков, с его особняками, переулками и трущобами. Подобный эффект не случаен. В значительной степени, артикуляция места достигается у Диккенса за счет настойчивой визуализации описываемых городских пространств. Речь уже не идет о пространстве воображаемого, но, совсем наоборот, о городском пространстве, непосредственно окружающем как автора, так и его читателей, во всей его исторической и экзистенциальной конкретности. Во французской литературе подобное же отношение к месту проявляется не только в реалистическом романе, но и в жанрах, достаточно далеко от него отстоящих. Так, в романах Гюго — с формальной точки зрения, относящихся к этапу, переходному от романтизма к реализму, — бросается в глаза пристальный интерес к месту действия в его материальной конкретности. Так, например, в «Отверженных» Париж — его монастыри, трущобы и даже канализация — описываются с той степенью детализации и визуализации, которая немногим уступает романам Диккенса. Многочисленные исторические сведения, сообщаемые Гюго в различных романах, также способствуют локализации места действия в рамках фактического исторического континуума. В рамках совсем иного жанра, описания Парижа в поэзии Бодлера, хотя и уступающие Парижу Гюго по части детализации и историзации, содержат поразительные по своей смысловой насыщенности описания от-

чуждения человека в новом пространстве «большого города» девятнадцатого века.

Это отношение к месту радикализируется во многих романах Достоевского. Достоевский не только набрасывает общие картины Петербурга, не только стремится детализировать и конкретизировать городские пейзажи, не только делает места узнаваемыми, но и просчитывает расстояния между домами. Подобные изменения в литературной практике трудно объяснить чем бы то ни было, кроме изменения в самой «эпистеме» художественного отношения к пространству. И поэтому нет ничего удивительного в том, что «места Достоевского» впоследствии станут объектом паломничества и «литературного туризма». Аналогичным образом до сих пор множество европейских и американских туристов приезжает на Лидо, чтобы посмотреть на то место, где «произошла» «Смерть в Венеции» Томаса Манна. Впрочем, новелла Манна создает предпосылки для подобной туристской фетишизации литературного пространства, описывая Венецию, уточняя ее географические реалии и подчеркивая роль места — как иного, чужого, ускользающего и противопоставленного Германии — во всем, что произошло с главным героем. Аналогичным образом, фольклорские описания «Юга» — хотя часто и не полностью конкретизированные в картографическом смысле — раз за разом подчеркивают особый характер и особую роль пространства действия. Тем не менее важно подчеркнуть и то, что несмотря на обостренное «чувство места», во всех этих случаях речь еще не идет о «романе места» в жанровом смысле, поскольку ни у Диккенса, ни у Манна описание места в качестве смысловой самоцели еще не входит в число основных литературных задач. Только в тот момент, когда произойдет подобный перелом, когда описание места и его понимание превратятся в одну из основных художественных и жанровых задач, только тогда, как мне кажется, можно говорить о появлении «топофической прозы» в той или иной форме. И в этом смысле история становления «романа места» во многом совпадает с историей европейского модернизма.

#### « 4 »

Впрочем, абсолютное большинство романов, которые принято относить к «раннему модернизму в литературе», вполне равнодушно к проблеме места; как кажется, проблематика места становится центральной, в основном, в книгах, написанных во время и после Первой мировой войны, — иначе говоря, в те два десятилетия, которые по-английски обычно называют «Высоким модернизмом». В этих книгах обращенность к месту хотя и не превращается в доминирующую художественную задачу, как это произойдет в конце двадцатого века, но постепенно становится одной из центральных и все более автономизирующихся тем. Впрочем, эта автономизация тоже проходит процесс постепенного становления и несколько разных этапов. Так, «Петербург» Белого — роман, уже обладающий большинством черт «высокой» модернистской прозы, — не только относится к достаточно раннему периоду в истории модернизма, но и обращенность к месту еще не принимает в нем характерных «топофических» форм. Будучи «романом места» скорее по названию, «Петербург» описывает фрагментарную, хаотичную, абсурдную и пугающую человеческую ре-





СОБОЛЕВ Денис Михайлович / Dennis SOBOLEV

| «Топофилия»: Культурная география как жанр современной художественной прозы |

альность столицы «накануне» одной из величайших трагедий в русской истории. Его мир — это мир истории и мир человеческого существования в истории; Петербург же оказывается в нем не местом в пространстве, не географической или урбанистической реальностью, но скорее неким «окном», благодаря которому этот исторический мир становится видимым и осязаемым. Именно поэтому роман постоянно подчеркивает тему «иллюзорности» Петербурга. Более того, в романе Белого отдельные экзистенциальные фрагменты, в свою очередь, объединяются общей структурой мифа России, мифа Петербурга, мифа истории. Иначе говоря, новый жанр «романа места» уже присутствует здесь в качестве идеи, но еще не получает более конкретной художественной реализации.

С точки зрения развития жанра, любопытным является тот факт, что произведения одних и тех же авторов, написанные в разные времена, могут быть примерами разных этапов развития «топофилческой» прозы. Так, «Дублинцы» Джойса, как и «Петербург», являются топофилческим текстом скорее по названию. Мир Дублина, который описывают рассказы, объединенные в книге Джойса, это мир человеческих историй — историй самообмана, бедности, любви, разочарований, утраты надежд, провинциальности, поздних пониманий и смерти. Для раннего Джойса Дублин важен, в первую очередь, как место, где человеческое существование приоткрывается и преломляется определенным образом, обнажая те свои истины, которые иначе остаются скрытыми. Но уже не таков Дублин в «Улиссе». Вопреки тому, что кажется естественной логикой, предписываемой техникой «потока сознания», сквозь сменяющиеся минутные впечатления, мысли и бесчисленные литературные аллюзии, Джойс прописывает городские дублинские реалии с поразительно высокой степенью детализации. Улицы и переулки, площади и парки, особняки и трущобы, лавки и кладбище, пивные и бордели обозначены, а часто и выписаны в «Улиссе» с точностью хорошего путеводителя или даже современного «культурного географа». Не случайно, что и в Дублине до сих пор проходят экскурсии по следам «долгого дня» Стивена Дедалуса и Леопольда Блума; впрочем, в этих экскурсиях находится место и некоторым героям «Дублинцев». В то же время важно и то, что городское пространство джойсовского Дублина не автономно и уж, тем более, не является самоцелью. Оно «встроено» во вневременную мифологическую структуру путешествия Одиссея, возвращающегося домой; и, соответственно, отдельные детали повествования получают свой смысл за счет встречи и контраста между их вневременным мифологическим значением и конкретной, переходящей экзистенциальной реальностью. Иногда эта встреча возносит детали городского существования в пространство мифа, но гораздо чаще она создает эффект отчуждения, гротеска и иронического отстранения.

В других книгах того же периода проблематика места оказывается в гораздо менее симметричных отношениях с общим вневременным псевдомифологическим конструированием, характерным для «высокого модернизма»<sup>37</sup>, а иногда и вообще как бы отказывается встраиваться в единую с ним художественную

структуру. Так, Париж Хемингуэя — даже в наиболее «топографическом» из его ранних романов «И восходит солнце» — его бульвары и переулки, кафе и бары, парки и набережные, гостиницы и такси, хотя во многих случаях и обозначенные с высокой степенью географической и градописательной точности, все же не образуют единого городского пространства. Это скорее отдельные точки, коррелированные между собой не своим отношением к Парижу, как единому городу, но благодаря тому, что в них отражается и находит свое фактическое событийное воплощение фрагментированное и отстраненное существование героев. Даже в гораздо более позднем и декларативно «топофилческом» романе, посвященном Парижу, «Праздник, который всегда с тобой», эта тенденция, в значительной степени, сохраняется. Тем не менее, будучи регрессией по отношению к «Улиссе» в одном смысле, Париж Хемингуэя ближе к «роману места» в другом. Все эти бульвары и ночные бары несомненно связаны с хемингуэевской мифологией утраты иллюзий и выбора действия, безоглядного существования и показного многогласия, «настоящего мужчины» и «настоящей женщины», матадоров и боксеров — однако эта мифология уже неспособна придать им ясный смысл. В отличие от «Улисса», речь уже не идет о едином мифе, который мог бы придать над-фактический смысл описываемому городскому пространству, но скорее о некоей декорации, на фоне которой разворачиваются события. А это, в свою очередь, означает, что незабываемые пейзажи и детали хемингуэевского Парижа уже не могут быть объяснены на основе внутренних потребностей той мифологической картины мира, которой — в теории — они призваны служить.

Нечто подобное может быть сказано и про «Берлин, Александрплац» Дёблина — вероятно, наиболее яркое прозаическое произведение немецкого экспрессионизма. Несмотря на то, что в романе Дёблина восприятие места пропущено через призму тем и литературных техник, характерных для экспрессионизма, он все же является «топофилческим» не только по названию. Детальный анализ, который, к сожалению, здесь невозможен, мог бы показать, что внимание к месту — и пространству индустриального города, в целом, — выходит далеко за рамки внутренних потребностей экспрессионизма. Нечто подобное, хотя и с большим числом оговорок, может быть сказано и о другом классическом романе эпохи экспрессионизма — «Големе» Майринка и его Праге. Более того, у Дёблина и Майринка в описаниях появляется еще одна составляющая, центральная для многих романов места. Речь идет о том, что городское пространство оказывается отражением достаточно сложной исторической, социальной и национальной динамики — и, соответственно, предстает своего рода зеркалом, сквозь которое эту динамику можно увидеть. Похожее отношение к месту характерно и для наиболее яркого модерниста в ивритской литературе Шмуэля Йосефа Агнона — в тот период тоже жившего в Берлине. Так в романе «Вчера-позавчера»<sup>38</sup> — обращенном к истории «пионеров»-социалистов, предпринявших попытку заселения Палестины в период, предшествующий Первой мировой войне, — действие достаточно быстро переносится в чужой, равнодушный и патриархальный Иерусалим. Именно здесь герой постепенно теряет тот смысловой

<sup>37</sup> Frank, Joseph. «Spatial Form in Modern Literature» *The Sewanee Review* 53 (Spring, Summer, Autumn 1945): 221–240, 433–456; Kermod, Frank. *The Sense of Ending: Studies in the Theory of Fiction*. Oxford: Oxford University Press, 1967.

<sup>38</sup> Агнон Шмуэль-Йосеф. *Вчера-позавчера*. Москва: Текст, 2010.



СОБОЛЕВ Денис Михайлович / Dennis SOBOLEV

| «Топофилия»: Культурная география как жанр современной художественной прозы |

контекст, который привел его в Палестину, а потом и себя самого. И тем не менее Иерусалим занимает в романе место столь важное и столь центральное, что «по следам» Иерусалима из «Вчера, позавчера» в городе до сих пор проводятся экскурсии.

Это понимание пространства выходит на передний план в «Берлинских дневниках» Вальтера Беньямина. Будучи во многом вдохновленными эпопеей Пруста, именно по контрасту с последней «Берлинские дневники» и могут высветить изменения в самых базисных эпистемологических установках, на основе которых репрезентируется городское пространство. «В поисках утраченного времени» содержит многочисленные описания Парижа — и по степени детализации, и по визуальной насыщенности превосходящие все то, что можно найти в сравнительно небольшом тексте Беньямина. Однако для Пруста эти описания важны в силу того, что в них отражается чрезвычайно сложный внутренний мир его рассказчика и противоречивая динамика его мыслей и побуждений, которым — в конечном счете и в последнем томе — предназначено встроиться в некое уже тотальное и вневременное видение человеческого бытия. Для Беньямина же все обстоит диаметрально противоположным образом. Всматриваясь в отражения предвоенного Берлина в пространстве памяти, Беньямин пытается увидеть в городе своего детства — тогда еще казавшимся самоочевидной реальностью — скрытые знаки социальности и истории. Он стремится прочесть и детали берлинского быта, и городские пейзажи, и городскую планировку как карту скрытых социальных и исторических процессов. Иначе говоря, Париж Пруста является набором тех точек, отталкиваясь от которых рассказчик стремится понять самого себя и свое существование в мире. Беньямин же, наоборот, отталкивается от субъективности своей памяти, стремясь нащупать историческую правду города — а сквозь нее и историческую правду времени. В этом смысле, небольшой текст Беньямина отмечает чрезвычайно значимую и, возможно, переломную точку в истории топофической прозы.

Для истории жанра важно и то, что в чуть более поздний период уже вполне сложившаяся топофическая проза совершит еще один поворот, носящий скорее регрессивный характер. Впрочем, в данном случае понятие «регресса» не имеет оценочного смысла, но всего лишь служит указанием на возвращение к более ранним формам жанра. На этом этапе внимание к месту во всей его географической, исторической и культурной конкретике, уже обогащенное пониманием глубокой и значимой корреляции между воспринимаемым местом и социальными процессами, возвращается к интересу к месту чужому, «другому», странному и экзотическому. Временами, начинает казаться, что роман места — уже обогащенный всем опытом модернизма — неожиданно вспоминает о своих истоках в «Альгамбре». В результате, создается достаточно особый колониальный и пост-колониальный роман места. В качестве наиболее известных примеров можно вспомнить «Александринский квартет» Лоуренса Даррелла — с его одержимым погружением, со смесью влечения и ужаса, в пространство Ближнего Востока — или в более позднее время книги Маргарит Дюрас об «Индокитае» с их смесью из экзотики, страстей и отчуждения. Наконец, существует довольно сильное искушение добавить к романам места и многие книги битников (в

первую очередь, «На дороге» Керуака), а в следующем поколении — многочисленные произведения «хипповской» дорожной прозы. Однако, в данном случае — несмотря на всю страстную увлеченность проживаемым пространством — регрессия к более ранним литературным формам слишком велика, чтобы «На дороге» или последующие тексты можно было бы считать романами места. Речь скорее идет о современном возвращении к «Одиссее», жанру путешествия и путевым заметкам — а значит и к совсем иной литературной истории.

## « 5 »

Более отчетливое понимание современных реализаций топофической прозы в форме тех «романов места», о которых шла речь в начале этой статьи, как кажется, требует их контекстуализации в рамках истории постмодернистской прозы, на излете которой эти книги и были написаны. В этом смысле важно, что элемент абстрактности — который был заложен уже в стремлении ведущих модернистов к транс-временному и тран-историческому «мифологическому» видению мира и человеческого бытия «как такового»<sup>39</sup> — подверглось значительной радикализации у большинства авторов, которых принято относить к постмодернизму. Так, начиная со сборника «Вымыслы», рассказы Борхеса происходят либо в некоей условной несуществующей реальности, либо в пространстве, хоть и географически обозначенном, но не имеющем значения. Действительно, хотя согласно знаменитому рассказу, тайна «Алефа» и находится в Буэнос-Айресе, именно это — в силу ее универсальности — и не имеет значения. «Ада» Набокова происходит в иной исторической реальности, и поэтому и ее пространство — даже в тех случаях, когда Набоков пользуется существующей топонимикой, — это пространство воображаемого. Аналогичным образом, романы Джона Барта и Пинчона, так же как и рассказы Бартельми, фокусируются на рефлексии по поводу языка, истории и функционирования человеческой культуры; и даже в тех случаях, когда у них существует некоторая географическая привязка, она не более, чем литературная условность. «Хазарский словарь» Павича и вообще лишен фактической географической привязки; действие «Маятника Фуко» Умберто Эко происходит, в основном, в Милане, однако — как и у Борхеса — если бы действие было перенесено в любое другое место, ничто в романе бы не изменилось. То же самое — и в еще большей мере — может быть сказано о, так называемой, «метафизической» прозе, поглощенной проблемами письма, мимезиса и неустойчивой иллюзорности воспринимаемой и проживаемой реальности.

На этом фоне особенно заметным становится переход от абстрактности, условности и саморефлексии, характерной для большинства текстов времен постмодернизма, к конкретике — а часто и гиперконкретике — романа места. Уже в «Парфюмере» Зюскинда, опубликованном в 1985 году и в общих чертах укладываемом в рамки постмодернизма, бросаются в глаза элементы радикального натурализма в описаниях уродств городских пейзажей и городской жизни. Однако, поскольку действие романа происходит в Париже, находящемся в чрезвычайно условном воображаемом прошлом, общая ориентация

<sup>39</sup> Frank, Joseph. «Spatial Form in Modern Literature» (см. выше).



СОБОЛЕВ Денис Михайлович / Dennis SOBOLEV

| «Топофилия»: Культурная география как жанр современной художественной прозы |

постмодернистской прозы на абстрактный характер литературного высказывания сохраняется, хотя бы «в целом». В этом смысле гораздо более радикальное изменение происходит в «Нью-Йоркской трилогии» Пола Остера, чей первый том вышел в том же 1985 году. На уровне тематики в «трилогии» Остера концентрация характерно постмодернистских тем чрезвычайно велика — от отчуждения, одиночества и иллюзорности бытия до проблем мифа и языка в конструировании человеческого существования. Эта присутствие постмодернистской тематики велико настолько, некоторым — не слишком благожелательным — критикам книги Остера казались полусознанной пародией на постмодернистский роман более раннего периода. Однако важно другое. В книгах Остера все тематические элементы, характерные для «абстрактного» постмодернистского романа, помещены в контекст чрезвычайно конкретизированного нью-йоркского пейзажа. В первой из книг трилогии герой романа, выдающий себя за Пола Остера, следит за бывшим университетским профессором, недавно вышедшим из психиатрической больницы тюремного типа и мечтающем о восстановлении гармонии мироздания. Все их бесконечные скитания по нью-йоркским улицам обозначены с точностью до номера улицы, а иногда и с точностью до перекрестка. Вообще, на последнем этапе развития и упадка постмодернизма в литературе место возвращается в литературные тексты с чрезвычайно высоким уровнем конкретизации — если не всегда в качестве романа места, то в огромном количестве случаев в качестве элементов такого романа. К числу таких элементов относятся, например, пейзажи ночного Парижа в книгах Патрика Модиано — несмотря на их общую обращенность проблеме времени, в целом, и к прошлому нацистской оккупации Франции.

Недолгое возвращение к ивритской прозе может, как мне кажется, прояснить динамику этого процесса. Если «Повесть о любви и тьме», о которой шла речь в начале этой статьи, во многом подводит итоги литературной деятельности Амоса Оза, то «Мой Михаэль» — один из его первых романов<sup>40</sup>. Вероятно, эта книга не является особенно значимой в масштабах мировой литературы. Впрочем, Озу было всего двадцать девять, когда роман был опубликован, а книгу читают и до сих пор; с тех пор она была переведена на двадцать восемь языков. Как и в «Повести о любви и тьме» в «Моем Михаэле» содержатся подробные и запоминающиеся описания Иерусалима — и, в том числе, вполне реального старого университетского здания «Терра Санта», в котором происходит часть действия и в котором, через тридцать лет после публикации романа, пришлось работать и мне. Но все же в «Моем Михаэле» описания Иерусалима, хотя часто и предельно детализированные, носят выраженный служебный характер. Все они подчинены истории угасающей любви героини Ханы Гонен к ее мужу Михаэлю — и истории того, как Хана все больше погружается в свой внутренний мир и в тоску по иному пространству полноты и смысла, в которых ей не суждено оказаться. В другом раннем романе Оза это пространство названо «другим местом», и именно по отношению к нему получает свой смысл конкретика наличного бытия<sup>41</sup>.

<sup>40</sup> Оз Амос. *Мой Михаэль*. Москва: НИП «2Р», 1994.

<sup>41</sup> Оз Амос. *Маком ахер*. Мерхавия: Сифрият поалим, 1966. (дословно: «другое место». по-английски: Oz, Amos. *Elsewhere, Perhaps*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1973).

Через почти сорок лет все изменится. Как уже говорилось, в «Повести о любви и тьме» фактическое, хотя и воображаемое, место памяти не просто станет самоцелью; одерживающее «географическое» внимание к этому месту приведет к постоянному «откладыванию» рассказа важного для сюжета, а во многом и к отходу самого сюжета на второй план. В результате, на смену двумстам страниц романа «Мой Михаэль» придут почти восемьсот страниц «Повести о любви и тьме». Эволюция одного писателя показательна для всего явления.

Эта эволюция связана не с Озом, как таковым, и не только с тематикой Иерусалима. В новой ивритской литературе подобное изменение бросается в глаза и при анализе тех книг, которые связаны, например, с Хайфой — хотя, в данном случае, речь уже пойдет о разных авторах. В тот же период — хотя и чуть позже — что и «Мой Михаэль», был опубликован, пожалуй, самый известный из романов А. Б. Иегошуа «Любовник»<sup>42</sup>. Герой романа Адам ищет Гавриеля — пропавшего любовника своей жены Аси. Гавриель ушел на войну Судного дня 1973 года и пропал без вести; горе же Аси, неспособной найти Гавриеля ни в числе многочисленных погибших, ни среди раненых, трогает Адама настолько, что он берет на себя странную миссию поисков пропавшего любовника жены. Временами к поискам присоединяется дочка Аси и Адама — Дафи, и арабский подросток Наим, работающий у Адама. Как становится ясно из анализа проблемы в предыдущих частях этой статьи, мотив поиска является одним из самых удобных для романов места и топофилической прозы, в целом. Он присутствует в огромном спектре книг — от поисков самозваного детектива в первом томе трилогии Пола Остера до гротескной собаки Динки, на нескольких сотнях страниц мечущейся по Иерусалиму. Тем не менее в «Любовнике» этот потенциал остается нереализованным, а тема Хайфы присутствует только в качестве фона.

«Хайфские рассказы» современной писательницы Йегудит Кацир отражают, как кажется, противоположную ситуацию. Будучи эксплицитно обозначенной в качестве топофилической прозы, книга Кацир содержит три новеллы. Эти новеллы рассказывают о событиях и происшествиях, чаще всего любовного толка, описываемых в качестве экстраординарных, но, с точки зрения литературной типологии, являющихся скорее банальными. Считается, что в ивритской литературе первая из этих новелл проложила дорогу для новой исповедальной женской прозы девяностых — начала двухтысячных. Иначе говоря, «Хайфские рассказы» являются вполне сюжетной книгой, с элементами исповедальной прозы, как бы «замаскированной» под роман места. Несмотря на то, что Хайфа вынесена в заголовок, это книга не о городе; более того, такие или подобные истории могли бы быть приписаны почти что любому месту. Соответственно, читатели, стремившиеся прочитать книгу в качестве книги о Хайфе, испытывали острое разочарование. Для историка же литературы скорее интересна эволюция: если в «Любовнике» немногочисленные элементы романа места требовали традиционной сюжетной мотивации, через тридцать лет уже сюжетно-исповедальная проза вынуждена маскироваться под топофилическую.

<sup>42</sup> Иегошуа Авраам Б. *Любовник*. Москва: Радуга, 1996.





СОБОЛЕВ Денис Михайлович / Dennis SOBOLEV

| «Топофилия»: Культурная география как жанр современной художественной прозы |

К сожалению, в силу выбора изначальных примеров, я был вынужден оставить в стороне современную российскую литературу. Более того, по причинам, которые мне недостаточно понятны, как кажется, жанр романа места является для современной российской литературы гораздо менее распространенным и гораздо более маргинальным, нежели для английской, американской, ивритской или даже французской. Тем не менее подобная топофилическая проза существует и в российской литературе — и, более того, даже в самых разных ее секторах. На одном конце находится «ленинградская проза» семидесятых<sup>43</sup>. Для понимания того, что в данном случае речь идет не только о формальном названии, достаточно подумать о том чрезвычайно значимом месте, которое занимает Ленинград — и именно Ленинград — в «Пушкинском доме» Битова. Впрочем, примеры топофилической прозы существуют и в современной российской литературе. «Член общества или голодное время» Сергея Носова, вероятно, является одним из последних «петербургских» текстов. Рижские, московские, петербургские и венские тексты Андрея Левкина — по совместительству главного редактора двух популярных интернет-порталов (сми.ру и полит.ру) — содержат крайне детальные описания городских пространств, а его интервью — рефлексию по поводу выбранного жанра. Наконец, можно упомянуть и Андрея Лебедева, живущего в Париже и считающего себя последователем французского «психогеографа», о которых уже шла речь выше. Разумеется, этот список может быть продолжен.

Суммируя сказанное выше, можно добавить, что в современной литературной ситуации понятие «топоса» — давно уже поглощенного своими метафорическими и аналитическими значениями, неожиданно вернуло себе свой наиболее буквальный смысл. Иначе говоря, один из центральных топосов современной литературы — это топос места; место в литературе вернуло себе значение места в экзистенциальном и географическом пространстве. Разумеется, на это можно возразить, что подобный сравнительно-жанровый вывод игнорирует те достаточно разные социальные и исторические причины, которые привели к созданию подобной прозы. Так, например, «ленинградская проза» семидесятых (а еще шире и «ленинградская литература» с ее «На Васильевский остров я приду умирать») противопоставляла себя и советской официальной литературе и декларативно-протестным текстам в их «московской» форме. Именно поэтому она и была вынуждена искать основание в ином географическом и культурном пространстве, искусственно изолируя его от окружающего пространства и заостряя его культурные, социальные и географические характеристики. Это несомненно так. Аналогичным образом, десятилетия территориального конфликта, несомненно, напрямую связаны со столь массивным присутствием топофилической прозы в новой ивритской литературе. Точно так же разорение привычного промышленного и сельскохозяйственного пространства во время «тейчеризма» и в последующие полтора десятилетия во многом лежит в основе обостренного внимания к месту в современной английской «психогеографической» прозе. «Александрский квартал» столь же несомненно связан с проблемами «Востока и Запада», порожденными опы-

том и практиками британского колониализма. А «Нью-Йоркская трилогия», в свою очередь, отражает опыт анонимного, отчужденного, деперсонализованного и почти призрачного существования в гигантских городах, во второй половине двадцатого века ставших несоизмеримыми с привычным пространством человеческого существования. И тем не менее дать подобные ответы значит подменить системный подход — в данном случае, как уже говорилось, центральный для сравнительной литературы, как дисциплины, — частными причинно-следственными описаниями. Разумеется, существуют конкретные исторические причины, в силу которых — осознанно или неосознанно — те или иные писатели или культуры обращаются к топофилической прозе, натурализму или символической поэзии. Однако эти причины находятся в совершенно иной плоскости, нежели само существование того или иного жанра в разных культурных контекстах. Эти причины являются обычно локальными причинами обращения к жанру, но не причинами его существования. Что же касается факта существования жанра, то он должен быть зафиксирован кросс-культурным сравнительным анализом, а не редуцирован к локальным потребностям, объяснениям и причинам.

## « 6 »

В свете той исторической динамики, о которой шла речь в предыдущих разделах, и достаточно разных примеров, упомянутых выше, становится ясным, что — как и в случае любых других жанров — у романа места нет единой сущности. И, соответственно, не существует и какого бы то ни было одного вопроса, ответ на который в отношении того или иного текста позволил бы решить, относится ли этот текст к жанру романа места (или к топофилической прозе в более общем смысле). Однако тот же набор примеров позволяет сформулировать несколько вопросов, ответы на которые могут помочь расположить тот или иной текст на большем или меньшем расстоянии от некоего жанрового полюса, который можно было бы условно считать идеальным примером топофилической прозы. Таким образом, совокупность ответов на эти вопросы, как кажется, позволяет произвести жанровую идентификацию большинства текстов, так или иначе связанных с проблемой места. В то же время следует помнить о том, что в изучении литературы, в частности, и культуры, в целом, не существует жестких непреерекаемых закономерностей, и по мере того как проблема топофилической прозы будет все больше попадать в поле зрения исследователей, вероятно, будет обнаруживаться все больше проблематичных случаев, а часть вопросов, приведенных ниже, придется скорректировать или даже существенно изменить. Те же вопросы, которые в предыдущих секциях оказались значимыми при попытке обозначить историю романа места, были следующими:

— Являются ли описания места самоцельными или же они лишь служат развитию сюжета, характеристике персонажей или исторической эпохи, используются для замедления процесса повествования (или, говоря в более технических терминах, являются «ретардантами нарративного акта»). В этом смысле, например, «Альгамбра» Ирвинга значительно ближе к «идеальной» топофилической прозе, нежели романы Диккенса. Во многих случаях этот вопрос может оказаться достаточно запутанным и может потребовать слож-

<sup>43</sup> Амусин Марк. *Город обранный словом*. Pisa: Universita' degli studi di Pisa, 2003.



СОБОЛЕВ Денис Михайлович / Dennis SOBOLEV

| «Топофилия»: Культурная география как жанр современной художественной прозы |

- ного технического анализа инструментов характеристики, структуры сюжета или процесса наррации.
- Достаточно близким — а, возможно, и просто вспомогательным — вопросом является характер отношения проблемы места к сюжету. Так, в «Повести о любви и тьме» Амоса Оза, о которой шла речь в начале этой статьи, сюжет часто отходит на второй план, а то и делается почти неуловимым. Во многих других случаях можно зафиксировать вспомогательную или лишь «мотивирующую» роль сюжета, уже не являющегося основой романной конструкции. Именно поэтому, как уже говорилось, на уровне читательского восприятия, читатель может затрудняться реконструировать сюжет и все же оценивает книгу достаточно высоко.
  - Как уже несколько раз упоминалось, роман места обычно существует не в чистой форме, но в качестве своего рода арены «борьбы жанров» в рамках одного произведения. Соответственно, и по отношению к отдельному тексту следует спросить, каковы результаты этой невидимой борьбы, — смогла ли жанровая сфокусированность на месте освободиться от власти другого жанра, заставила ли нарушить его правила, вывести к иному спектру тем и смыслов.
  - Еще одной проблемой, которая упоминалась выше, и анализ которой требует осмысления в отношении к конкретным текстам, является уже упоминавшаяся проблема разграничения романа места и гораздо более древнего жанра «путешествия». Действительно, как с феноменологической, так и нарратологической точек зрения, существует огромная разница между цепочкой дискретных «локаций», пронесшихся перед глазами путешественника, и той тотальной погруженностью в место и экзистенциальное пространство, как модальность самого человеческого существования, которая обычно характерна для романа места. Тот факт, что эти жанры имеют принципиально разную историю — очень короткую в первом случае и очень длинную во втором — подкрепляет вывод, что речь идет о совершенно разных культурных явлениях. Более того, как раз с точки зрения пространственности, понятой в качестве модальности существования, эти жанры противопоставлены друг другу. В случае романа «путешествия» — например, «На дороге» Керуака — как раз непринадлежность к какому бы то ни было месту и интерпретируется в качестве одной из сущностей человеческого существования.
  - В отличие от жанра «путешествия», в топофилической прозе то или иное место часто наделяется некой особой модальностью, которую можно было бы назвать «тотальностью». Описываемое место фактически оказывается всем экзистенциально доступным пространством; за ним нет никакого «другого» места, куда в рамках романа было бы можно или стоило бы попасть. Существование «другого места», хотя и имплицитно предполагается, но в то же время оно находится как бы за повествовательным горизонтом. Соответственно, различия и детали внутри описываемого места подчеркнуты, различия вне него как бы стерты. Таков Нью-Йорк во многих американских романах; такова в современном фольклорном воображении и Москва, граничащая с неким аморфным и безымянным пространством, находящимся за Кольцевой дорогой. В этом смысле место, предположительно находящееся вне «тотального» места, существует скорее в качестве «нигде» или «где-то там» — но не в качестве конкретного «там», противопоставленного столь же конкретному «здесь». В примерах, с которых началась эта статья, такова мифологическая Галилея Шалева. Она образует все наличное пространство, покрывает все места наличного бытия. Разумеется, «где-то там» есть и другие места — например, израильский средиземноморский берег или еврейская Америка (то есть все тот же Нью-Йорк или Флорида), но там ничего не происходит, туда никто и ни зачем не ездит, хотя оттуда иногда и приходят гробы с телами бывших «пионеров», когда-то не выдержавших трудностей и убежавших в это не-пространство. Показательно, что в этом смысле романы Оза и Шалева симметричны и противопоставлены: Галилея «пионеров» является для Оза чистым воображаемым, отрицанием наличного иерусалимского бытия. Для Шалева же дело обстоит диаметрально противоположным образом.
  - Еще одной характеристикой, которая оказалась значимой при анализе проблемы, является тема «экзотичности». Как было показано, в своих «пред-исторических» формах, даже в случае перераспределения нарративного пространства в пользу одного тотального места, это перераспределение еще требовало экзотической или мифологической мотивировки — таковы и готические замки, и «Озерный край» английских романтиков, и экзотическая Гранада Ирвинга. На этом этапе наличное и привычное экзистенциальное пространство — как городское, так и деревенское — все еще не воспринималось в качестве подходящего объекта для литературы. Такие тексты, сфокусированные на воображаемых пространствах, хотя и являются примерами топофилической прозы, но все же скорее в ее ранней и гибридной форме. Наследие жанра путешествия в них еще очень ощутимо; интересными предполагаются не те места, в которых читатель живет или может жить, но скорее «иные» экзотические пространства, где живут непонятные существа со странными привычками и удивительными верованиями. В настоящее время, как кажется, подобная форма романа места сохранилась, в первую очередь, в научной фантастике и фэнтези.
  - Еще одной проблемой, требующей осмысления в отношении к конкретным текстам, является проблема чисто количественного присутствия топофилической прозы в литературном процессе. И в этом контексте анализ проблемы метафикциональности, проведенный Патрисией Во, может послужить проясняющим примером<sup>44</sup>. Так, уже в «Тристраме Шенди» Стерна присутствуют почти все те характеристики, которые принято приписывать постмодернистскому «метафикциональному» роману с его постоянной саморефлексией и рефлексией по поводу процесса литературного письма. И тем не менее отдельный текст еще не составляет жанра; только после того, как метафикциональный роман появится во второй половине двадцатого века, станет возможным идентифицировать «Тристраму Шенди» в качестве

<sup>44</sup> Waugh, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London and New York, 1984.



СОБОЛЕВ Денис Михайлович / Dennis SOBOLEV

| «Топофилия»: Культурная география как жанр современной художественной прозы |

предшественника жанра. Аналогичным образом, даже если будет найдена книга пятнадцатого века, соответствующая всем характеристикам романа места, ее все же будет невозможно считать примером топофилического жанра, поскольку в этот период еще не существовала та минимальная масса литературных текстов, которая позволяет говорить о существовании жанра. Сегодня же, наоборот, роман места является одним из достаточно заметных жанров, что позволяет не только относить к нему отдельные произведения, но и говорить об элементах топофилической прозы даже в тех книгах, которые, в строгом смысле, к ней не относятся.

- Именно поэтому в современном литературном контексте проблема топофилической прозы, как кажется, оказывается развернутой достаточно неожиданным образом. Если романтическая «прото-топофилическая» проза была вынуждена искать мотивировку для интереса к пространству на путях любви к экзотике или немецкого философского идеализма с его верой в реализацию духа в природе, сегодня уже появились книги, маскирующиеся под топофилическую прозу, но таковой не являющиеся. Такими, например, оказываются уже упоминавшиеся «Хайфские рассказы» Йудит Кацир, в которых достаточно банальные «человеческие истории» объединены заголовком, отсылающим к топофилической прозе. Именно поэтому, анализируя конкретные тексты, исследователь и должен спросить себя, в какой степени «топофилическая ориентация» присутствует не только в намерениях, но и в фактической литературной практике.
- Наконец, можно спросить и о том, в какой степени тот или иной роман места осознанно создавался в качестве такового. Будучи автором одного из таких романов<sup>45</sup>, я могу засвидетельствовать, что подобная жанровая принадлежность не входила в мои изначальные планы. Я пытался написать книгу о существовании человека в современном мире, о конце привычного культурного времени и жизни после него, о понимании и его невозможности, о ложности сознания, об отсутствии основания, о человеке мифологическом и «человеке играющем», о преломлении фактичности бытия в различных призмах культуры. Только дописав книгу, я понял, что написал ее еще и о месте — и только тогда назвал ее «Иерусалим». Другие иерусалимские тексты, о которых шла речь выше, я к тому времени еще не читал. «С кем бы побегать» уже был опубликован — но я считал его подростковым детективом и читать не стал, а «Повесть о любви и тьме» еще даже не была написана. Более того, к моменту окончания книги я не читал даже «Нью-Йоркскую трилогию» Остера. И только через очень значительное время я пришел к постепенному осознанию того, что моя книга относится к жанру, о существовании которого я даже не подозревал. Я, несомненно, действовал в рамках процессов становления и развития жанра, но эти процессы не поднимались до уровня моего сознания.

## « 7 »

В заключение, следует сказать и о том, что аналогичные процессы пересмотра роли места происходили как в области теоретического осмысления литературы, так и в современной

культурологии, в целом. Впрочем, по сравнению с процессами, происходившими в собственно литературе, эти процессы происходили с существенной задержкой. Кроме того, процессы переосмысления роли места в литературоведении и в культурологии развивались в достаточно разных направлениях, и о каждом из этих направлений, вероятно, следует сказать отдельно. Традиционно литература воспринималась, в первую очередь, как искусство времени<sup>46</sup>. У подобной репрезентации существует несколько убедительных теоретических обоснований. Во-первых, любое литературное повествование развивается во времени, и его элементы — собственно синтагматический ряд тех знаков, из которых складывается литературный текст, — представляют собой последовательность, разворачивающуюся в рамках временного континуума. Во-вторых, пространство в литературе лишено собственно физических пространственных характеристик; речь идет о конфигурациях знаков, описывающих то или иное пространство, но, как таковых, лишенных тех характеристик, которые являются имманентными для пространственности как с физической, так и с философской точек зрения. Действительно, любые конфигурации знаков в литературных текстах лишены таких имманентных характеристик привычной нам пространственности, как протяженность или трехмерность. Именно поэтому искусство слова обычно и связывается с характеристиками временного континуума; что же касается проблемы пространственности, то в классических теоретических работах она либо отсутствует, либо отходит на задний план<sup>47</sup>.

Даже в исследованиях эпохи структурализма и структурной семиотики пространственность литературного текста либо воспринималась в качестве второстепенного параметра, либо интерпретировалась в качестве метафоры. В первом случае — примером которого может послужить «Введение в структурный анализ повествовательных текстов» Ролана Барта<sup>48</sup> — указания на пространственную принадлежность событий отнесены к категории «индексов», дихотомически противопоставленных категории «функций», определяющих смысл и характер нарратива, как нарратива. Возможно, следует уточнить, что под функциями Барт подразумевает те текстуальные элементы, из которых складывается событийная структура повествования. Соответственно, согласно Барту, пространственные «индексы» являются своего рода наполнителями, заполняющими пространство внутри и вокруг собственно функциональной структуры нарратива. Более того, даже внутри категории «индексов», согласно Барту, текстуальные элементы, связанные с идентификацией пространства, относятся к категории «информантов» — наименее значимых из «индексов», связанных с косвенной характеристикой персонажей и действия и свободно группирующихся внутри нарративной структуры. Таким обра-

<sup>46</sup> Женетт Жерар. Литература и пространство // *Фигуры*. Москва: Издательство имени Сабашниковых, 1998. Т. 1. С. 278.

<sup>47</sup> В этом смысле является показательным практически полное отсутствие упоминаний про проблему пространства в литературе в классической «Теории литературы» Томашевского (Томашевский Борис. Тематика // *Теория литературы. Поэтика*. М.: Аспект пресс, 2001. С. 176–259).

<sup>48</sup> Барт Ролан. Введение в структурный анализ повествовательных текстов // *Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.* Москва, 1987. С. 349–422.

<sup>45</sup> Соболев Денис. *Иерусалим*. Ростов-на-Дону: Феникс, 2005.





СОБОЛЕВ Денис Михайлович / Dennis SOBOLEV

| «Топофилия»: Культурная география как жанр современной художественной прозы |

зом, в терминах Барта описания Лондона у Диккенса призваны помочь лучшему пониманию героев, их решений и действий с помощью конкретизации той пространственной и исторической обстановки, в которой происходят события.

Противоположной крайностью является метафоризация самого понятия пространственности знаков литературного текста. Так, например, многие структуралисты, анализирувавшие отношения сходства и контраста между знаками литературного текста, не связанные с развитием повествования во времени, называли такие отношения «пространственными». Примером подобной псевдопространственной структуры знаков может послужить анализ мифа об Эдипе в ранней работе Леви-Стросса «Структура мифов»<sup>49</sup>. Определяя в качестве предварительного условия структурного анализа разбиение повествования на базисные и далее неделимые «мифемы», Леви-Стросс в дальнейшем располагает эти мифемы в колонках, построенных по принципу смыслового сходства и контраста. В этот и последующий периоды подобные структуры часто классифицировались в качестве «пространственных». Именно в таком смысле Джозеф Франк пишет о «пространственной» форме литературы эпохи модернизма<sup>50</sup>. Для Франка «пространственной» структурой является любая структура, основанная на перераспределении знаков или смыслов, изолированном от темпоральной последовательности их появления в тексте. И именно в этом смысле Франк относил мифологические конструкции времен «высокого модернизма» к категории пространственных. Однако, как показал Цоран, подобное использование понятия пространственности является не более, чем метафорическим. Несмотря на то, что оно основано на таких характеристиках пространственности, как вневременность и сосуществование, оно не принимает во внимание другие ее имманентные характеристики, такие как объем, протяженность, трехмерность, а также возможность локализации объектов или понятие «контуров» объекта<sup>51</sup>.

Не менее значимым является тот факт, что даже те работы, которые, на первый взгляд, могли бы быть посвящены анализу репрезентаций пространства в литературе, на поверку оказывались с этой проблемой практически несвязанными. Так, работа другого ведущего структуралиста Жерара Женетта «Литература и пространство» хотя и ставит проблему пространства и литературы, сразу же переформулирует ее, как проблему вневременных структур языка, цельности литературной перцепции и одновременной артикуляции нескольких смыслов с помощью риторических фигур<sup>52</sup>. В результате, для экзистенциального пространства как такового в конструкции Женетта просто не находится места. Наиболее известным примером такого рода является, пожалуй, уже упоминавшаяся «Поэтика простран-

ства» Башляра.<sup>53</sup> В научной литературе сохранилось достаточно много разочарованных комментариев теоретиков литературы и литературоведов, искавших в книге Башляра инструмент для анализа репрезентации пространства, но находивших совсем иное содержание и иные вопросы. В своей книге Башляр пытается найти некие универсальные сущности человеческого бытия в пространстве. К подобным сущностям он и пытается редуцировать репрезентации экзистенциального пространства в отдельных текстах. Такой сущностью, согласно Башляру, является, например, «архетип дома». Так, Башляр пишет о «сущности понятия дома», связанной с защищенностью, укрытостью, счастьем<sup>54</sup>. Именно в этом смысле он пишет и о «проблеме поэтики дома», связанной с более широкой проблемой «образов счастливого пространства»<sup>55</sup>. К подобным реализациям архетипической идеи дома относятся не только эксплицитные образы дома или жилища, но гнезда, раковины и даже «образы жилья для вещей» (шкафы, сундуки, ящики)<sup>56</sup>. Следует сказать, что Башляр воспринимает себя в качестве феноменолога и, действительно, с существенными поправками поиск подобных сущностей может быть сопоставлен с гуссерлевской феноменологией среднего периода. В то же время достаточно очевидно, что каталогизация подобных архетипических образов пространственного бытия человека не имеет практически никакого отношения к осмыслению проблемы репрезентации самой пространственности.

По контрасту с подобной ситуацией становятся особенно значимыми те изменения, которые произошли в теории литературы, начиная с середины семидесятых. Короткая статья одного из наиболее влиятельных итальянских семиологов Чезаре Сегре «Пространство и время текста» отмечает тот момент, когда пространство попадает в фокус теории литературы<sup>57</sup>. Промежуточные итоги переосмысления проблемы пространства были подведены в уже упоминавшейся работе Габриэля Цорана<sup>58</sup>. Цоран демонстрирует, сколь сложным явлением является репрезентация пространства в литературных текстах. Он также формулирует несколько ключевых понятий и разграничений, необходимых для формального анализа подобных репрезентаций. Так, например, Цоран демонстрирует существенное теоретическое различие между пространством, находящимся в «поле зрения» повествования, пространством действия (которое он называет «хронотопическим уровнем» пространства), пространством, подразумеваемым действием («топографическим уровнем» репрезентации пространства), и тем общим пространством, к которому предположительно относится все пространство, описанное в тексте. Он также анализирует различные стратегии прямой и косвенной репрезентации пространства в литературных текстах. Достаточно очевидно, что, в данном случае, речь идет уже о высоком уровне формальной детализации как различных модальностей репрезентации про-

<sup>49</sup> Леви-Стросс Клод. Структура мифов // *Структурная антропология*. Москва: Эксмо-пресс, 2001. С. 215–242.

<sup>50</sup> Frank, Joseph. «Spatial Form in Modern Literature» *The Sewanee Review* 53 (Spring, Summer, Autumn 1945): 221–240, 433–456; Frank, Joseph. «Spatial Form: An Answer to Critics» *Critical Inquiry* 4 (1977–78): 231–252; Frank, Joseph. «Spatial Form: Some Further Reflections» *Critical Inquiry* 5 (1978): 275–290.

<sup>51</sup> Zoran, Gabriel. «Towards a Theory of Space in Narrative» *Poetics Today* 5.2 (1984): 5:311–312.

<sup>52</sup> Женетт Жерар. Литература и пространство // *Фигуры*. Москва: Издательство имени Сабашниковых, 1998. Т. 1. С. 278–293.

<sup>53</sup> Башляр Гастон. Поэтика пространства // *Избранное: Поэтика пространства*. Москва: Росспэн, 2004. С. 5–210.

<sup>54</sup> Ibid. С. 27.

<sup>55</sup> Ibid. С. 22–23.

<sup>56</sup> Ibid. С. 24.

<sup>57</sup> Segre, Cesare. «Space and Time of the Text» *Twentieth Century Studies* 12 (December 1974): 37–41.

<sup>58</sup> Zoran, Gabriel. «Towards a Theory of Space in Narrative» *Poetics Today* 5.2 (1984): 309–335.



СОБОЛЕВ Денис Михайлович / Dennis SOBOLEV

| «Топофилия»: Культурная география как жанр современной художественной прозы |

странства в литературе, так и собственно репрезентативных стратегий и техник. Тем не менее в недавнем кембриджском учебнике по нарратологии, несмотря на то, что проблема места вынесена в заголовок главы, ее фактическое обсуждение занимает всего лишь шесть страниц<sup>59</sup>.

Аналогичные нелинейные и неоднозначные процессы пересмотра отношения к пространству происходили и в области культурологии. И все же, если пятьдесят лет назад настойчивые занятия проблемой времени<sup>60</sup> резко контрастировали со случайными обращениями к проблеме пространства, то с тех пор ситуация радикально изменилась. В этих поисках понимания роли пространства в культуре можно выделить два принципиально различных направления. Теоретическим основанием первого из них послужили некоторые из работ Хайдеггера среднего и позднего периодов. Впрочем, следует сказать, что с точки зрения современной культурологии, эти работы носят чрезвычайно проблематичный характер. В работах «Поворот», «Вещь», «Искусство и пространство» и «Строить, жить, мыслить» Хайдеггер описывает место в качестве имманентно соответствующего различным аспектам человеческого бытия в мире<sup>61</sup>. В этом смысле городское пространство оказывается «онтологически» соответствующим искаженному и «неаутентичному» существованию человека в современном индустриальном мире, а определенные типы пейзажей (как, например, альпийская тропа в немецкой части Альп или в Шварцвальде) оказываются формой самораскрытия онтологической истины бытия человека в мире в ее универсальности. Отзвук романтической и «готической» мифологии места, о которой шла речь выше, в этих идеях слышен чрезвычайно отчетливо. Впрочем, поэтика «Озерного края» Вордсворта и Кольриджа и пугающие заброшенные замки неоготики транспонируются у Хайдеггера в формальные философские абстракции. Эти абстракции, именно в силу своего философского радикализма, выводят на передний план вопрос о том, обладает ли воспринимаемое человеком пространство имманентной онтологической сущностью, или же воспринимаемое пространство является культурным конструктом.

Противоположный подход к этой проблеме был обозначен тем направлением в культурологии, которое получило название «новой культурной географии», по контрасту с традиционным изучением ландшафтов, ботаники, зоологии и расселения народов. Оно возникает в последние сорок лет на стыке культурологии и традиционной географии и сегодня часто воспринимается в качестве отдельной дисциплины. Методология «новой культурной географии» была, во многом, взята из литературоведения, структурализма, аналитической социологии и западного неомарксизма. Значительная часть ее основных понятий

восходит к книге французского неомарксиста Анри Лефевра «Производство пространства»<sup>62</sup>. Написанная в 1974 году, эта книга была переведена на английский в 1991, и с этого момента начинается эпоха ее влияния за пределами Франции. Только в девяностые книга Лефевра была переиздана семнадцать раз. Впрочем, некоторые ее тезисы были известны англоязычному читателю и в семидесятые, на основе работ продолжателей идей Лефевра. Основным ее тезисом является предположение о «сконструированности» воспринимаемого пространства культурными, социальными и экономическими процессами. Именно этот тезис — представление о пространстве, как «культурном конструкте» — и является своего рода «общим знаменателем» большинства работ, связанных с «новой культурной географией».

Впрочем, у Лефевра этот вывод следовал из общей неомарксистской методологии культурных исследований. Лефевр стремится показать, что «производство пространства» является сущностной частью самого процесса экономического развития и, соответственно, имманентным объектом политической экономики. Таким образом, его подход, стремящийся продемонстрировать имманентную связь между историческим процессом и воспринимаемым пространством, является радикально антиэссенциалистским. И, соответственно, нет ничего удивительного в том, что Лефевр выбирает хайдеггеровский эссенциализм пространства и его онтологизацию исторического в качестве одного из основных объектов своей теоретической критики<sup>63</sup>. Другим теоретическим оппонентом Лефевра является все тот же Башляр с его поиском универсальных сущностей пространственного бытия человека<sup>64</sup>. Еще одним ключевым понятием Лефевра является, так называемая, «иллюзия прозрачности» пространства. Под «иллюзией прозрачности» он подразумевает те ситуации, когда смысл воспринимаемого пространства кажется нам явленным и имманентно присутствующим в самом пространстве. Неизбежным следствием подобной иллюзии является предполагаемая возможность непосредственного считывания смысла окружающего пейзажа и его передачи с помощью наличных средств словесной коммуникации. Подобная иллюзия прозрачности пространства сопоставима с тем, что в культурологии принято называть «натурализацией» — тенденцией большинства культурных конструктов и продуктов маскироваться под часть человеческой природы или природы мироздания<sup>65</sup>. В этом смысле для Лефевра и Хайдеггер, и Башляр являются всего лишь философскими выразителями иллюзии естественности и имманентности, порожденной и порождаемой пространством, как историческим и культурным конструктом.

Следующей книгой, эпохальной для развития антиэссенциалистской «культурной географии», ищущей свои основания в неомарксистской мысли и методологии, стала книга Дэвида Харви «Справедливость, природа и география различия»<sup>66</sup>.

<sup>59</sup> Bridgeman Teresa. «Time and Space» *The Cambridge Companion To Narrative*. Ed. David Herman. Cambridge, New York, Melbourne: Cambridge UP, 2007, 52–64.

<sup>60</sup> См., например, Элиаде Мирча. *Миф о вечном возвращении*. СПб.: Алетейя, 1998.

<sup>61</sup> Хайдеггер Мартин. Поворот // *Время и бытие*. Москва: республика, 1993. С. 253–258; Хайдеггер Мартин. Вещь // *Время и бытие*. С. 316–326; Хайдеггер Мартин. Искусство и пространство // *Время и бытие*. С. 312–316; Heidegger, Martin. «Bauen Wohnen Denken» *Vorträge und Aufsätze*. Bd.7. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann Verlag, 2000, 145–164.

<sup>62</sup> Lefebvre, Henri. *The Production of Space*. Oxford (UK), Cambridge (USA): Blackwell, 1999.

<sup>63</sup> Ibid. С. 120–122.

<sup>64</sup> Ibid. С. 121.

<sup>65</sup> Барт Ролан. *Мифологии*. Москва: Издательство имени Сабашниковых, 2000. С. 54–56.

<sup>66</sup> Harvey, David. *Justice, Nature & the Geography of Difference*. Oxford (UK), Cambridge (USA): Blackwell, 1996.



СОБОЛЕВ Денис Михайлович / Dennis SOBOLEV

| «Топофилия»: Культурная география как жанр современной художественной прозы |

И для Харви хайдеггеровский эссенциализм места является ультимативным методологическим заблуждением, ложность чьих оснований он стремится продемонстрировать<sup>67</sup>. По тем же самым причинам поиск «гения места» является для Харви противоположностью эмпирически и теоретически обоснованного анализа культурно-географического пространства в его исторической конкретности. Он стремится показать, что любые пространственные смыслы и переживания, которые воспринимаются эмпирическим субъектом в качестве относящихся к самим окружающим местам в их подлинности, на самом деле, являются производными от социальных и экономических процессов, происходящих в социуме<sup>68</sup>. Согласно Харви, само функционирование капитализма, как формации, связано с необходимостью постоянного пространственного распределения и перераспределения капитала. В результате, в окружающем культурном пространстве создаются места концентрации роскоши и символических репрезентаций экономической власти правящих групп; наряду с ними возникают пространства концентрированного вложения капитала в производственные центры и места проживания рабочей силы; наконец, создаются полуразрушенные пространства обнищания и упадка, наподобие Детройта.

Помимо этого Харви стремится показать, что экономическая борьба отражается не только в физическом состоянии места, но и в том символическом значении, которое месту приписывается. В этом смысле, кварталы бедноты отличаются от деревень, с одной стороны, или привилегированных городских пространств, с другой, не только в силу фактического состояния жилых территорий, но, в первую очередь, в силу тех смыслов, которые они имеют в сознании жителей города. Именно эту традицию, с ее антиэссенциализмом и вниманием к сложным сочетаниям семиотических, экономических и природных факторов, в значительной степени продолжает и современная культурная география. Достаточно очевидно, что подобная проблематика оказывается той точкой, в которой культурная

география встречается с современным романом места. Действительно, роман Амоса Оза, о котором шла речь в начале этой статьи — с его стремлением высветить особое пространство Иерусалима середины века, с его наложением смысловых и мифологических реалий на географическое и историческое пространство, на политические и экономические процессы той эпохи — мог бы быть переписан и «культурным географом», хотя и в иных более абстрактных терминах, но почти без всяких изменений в том, что касается как выбора проблематики, так и общей перспективы.

Это же, в свою очередь, позволяет очертить еще одну группу проблем, по отношению к которой аналитик должен попытаться расположить анализируемый литературный текст, — своего рода дополнительную координатную ось, позволяющую более точно описать место того или иного «топофилического» текста в рамках пространства литературы и пространства дискурса, в целом. На одном — разумеется идеальном — конце этой оси следует расположить представления об имманентности смысла в отношении к пространству, о его сущностном присутствии. Соответственно, в большинстве случаев эта позиция связана с представлениями о возможности — контемплативной или дискурсивной — этот смысл ощутить, пропустить через себя, артикулировать или даже использовать. В современных магических верованиях подобное отношение к месту часто связывается с поиском, так называемых, «мест силы». Влечение к подобным местам сопоставимо с поиском особых мест раскрытия духа в романтическом дискурсе или же поиском мест таинственных и экзотических. На другом конце оси, в таком случае, должна быть расположена та топофилическая проза, которая более созвучна «новой культурной географии» с ее конструктивистским подходом и имплицитным неомарксизмом. Такая проза склонна всматриваться в пространство, как интегральную часть существования человека в культуре и обществе. Для нее, как и человеческая идентичность или «природа», пространство и пространственность оказываются сконструированными; в качестве места «человеческого бытия», топос пространства, в свою очередь, оказывается топосом человеческого существования в культуре.

<sup>67</sup> Ibid. С. 299–304.

<sup>68</sup> См., например, Harvey, David. «The Social Construction of Space and Time» Ibid. С. 210–248.

