**ОТЧЕТ**

о втором (шестом) заседании продолжающегося научного семинара

«Проблемы методологии и тезауруса “усадебных” исследований в российском и зарубежном литературоведении» на тему:

**«О границах “усадебной” терминологии»**

по проекту РНФ № 22-18-00051 «Усадьба и дача в русской литературе ХХ−XXI вв.: судьбы национального идеала» (рук. О.А. Богданова).

Финансовая поддержка Российского научного фонда.

(ИМЛИ РАН, 30 октября 2023 г.)

30 октября 2023 г. в комнате 13 ИМЛИ РАН состоялось второе (шестое) заседание «**О границах “усадебной” терминологии**» продолжающегося научного семинара «Проблемы методологии и тезауруса “усадебных” исследований в российском и зарубежном литературоведении» в рамках проекта Российского научного фонда № 22-18-00051 «Усадьба и дача в русской литературе XX–XXI вв.: судьбы национального идеала» (рук. О.А. Богданова). На семинаре, помимо участников проекта, присутствовали коллеги из ИНИОН РАН и ДРЗ им. А.И. Солженицына.

Центром семинара был доклад нашего гостя, авторитетного теоретика литературы, д.ф.н., проф. РГГУ **Валерия Игоревича Тюпы *«Усадебный локус или усадебный хронотоп»***,проблематика которого была раскрыта на материале рассказа И.А. Бунина «Исход» (1918).

Заседание открыла руководитель проекта **д.ф.н., в.н.с. ИМЛИ РАН Ольга Алимовна Богданова**. В своем **вступительном слове** она отметила,что комплексное усадьбоведение носит междисциплинарный характер, развиваясь преимущественно в рамках искусствоведения, гуманитарной географии и истории. Задача участников проекта на этом фоне – изучение именно литературной усадьбы, уяснение специфики именно литературоведческого подхода к ней. В докладе ***«О работе над созданием усадебно-дачного тезауруса в рамках проекта РНФ»*** О.А. Богданова подчеркнула, что со второй половины 1990-х гг. стали появляться отдельные литературоведческие исследования по «усадебной» тематике: монографии В.Г. Щукина, Е.Е. Дмитриевой и О.Н. Купцовой, Т.М. Жапловой, А.Г. Разумовской, О.А. Богдановой; диссертации и статьи разных исследователей. За 25 лет своего существования литературоведческое «усадьбоведение» успело провести определенную каталогизацию и классификацию соответствующих текстов русской литературы, однако комплексные исследования обобщающего характера по «усадебной» тематике до сих пор единичны. Необходимость перехода от экстенсивной стадии изучения (захвата максимального количества материала) к интенсивной (осмыслению, углублению и обобщению полученных результатов) ощущалась все острее. На этом пути серьезной проблемой стало отсутствие развитого, согласованного и эффективного аналитического инструментария, приспособленного к решению теоретико- и историко- литературных задач, связанных с осмыслением роли усадьбы в русской литературе и культуре.

Интеграция терминов из риторики (топос, пафос, прецедентный текст и др.), гуманитарной географии (литературное место, литературный ландшафт, литературно-географическое пространство и др.), искусствоведения (палитра, портрет, кисть, абрис, пластичность, полихромия и др.), философии (габитус, гетеротопия, холизм и др.), социологии (детерминизм, гендер, маргинальность, лиминальность и др.) и других занимающихся усадьбой наук способствует созданию на почве литературоведения по возможности непротиворечивой и взаимодополнительной междисциплинарной *системы категорий и терминов* для исследования образа усадьбы в русской и мировой литературе и культуре XVIII – начала XXI в. Первым этапом решения этой задачи стало выявление терминологического ядра, или системы ключевых понятий, точкой кристаллизации которой выступил «усадебный топос» как наиболее востребованная в литературоведческих работах категория. Содержание, которое вкладывают исследователи в понятие «усадебного топоса», настолько неопределенно, что возникла необходимость его верификации.

В рамках проекта было выработано его рабочее определение. Под «усадебным топосом» понимается продуктивная культурная модель, имеющая междисциплинарный и универсальный характер, сохраняющая свою семантико-семиотическую идентичность на протяжении длительных периодов времени и обладающая выраженными пространственными характеристиками – физическими, антропологическими и символическими. Благодаря своей диахроничности и историчности «усадебный топос» является не только важнейшим элементом национальной и общечеловеческой культурной памяти, но сохраняет тесную связь с окружающей социально-исторической средой и способен видоизменяться параллельно с ней. Наряду с многовековой устойчивостью смыслового ядра в структуре «усадебного топоса», резкая смена социокультурных парадигм (например, в литературе СССР и русской эмиграции XX в.) существенно модифицирует ее периферийные сегменты, порождая спектр вариаций, внешне далеких от привычных манифестаций «усадебного топоса» в русской классической литературе. Предлагаемая дефиниция, опираясь на исследования А.Н. Веселовского, Э. Курциуса, А.М. Панченко, А.А. Булгаковой, Г. Башляра, Д. Бахманн-Медик, В.Г. Щукина, Е.Е. Дмитриевой, О.Н. Купцовой, А.Г. Разумовской и др., во многом является результатом интеграции ряда их выводов с целью создания рабочего теоретико-литературного инструмента, способного к уточнению и развитию.

Также были выявлены семантико-функциональные поля и других, смежных с «усадебным топосом» терминов. Так, под «усадебным локусом» теперь понимается не только более мелкая пространственная единица по сравнению с топосом, но и сугубое выражение пространственного признака на фоне топоса как одной из общекультурных универсалий. «Усадебный хронотоп» – это в первую очередь категория, релевантная отдельному художественному произведению и связанная с индивидуальной «точкой зрения» персонажа или автора-повествователя, чем принципиально отличается от топоса с его принадлежностью к общему многовековому культурному полю народа или человечества. «Усадебный миф» больше не синоним «усадебного топоса», а термин, указывающий на вневременную идеализацию помещичьей усадьбы в свете библейского архетипа – Эдема – и античных мифов о Золотом веке и блаженной Аркадии. Также были верифицированы ранее употребительные термины «усадебный текст» и «усадебная культура».

Помимо этого, в усадебном тезаурусе активно возникает новая терминология, в первую очередь для анализа вновь привлекаемого материала – литературы XX и XXI вв., модернизма и постмодернизма, а также соцреализма. Так, например, вновь выдвинутые термины «гетеротопия усадьбы» и «усадебный габитус» позволяют, с одной стороны, качественно расширить пространственность литературной усадьбы благодаря появлению символических, мифопоэтических и дискурсивно-антропологических векторов, с другой – дают возможность разглядеть «усадебный топос» под непривычными социокультурными оболочками. Термин «неомифологический модус» актуален прежде всего для литературы Серебряного века. В самом деле, «усадебный топос» в литературе русского символизма, прежде всего младшего, мифопоэтического, подается сквозь призму целого спектра неомифов. Поэтому можно говорить о его особом «неомифологическом модусе», который у тех или иных авторов проявляется в различных проекциях – лунарно-солярном и эсхатологическом мифе, мифах о Софии-земле, о сестре-невесте, религиозно-революционном, посвятительном и т. п. Так, например, два последних символистских неомифа доминируют в «усадебной» прозе З.Н. Гиппиус; мотив ухода из усадебной ограды и нисхождения в «ад» большого мира – в «Песне судьбы» и «Соловьином саде» А.А. Блока; в творчестве Г.И. Чулкова преобладает символистско-неоромантическое двоемирие, маркируемое развитой солярно-лунарной символикой. Именно она становится ключом к символистской специфике «усадебного топоса» у этого писателя.

Также новый научный язык требуется для осмысления в аспекте усадебно-дачной топики и мифопоэтики литературного материала советской и постсоветской эпох. В частности, речь заходит о недавно введенном в научный оборот термине «усадебный сверхтекст». Как известно, категория «усадебный текст» была введена в научный оборот В.Г. Щукиным в узком значении, связанным с присутствием «усадебного мифа». Однако в широкой научной практике под «усадебным текстом» стали понимать любое произведение с усадебной тематикой. Поэтому кажется логичным, что, наряду с этой выдвинутой Щукиным категорией, в скором времени начал функционировать и другой термин – «усадебный сверхтекст», опирающийся на разработки Н.Е. Меднис и О.А. Гриневич. Так как термины «усадебный текст» и «усадебный сверхтекст» стали употребляться как синонимы, то последний по сути оказался избыточным. Однако О.А. Богданова предложила скорректировать его значение в соответствии с литературным материалом, который ранее не рассматривался в «усадебном» ключе. В советскую эпоху в «усадебный текст», непосредственно обращенный к тематике русской усадьбы, вплетаются произведения, в которых усадьба как предмет изображения фактически отсутствует или присутствует в переформатированном виде, внешне приобретая другие социокультурные функции (больницы, санатория, учреждения, детской колонии, дома культуры и т. п.). Однако в них отчетливо присутствуют художественные черты, которые можно обозначить терминами «усадебный габитус», «усадебность» и «криптоусадебная мифология». Так «усадебный текст» русской классики и Серебряного века становится «усадебным сверхтекстом» литературы XX-XXI вв. Об «усадебном габитусе» уже было немного сказано.

Термин «усадебность» приобретает актуальность применительно ко второй половине XX в. в условиях фактического исчезновения традиционных владельческих усадеб и перехода «усадебной культуры» в ментальное измерение – сферу культурной памяти, этической и эстетической идеализации, национальных архетипов, а на рубеже XX-XXI вв. – в область медийно растиражированной виртуальной реальности. В собственно литературной и литературно-организационной практике (фестивали, презентации, выставки-продажи, конференции, книжные ярмарки и проч.) «усадебность» включает в себя два аспекта: тематику произведений (часто основанную не на личных впечатлениях, а на рецепции литературных, кинематографических, телевизионных, живописных и др. источников – в поэзии Б.Ш. Окуджавы, Б.А. Ахмадулиной, А.С. Кушнера и др.) и воплощение элементов «усадебного габитуса» в современных артефактах (например, на регулярных слетах Клуба самодеятельной песни в лесных лагерях, устраиваемых там творческих школах и мастер-классах). Таким образом, понятие «усадебности» окрашено вторичностью по отношению к той аутентичной «усадебной культуре», которая прекратила свое явное существование в огне революций и Гражданской войны 1917-1922 гг.

«Криптоусадебная мифология» – явление, пока совсем не исследованное. Она возникает в советский период вокруг переформатированных усадеб, лишенных пушкинского, онегино-ларинского ореола ретроспективного «усадебного мифа» Серебряного века и окруженных атмосферой новой советской мифологии, связанной, с одной стороны, с отвержением дворянско-буржуазного, эксплуататорского по отношению к людям и хищнического по отношению к окружающей природе усадебного прошлого, и с проективной утопией строительства светлого будущего и воспитания нового человека – с другой. «Криптоусадебная мифология» присутствует как в произведениях, где непосредственно изображается усадьба (например, в «Повести о лесах» К.Г. Паустовского), так и там, где усадьба эмпирически отсутствует (например, в «Туманных аллеях» А.И. Слаповского).

Так, в одном из рассказов указанного цикла Слаповского – «Русалке» (2019) – с помощью мотивных цепочек, аллюзий и реминисценций выстраивается целая литературно-усадебная генеалогия, позволяющая отнести это произведение к «усадебному сверхтексту».

С первых строк рассказ «Русалка» посредством эпиграфа прямо отсылает нас к миниатюре Бунина «Холодная осень» (1944) из цикла «Темные аллеи». Однако сам центральный образ «русалки» и указание на литературные занятия героев (Ольга – поэт, Бектемир – прозаик), встретившихся в конце 1980-х гг. на Всесоюзном совещании молодых писателей в Олимпийской деревне на окраине Москвы, обращают читателя к неоконченной драме А.С. Пушкина «Русалка» (1829) и одноименному стихотворению М.Ю. Лермонтова (1832). Оба великих поэта развивали фольклорный мотив русалки как невесты, умершей до свадьбы, однако по-разному акцентировали его обертона. Если у Пушкина любовь князя и дочери мельника – это, по сути, адюльтер между помещиком и крестьянкой, и трагедия брошенной «русалки» имеет выраженный социальный аспект, то у Лермонтова тоска прекрасной девы-русалки по взаимной гармоничной любви – знак несовместимости земного несовершенного и высшего идеального пластов бытия, присущей романтическому миросознанию. В свою очередь, в бунинской «Холодной осени», действие которой происходит в помещичьей усадьбе в 1914 г., есть явная отсылка к стихотворению А.А. Фета – одного из выдающихся создателей поэтического «усадебного текста» второй половины XIX в.

Так в «Русалке» Слаповского выстраивается система литературных зеркал: Пушкин, Лермонтов, Фет, Бунин. Все они – выходцы из русской усадьбы, яркие носители «усадебной культуры», выражавшие в своих произведениях ее топику, мифопоэтику и мотивику. И неважно, что у Слаповского, в отличие от Бунина, усадьба как место действия отсутствует, а герои – люди позднесоветской эпохи, жители Владивостока и Усть-Каменогорска. Важно, что они живут в «усадебном» поле русской литературной классики и своими судьбами бессознательно продолжают ее силовые линии: Бектемир (казах по национальности и русский писатель по призванию – как недаром упомянутые в рассказе Фазиль Искандер и Чингиз Айтматов) является российским патриотом, сыном многопоколенной патриархальной семьи, человеком, способным на глубокую любовь к женщине, верным, преданным и бескорыстным; Ольга – выразительница того холодного, чарующего и губительного для земной жизни начала, которое уводит человеческую любовь в иное измерение, поднимает над обыденностью, придает метафизический смысл. Мотив «русалки» включает в себя смерть – поэтому Ольга погибает в конце рассказа от рук бандитов, а Бектемир переживает невосполнимое горе, одновременно открывающее ему новые горизонты бытия. Единственное свидание с Ольгой, внезапно уехавшей навсегда, становится пиком его жизни: «И была ночь, которую Бектемир до смерти не забудет. И любили друг друга жарко, и разговаривали». Так и героиня бунинской «Холодной осени» через 30 лет после гибели жениха на фронте Первой мировой войны задается вопросом: «а что же все-таки было в моей жизни?» И отвечает себе: «только тот холодный осенний вечер», когда они вместе смотрели на горящие окна усадебного дома из темной глубины ночного сада. Не случайно также, что в обоих произведениях – у Бунина и у Слаповского – представлен мировой масштаб событий, их катастрофизм, гибель прежней страны, слом человеческих судеб: в «Холодной осени» это канун развала Российской империи, в «Русалке» – Советского Союза. И если у Бунина мы наблюдаем инверсию и переосмысление «усадебного мифа» Серебряного века, то у Слаповского – утверждение, казалось бы, навсегда утраченных «усадебных» ценностей посредством «криптоусадебной мифологии».

О.А. Богданова пришла к выводу, что тезаурус литературоведческого усадьбоведения уточняется и расширяется, а также наметила перспективу новых исследований в этом направлении.

В докладе главного участника семинара **д.ф.н., профессора РГГУ Валерия Игоревича Тюпы *«Усадебный локус или усадебный хронотоп?»*** было обосновано различие между двумя фундаментальными понятиями, применяемыми для характеристики «усадебного текста». Локус определяется исследователем как участок пространства, стабильно ассоциируемый с определенным комплексом социокультурных мотивов и функций (храма, ресторана, базарной площади, леса или степи и т.п.). По мнению В.И. Тюпы, к «усадьбе» этот термин применим достаточно эффективно. Так, определяющими характеристиками усадьбы как локуса являются *вотчинность* и *хозяйственная автономия.* Первое предполагает, что усадьба для основных ее обитателей обычно является «отчим домом». Второе означает, что в состав усадьбы обычно входят хозяйственные постройки, обрабатываемые пространства, подсобные помещения; что обитатели усадьбы обычно делятся на категории хозяев, работников и гостей, и при этом – в отличие от дачи – обыкновенно бывают обеспечены всем необходимым на относительно длительный срок.

Признаки локуса представляют собой не художественные – *социокультурные* характеристики. Они обладают пространственными и временными параметрами эмпирически – без какой-либо принципиальной интегрированности. Усадьба – сфера межличностных отношений, в рамках которых обычно складываются сюжетно продуктивные конфигурации лиц, достаточно легко преобразуемые в систему персонажей – фигур, объединяемых единством интриги. Именно этому – сюжетной продуктивности усадебного быта – усадьба обязана своей притягательностью для художественного письма.

Бахтинский хронотоп – категория эстетическая. Для него неразъемность пространственно-временного континуума принципиальна. Она является следствием эстетической целостности – завершенности и сосредоточенности – художественного (творчески воображенного) мира. Бахтин подчеркивает: «Существенная взаимосвязь временных и пространственных отношений <…> Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени <…> Для нас не важен тот специальный смысл, который он [хронотоп] имеет в теории относительности. Мы перенесем его в литературоведение почти как метафору (почти, но не совсем). Нам важно выражение в нем неразрывности пространства и времени (время как четвертое измерение пространства)».

Докладчик задался вопросом, почему для Бахтина хронотопическая неразрывность столь важна. Как отмечает философ, «о событиях можно сообщить, осведомить, можно при этом дать точные указания о месте и времени их свершения. Но событие не становится образом». Хронотоп же, по определению Бахтина, «символический, пространственно-временной мир, создающий цельного человека» «благодаря особому сгущению и конкретизации примет времени – времени [индивидуальной] человеческой жизни <…> на определенных участках пространства». Дело в том, что для Бахтина эстетическое зерно художественности составляет «диада личности и противостоящего ей внешнего мира». Художественное творчество, по мысли Бахтина, есть «ценностное уплотнение мира» вокруг «я» героя как «ценностного центра»этого мира. Такой мир сугубо *интенционален*, неотделим от сознания человеческого «я», пребывающего в этом мире. Поэтому так важна нераздельность пространства и времени как феномен нашего человеческого мировосприятия. Разделить их мы способны, только абстрагируясь от нашей непосредственной личностной экзистенции.

Эстетическая неразделимость целого достигается у Бахтина привнесением в понятие хронотопа (где время – «четвертое измерение пространства») еще одного – «пятого» – измерения: экзистенциальной субъектной значимости. Бахтинский хронотоп – это антропоцентричный субъектный контекст жизни; это символический пространственно-временной образ человеческого существования; аналоговая (не схематическая) модель присутствия «я» в мире.

По убеждению В.И. Тюпы, усадьба такой моделью не является. Чрезмерная популярность полуметафорической категории «хронотопа» приводит к широкому распространению его профанных словоупотреблений. В частности, рассуждая о художественном времени и художественном пространстве, в одном тексте порой находят множество хронотопов. Между тем хронотоп у произведения – в силу его эстетической целостности – может быть только один (или два, если основу художественного целого составляет контрапункт двух способов человеческого существования; так обстоит дело в «Войне и мире», где явственно функционируют два хронотопа: хронотоп войны и хронотоп мира; или в «Соловьином саде» Блока, где очевидны разомкнутый, пространственно безграничный «дневной» хронотоп и замкнутый, огражденный «ночной»).

О популярном «хронотопе дороги» мы имеем право говорить только тогда, когда художественная реальность моделирует человеческую жизнь как «странствие земное». Упоминание при этом атрибутов локуса дороги, с одной стороны, недостаточно, а с другой – не является необходимым. Действительный хронотоп дороги бывает актуализирован там, где художественное целое определяется элегической моделью человеческого бытия: *Ни к чему не прилепляйся / Слишком сильно на земле; / Ты здесь странник, не хозяин: / Все оставить должен ты.* (Н.М. Карамзин).

Если локусы функционируют на уровне сюжетной организации текста, то хронотоп для Бахтина – архитектоническая форма эстетического объекта, обеспечивающая целостность виртуального художественного мира в его полноте и неизбыточности. При этом Бахтин не строил теоретическую парадигму возможных хронотопов, выявляя их в ходе исторической эволюции романа как эмпирические обобщения.

Поскольку понятие усадьбы предполагает родовую преемственность владельцев, то из описанных Бахтиным хронотопов привлекает внимание идиллический хронотоп «родного дома и родного дола», в ценностных рамках которого «единство места жизни поколений ослабляет и смягчает [...] грани между индивидуальными жизнями», обнаруживая текучие «силы мировой жизни», которым человек «должен отдаться», с которыми он «должен слиться». «Идиллическая жизнь и ее события неотделимы от этого конкретного пространственного уголка, где жили отцы и деды, будут жить дети и внуки». При этом идиллическая система ценностей сублимирует, «преображает все моменты быта, лишает их частного, чисто потребительского, мелкого характера, делает их существенными событиями жизни». Важнейшая особенность идиллического хронотопа состоит в том, что данная эстетическая модель присутствия в жизни не знает смерти. Смерть подвергается сублимации, поскольку здесь происходит, говоря словами Бахтина, «определяемое единством места смягчение всех граней времени». Сублимированная смерть – это «транзитус», переход от жизни земной к жизни небесной.

Обратившись к литературным сюжетам, разворачиваемым в усадебном локусе, легко заметить, что многие из них не чужды идиллическому хронотопу, но далеко не все. Тургеневские «дворянские гнезда», несомненно, актуализируют именно идиллическую модель существования в качестве архитектонической формы художественного целого.

В качестве развернутой иллюстрации к своим рассуждением исследователь предложил анализ произведения И.А. Бунина «Исход». Писатель изображает классический усадебный локус, но в то же время показывает процесс его разрушения: у князя нет наследников, социальная иерархия в усадьбе дезорганизована, для Бестужева усадебное пространство неродное (он гость, вероятно, племянник князя). Вместе с тем, в «Исходе» представлен идиллический хронотоп. При отсутствии ситуаций испытания жизненной позиции, или авантюрных поворотов жизненного пути, или кризисных моментов определяющее значение в тексте приобретает тщательное описание восхода луны на смену закатившемуся солнцу, наступающего вслед за смертью князя «светлого и прекрасного царства ночи». Актуализация картины мира как своего рода «календарной» цепи естественных повторов, заданная уже начальной фразой текста («Князь умер перед вечером двадцать шестого августа»), распространяется и на самую смерть, которая при этом ведущей участницей обрядовых приготовлений отрицается: «Исход, а не смерть, родной, — сухо и наставительно поправила Евгения». Своего рода ключом к выявлению идиллического хронотопа служит описание нищих, запевших при въезде в усадьбу «древний духовный стих “на исход души из тела”. Их было трое: рябой парень в лазоревой рубахе с укороченными рукавами, старик, очень прямой и высокий, и загорелая девочка, лет пятнадцати, но уже мать. Она стояла с сонным ребенком на руках…». Перед нами четыре возраста — прецедентная линия всякой человеческой жизни.

В заключение исследователь отметил, что усадебный локус явился одним из источников идиллического хронотопа в русской литературе, но он вполне открыт для реализации и других хронотопических моделей индивидуального бытия.

В докладек.ф.н., доцента РГГУ, с.н.с. ИМЛИ РАН **Андрея Евгеньевича Агратина *«Нарратология как тезаурусный резерв “усадебной” терминологии»*** речь шла о возможностях развития исследовательского тезауруса, находящегося в распоряжении участников проекта, посредством обращения к нарратологическому инструментарию. «Усадебные» исследования, благодаря работам О.А. Богдановой, обогатились такими категориями, как «гетеротопия усадьбы» и «усадебный габитус». Они удачно вписались в уже разработанный понятийный ряд («усадебный топос», «усадебный хронотоп», «усадебный локус», «усадебная культура» и пр.). Сложившуюся на данный момент концептуальную парадигму следует рассматривать в качестве теоретического фундамента, на котором в дальнейшем могут вырасти более нюансированные абстрактные модели, релевантные в отношении литературных произведений интересующей нас категории. Весьма полезным и перспективным источником подобного рода моделей оказывается нарратология, или теория повествования.

По утверждению И. Ильина, нарратология «как особая литературоведческая дисциплина… оформилась в 1960-х в результате пересмотра структуралистской доктрины с позиции коммуникативных представлений о природе искусства…». Нарратология «не отбрасывает самого понятия «глубинной структуры», лежащей, как считают ее представители, в основе всякого художественного произведения, но главный акцент делает на процессе реализации этой структуры в ходе активного «диалогического взаимодействия» писателя и читателя». В.И. Тюпа отмечает, что теория повествования – «относительно молодая (термин Н. введен Цв. Тодоровым в 1969 г.) сфера междисциплинарных исследований *нарратива*, мыслимого как всякий сюжетно-повествовательный *дискурс*». Не сосредотачиваясь на специфике литературы как искусства слова, привлекая в качестве материала любые тексты, которые, согласно формулировке В. Шмида, «излагают, обладая на уровне изображаемого мира темпоральной структурой, некую *историю»*, нарратология предложила универсальную систему понятий и категорий, значительно превышающую литературоведческий «арсенал», традиционно применяемый в целях описания повествовательных (эпических) произведений, – превышающую не только чисто количественно, но и качественно, поскольку она адресуется отнюдь не только специалистам по истории и теории литературы, но и всяким гуманитариям, так или иначе занятым осмыслением феномена рассказывания, как бы он ни реализовался (вербальный нарратив, музейная экспозиция, фильм, живописное полотно и т.д.), то есть различных способов накопления, хранения и трансляции событийного опыта.

«Усадебный текст» русской литературы представлен прежде всего сюжетно-повествовательными произведениями (начиная от классических образцов в творчестве А.С. Пушкина, Л.Н. Толстого, А.П. Чехова и заканчивая эпической прозой XX-XXI вв.). Нарратологический инструментарий позволяет дать наиболее точное и детальное описание произведений подобного рода, определить стратегии и тактики рассказывания, свойственные «усадебному тексту», адаптировать такие категории, как фокализация, точка зрения, событийность, этос наррации, к решению исследовательских задач, поставленных участниками проекта. Наконец, именно в нарратологическом поле были выработаны и апробированы наиболее эффективные модели изучения феномена исторической и семейно-родовой памяти, чрезвычайно значимые для характеристики усадебного топоса, механизмов его функционирования.

Не все перечисленные категории способны стать частью «усадебного» тезауруса, то есть войти в словарь проекта в качестве специфических терминов, характеризующих именно «усадебный» текст и никакой другой. Однако как минимум одна из них все-таки может считаться потенциальным «претендентом» на включение в тезаурус. Речь идет о так называемых нарративах памяти – о них мы хотели бы сказать подробнее.

За иллюстративным материалом А.Е. Агратин обратился к повести С. Довлатова «Заповедник»: она уже дважды рассматривалась исследователем в рамках проектных мероприятий и, с нарратологической точки зрения, оказалась чрезвычайно репрезентативна.

Нарративы памяти представляют собой повествования о прошлом, призванные сблизить его с настоящим субъекта и адресата рассказывания. Основная функция таких нарративов – формирование идентичности, как персональной, так и групповой. По верному замечанию А.В. Корчинского, они необходимы для «конструирования “я”, в структуру которого встраиваются элементы не только личной, но и коллективной памяти». Нарративы памяти существуют на пересечении персонального и всеобщего: излагаемый «сюжет» (например, национально-культурного масштаба), к которому я, возможно, не имею прямого отношения, тем не менее, становится для меня лично значим. Речь идет о символической фиксации некоего сегмента прошлого (он может обладать негативным или положительным смыслом), подлежащего сохранению в памяти будущих поколений.

Весьма типичным посредником между прошлым и настоящим, обеспечивающим подобную фиксацию, становится музей. Как замечает современный музеолог Оскар Наварро, «музеи являются лучшим примером <…> мнемонической машины, они представляют собой подлинный парадокс: место, где мы можем увидеть присутствие чего-то, чего больше не существует <…> музеи – материальное воплощение коллективной памяти, основанной на множестве индивидуальных памятей. Воплощение, старающееся создать у нас ощущение “Я там был”». Главным инструментом трансляции исторической памяти в рамках музейной деятельности оказывается нарратив. Чарльз Гароян в статье «Performing the Museum» доказывает, что «отношения между музеем и его посетителями» следует рассматривать «как диалогический процесс, который активизирует игру между публичными нарративами музея и персональными нарративами зрителей» (“relationship between the museum and its visitors as a dialogic process that enables a play between the public narratives of the museum and the private narratives of the viewers”).

Музей-усадьба в этом плане наделяется особым статусом среди «мест памяти». Дело в том, что усадьба сама по себе, еще до своей музеефикации играет роль хранителя памяти – прежде всего родовой. Музей должен, с одной стороны, сберечь генеалогический нарратив, веками создававшийся обитателями усадьбы, с другой – создать свой собственный, открывающий широкой публике доступ к другой эпохе.

Докладчик процитировал работу М.С. Акимовой «Усадебный мир и музейный миф в повести С.Д. Довлатова “Заповедник”» (первое исследование, в котором осмысляется репрезентация музейно-усадебного топоса в произведении писателя). Исследовательница приходит к следующему выводу: «<…> музей-заповедник (послереволюционная усадьба) является местом, где публичное заменяет личное». К этой формуле можно свести всю суть повествовательной деятельности сотрудников Михайловского и Тригорского, направленной на формирование «парадного» образа Пушкина. Нарратив выступает для них риторическим инструментом, применяемым исходя из определенных идеологических установок и, соответственно, служащим созданию такой версии биографии поэта, которую было бы удобно презентовать туристам. Исчерпывающе звучит умозаключение героя-рассказчика: «Что требуется от экскурсовода? Яркий впечатляющий рассказ. И больше ничего».

Искусственность музейного рассказа исключает необходимость сверяться с фактами и делает практически любые ошибки простительными. Так, Алиханов не на шутку пугается, когда внезапно для себя самого вместо пушкинских строк начинает декламировать стихотворение Есенина: «Я обмер. Сейчас кто-нибудь выкрикнет: «Безумец и невежда! Это же Есенин — “Письмо к матери”...». Однако опасения героя не оправдываются: «Лица были взволнованны и строги. Лишь один пожилой турист со значением выговорил: / — Да, были люди...». Последующая череда оговорок также абсолютно не мешает рассказу: «В следующем зале я приписал «Мнемозину» Дельвигу. Затем назвал Сергея Львовича — Сергеем Александровичем <…> Но это были сущие пустяки. Я уж не говорю о трех сомнительных литературоведческих догадках».

Нарратив памяти на деле оказывается нарративом «квазипамяти». Очень важно, что он отнюдь не ограничивается вербальной презентацией, а превращается в самый настоящий спектакль, порождающий иллюзию реальности, хотя, согласно музеологическому «идеалу», должный эту самую реальность реконструировать, но не подменять. Интересна в этом плане фигура провинциального писателя-неудачника Потоцкого. Персонаж «стал водить экскурсии. Причем водил неплохо», кормя незадачливых туристов легендами о могиле Пушкина, разыгрывая в общении с ними «доверительную интимность»: «Личная трагедия Пушкина и сейчас отзывается в нас мучительной душевной болью…» – сокрушенно произносит герой.

Нарративы памяти проблематизируются Довлатовым и на более глубоком уровне. Подлинность рассказываемого – далеко не единственное условие адекватного функционирования нарратива рассматриваемого типа. Ключевая проблема, по Довлатову, заключается в том, что нарратив памяти не обеспечивает обретения персональной / групповой идентичности в плане внутреннего самоощущения субъекта. Рассказ о поэте воспринимается поверхностно как Алихановым, так и туристами. Дефицит или, наоборот, переизбыток интереса к фактам сочетается с отсутствием эмоциональной причастности к жизни человека прошлого столетия: Пушкин-для-всех вытесняет «моего Пушкина». В.И. Тюпа, ориентируясь на оппозицию *idem* — *ipse*, предложенную П. Рикером, справедливо утверждает, что характер в литературе («я-для-других») неизбежно породил «изнаночное», потаенное «я-для-себя» персонажа («приватный» модус существования), которое является результатом его внутренней самоактуализации (а не внешней, «объективной» оценки) и может именоваться самостью. Сотрудники музея как бы стирают вышеозначенное различие, сливаясь в хоровом почитании официально признанного Пушкина-гражданина – он становится для них «коллективной собственностью», иконой, не имеющей ни малейшего отношения к исторической действительности. Изображаемая ситуация усложняется еще и тем, что никто из героев по объективным причинам не может рассматривать себя актантом усадебного (семейно-родового) нарратива – ни экскурсоводы, ни тем более туристы. Музей, по Довлатову, – это не усадьба, а лишь высказывание о ней, дискурсивное отражение культурного феномена, ушедшего в прошлое и беззащитного перед подменами и спекуляциями.

Алиханов же, за пределами экскурсионной работы, задается вопросом о месте Пушкина («для-себя», а не «для-других») в собственной жизни. «Чем лучше я узнавал Пушкина, тем меньше хотелось рассуждать о нем. Да еще на таком постыдном уровне», – признается герой, уставший от участия в экскурсионной «постановке». В этом смысле было бы неверно считать, что нарративы памяти полностью дискредитируются Довлатовым. Разоблачительный пафос рассказчика направлен только на их «музейную» разновидность. Алиханов обнаруживает и более надежные повествовательные ресурсы: «В местной библиотеке я нашел десяток редких книг о Пушкине. Кроме того, перечитал его беллетристику и статьи».

Усадебное прошлое способно существовать только в форме рассказов. Тривиальная на первый взгляд мысль подвергается художественной рефлексии в литературе XX-XXI вв. Вполне логично, что первостепенным для писателей конца прошлого и начала нынешнего столетия становится не сама усадьба, а способы её сохранения – как физического, так и символического. С другой стороны, сама «усадебная» литература в социокультурном плане может трактоваться как своеобразный нарратив памяти. На примере довлатовской повести в докладе был показан один из вариантов использования нарратологического инструментария в «усадебных» исследованиях. А.Е. Агратин предложил дополнить тезаурус понятием «усадебные / музейно-усадебные нарративы» (разновидность нарратива памяти), и апробировать его на более широком художественном материале.

Кроме того, косвенно докладчик задействовал в своем выступлении понятие идентичности, принципиально значимое для современной нарратологии. В заключении высказывается мысль о том, что, возможно, следует всерьез задуматься не только об усадебном габитусе, устойчивой модели восприятия и действия, закрепленной за индивидом, который сформирован «усадебным топосом», но и об «усадебной идентичности», не в последнюю очередь порождаемой специфическими повествовательными практиками.

Вокруг докладов развернулась оживленная **дискуссия,** в которой самое активное участие приняли Ольга Алимовна Богданова, Екатерина Евгеньевна Дмитриева, Дарья Максимовна Борисова,Валерия Геннадьевна Андреева, Андрей Евгеньевич Агратин.

В ходе обсуждения доклада О.А. Богдановой слушатели сосредоточились на понятии «криптоусадебная мифология», затронув проблему исследуемого материала, на котором можно было бы апробировать данное понятие. После доклада В.И. Тюпы участники семинара выдвинули гипотезу о сочетании усадебного локуса не только с идиллическим хронотопом. Сам докладчик отметил, что в русской классике имеются усадебные тексты, совершенно не причастные к идиллическому хронотопу, и в качестве примера привел роман «Господа Головлевы» Салтыкова-Щедрина, архитектонической формой целостности которого выступает хронотоп предательства – такой способ существования, который позволяет «я», лишенному совести, легко позиционировать «своего» как «чужого». Доклад А.Е. Агратина вызвал несколько уточняющих вопросов, которые касались различий между повествовательными репрезентациями «своей» и «чужой» памяти, симулятивной природы показанных Довлатовым музейно-усадебных нарративов.

В завершении заседания модератор научного семинара А.Е. Агратин подчеркнул важность дальнейшего развития теоретико-методологического направления в изучении усадьбы и дачи в русской литературе ХХ−XXI вв., а также отметил ряд новых вопросов, которые удалось поставить в ходе обсуждения прозвучавших на семинаре докладов.

*Отчет подготовил А.Е. Агратин*