

ЕКАТЕРИНА АЛЕКСЕЕВНА НОВОСЁЛОВА*Россия, Екатеринбург***АВТОБИОГРАФИЗМ КАК ЧЕРТА ИТОГОВОЙ
КНИГИ (НА МАТЕРИАЛЕ ЦИКЛА РАССКАЗОВ
Ю. В. ТРИФОНОВА «ОПРОКИНУТЫЙ ДОМ»)****ABSTRACT:****Autobiography as a feature of a final book (based on the cycle of short stories *Overturned House* by Yuri Trifonov)**

The prism of literary criticism considers the trinity of early, mature and late stages of the writer's artistic world and implies the idea of its evolutionary development. In Yu. V. Trifonov's works, the evolutionary transitions are associated with the strengthening of the autobiographical principle, which is determined by the forms of characters' 'life-living'. They include the process of parting with illusions and 'sensations of life' in the early period of Trifonov's writing, acceptance of the 'reality of life' in the mature one and the discovery of 'knowledge' in the late period. These processes ensured that Trifonov, who first invested his characters with selective autobiographical features, moved to the explicit autobiography in his last collection of short stories. The frank relations 'Me – world' established by the autobiographical hero of the short stories collection *House Upside Down* contribute to a radical change in Trifonov's poetics, including narrative laconism (instead of detailed novel descriptions), an all-encompassing intention of memory excavation, the derivation of axiological 'formulae of existence'.

KEY WORDS:

Yuriy Trifonov – *House Upside Down* – evolutionary development – final book – autobiography – autobiographical hero – memory – disappearance – opposition – poetics of a literary text

Субъективное восприятие мира приводит к транспонированию личного эмоционального опыта писателя в создаваемые им художественные тексты, что в литературоведении принято обозначать как «автобиографизм», «автобиографический текст», «автобиографические черты», «автопсихологизм» и т.д. К вопросам проявления автобиографического начала в текстах обращались Л. Я. Гинзбург [Гинзбург 1971], А. О. Большев [Большев 2003], Л. С. Янковская [Янковская 2018] и др., и в поле интересов исследователей попадает исповедальность автобиографических текстов, соотношение биографического и художественного, уточнение терминологического аппарата, отражение автобиографии в поэтики текстов и др. На наш взгляд, с точки зрения проявления автобиографии в художественном тексте можно рассматривать не только обозначенные аспекты, но и эволюционные переходы в художественной системе писателя, точки трансформации поэтики произведений. В случае с Ю. В. Трифоновым (1925–1981) автобиографизм, затронувший фактически все произведения писателя, стал характерологической чертой позднего творчества и маркером итогового цикла рассказов «Опрокинутый дом».

Обозначенные исследователями черты *финальной/итоговой* книги сами по себе указывают на ключевую в них роль автобиографического начала: исповедальность, принятие и примирение с окружающим миром, эмоциональная самодостаточность [Кириллова 2006: 14]. Эти же черты присущи и «Опрокинутому дому», однако в контексте всего художественного целого творчества Ю. Трифонова специфика автобиографизма итогового цикла писателя нуждается в уточнении.

В прозе Ю. Трифонова автобиографическое начало обусловлено авторской установкой «оперирования на себе», для чего еще в «ранних» текстах формируется система приемов, подразумевающая оппозиционность: введение удвоенной оптики (взгляд *извне/изнутри*, взгляд *меня/Другого*, расщепление зачинов и финалов, необходимость нескольких повествовательных голосов и т.д.). Понимание того, что взглянуть на себя можно только «вне-себя» (М. М. Бахтин), способствовало формированию того, что мы обозначили как *формы жизнепроживания*, смена которых определяет эволюционные переходы в прозе Ю. Трифонова. Под формой жизнепроживания героев понимается эмоциональная и рациональная готовность героев к принятию жизни такой, какая она есть.

В художественной системе Ю. Трифонова можно выделить три доминирующих формы жизнепроживания, характерных для так называемых «раннего», «зрелого» и «позднего» этапов творчества, соответствующи-

щих «ощущениям», «реальности» и «знанию» жизни. Иначе говоря, от неререфлексивного способа освоения действительности в «ранних» и «зрелых» текстах героини переходят к принятию «реальности жизни», т.е. ее безыллюзорному восприятию в «поздних» романах и «знанию», выраженному в формулировании универсальных «формул существования» в итоговом цикле «Опрокинутый дом».

Переход от одного этапа к другому связан с исчезновением (= освобождением) иллюзий, предчувствий, ощущений, что выражается, в первую очередь, в смене героев. Если в текстах 1950-х – первой половины 1960-х героини лишь точно наделялись автобиографическими чертами (для примера: духовные поиски самого писателя отразились в образах «ищущих» героев «туркменских» сборников), в 1960-х – первой половине 1970-х события собственной биографии становились фабульной основой (к примеру, смерть первой жены Ю. Трифонова Н. Нелиной легла в основу повести «Другая жизнь»), то в конце 1970-х годов в «поздних» романах и рассказах писатель делает автобиографию основным способом художественного самовоплощения. Так, например, в истории жизни главного героя романа «Время и место» угадываются множество событий из жизни самого Ю. Трифонова (учеба в Литинституте, работа во время войны на авиационном заводе, выбор профессии писателя и т.д.), а в цикле «Опрокинутый дом» впервые появляется автобиографический герой. Таким образом, если в начале творческого пути Ю. Трифонов прятал собственные наблюдения и сделанные выводы за выдуманными историями, давал возможность проговорить некоторые «предварительные итоги» героям, то в итоговом цикле писатель уже не нуждается в сокрытии собственного голоса, подводя свои главные итоги. Постепенно из множественности *Других* выходит «чистый» голос автобиографического героя, который готов к неприкрытой, обнаженной правде, свободный от оценок, вердиктов и оправданий, готовый к ответственности за каждое сказанное слово. По словам М. М. Бахтина, «чистое ценностно-одинокое отношение к себе самому – таков предел, к которому стремится самоотчет-исповедь, преодолевая все трансгрессионные моменты оправдания и оценки, возможные в сознании других людей» [Бахтин 1978: 124].

Как уже было указано выше, путь от «ощущений» жизни к ее «знанию» связан с освобождением от иллюзий, которые Ю. Трифонов в романе «Время и место» называет «синдромом Никифорова», иначе говоря – страхом перед «реальностью жизни»: «Нет, он все же догадывался о том, что происходит, пускай смутно, пускай отталкиваясь от своей же догадки. Он догадывался, что не надо догадываться, и, до-

гадываясь, как бы в то же время не догадывался ни о чем» [Трифонов 1987: 474]; «Он все ясно видит и абсолютно ничего не видит, тайный механизм страха застилает, как катарактой, глаза» [Там же: 488].

Однако если в романе «Время и место» Ю. Трифонов только обозначает наличие подобного «страха», то в «Опрокинутом доме» он формулирует его причину: «время затмевает прошлое все густеющей пеленой, сквозь нее не проглянешь, хоть глаз выколи. Потому что пелена – в нас» [Там же: 208]. Страх перед «реальностью жизни» – это «пелена в нас», не позволяющая освободиться от иллюзий и обрести знание.

В этом смысле художественный мир Ю. Трифонова видится как процесс «продирания» сквозь пелену, но абсолютное от нее освобождение, иначе говоря, – готовность отказаться от последних страхов, и, как следствие, постигнуть откровение в форме знания, возможно лишь в конце жизни. В прозе Ю. Трифонова, как правило, подобное понимание маркируется глагольными формами *знать/узнать*: «Как только мы узнаем, это узнанное исчезает во мгле» [Там же: 209]. «Знание» можно, таким образом, понимать как, с одной стороны, форму художественного мироощущения «позднего» Ю. Трифонова, предполагающую абсолютное понимание и принятие жизни, а с другой – форму жизнепрживания автобиографического героя цикла «Опрокинутый дом», который оказывается по отношению к прожитой жизни в ситуации, названной И. Гофманом ситуацией «лицом-к-лицу».

Цикл «Опрокинутый дом» представляет собой семь рассказов, в каждом из которых автобиографический герой вспоминает о том или ином моменте собственной жизни, прямо непроговоренных в более ранних по времени создания текстах. Непроговоренное, иными словами, – «недочерпанное», если пользоваться терминологией самого автора («Время и место»), эксплицировалось в форме так называемых «эпизодов» жизни, объединенных единым героем и общностью тематики.

Рассказы цикла имеют идентичную друг другу структуру: позиция автобиографического героя, обозначенная нами как *жизнь-в-памяти*, что включает в себя освобождение от последних иллюзий, видение целого собственной жизни, формирует конституирующую оппозицию текстов – *я-тогда/я-сейчас*, которую формулирует сам писатель в открывающем цикл рассказе «Кошки или зайцы?».

От рассказа к рассказу Ю. Трифонов удлиняет дистанцию между *тогда* и *сейчас*. Неизменно во всех рассказах точкой *сейчас* выступает пятидесятичетырехлетний возраст автобиографического героя, тогда как точка *тогда* в каждом из рассказов все больше уходит в прошлое: «Тогда мне было тридцать пять» («Кошки или зайцы?»), тридцатилет-

ний герой («Вечные темы»), комсомольское собрание в Институте, где возраст героя примерно равен двадцати годам («Недолгое пребывание в камере пыток»), Гражданская война («Смерть в Сицилии»), период сорокалетнего возраста («Опрокинутый дом»), период первого брака автобиографического героя («Посещение Марка Шагала») и воспоминания о своем раннем детстве («Серое небо, мачты и рыжая лошадь»).

Временная дистанция, отграничивающая *тогда* от *сейчас*, делает память единственным способом реализации трехчастной структуры рассказов, а именно: событие – рефлексия на него (*тогда*) – метарефлексия (повторная рефлексия на изначальное событие, выполненная из точки *сейчас*). *Тогда* фиксирует «ощущения» жизни, что в рассказах эксплицируется посредством глаголов «не догадывался», «лишь чувствовал», «чуял», «я не мог бы внятно объяснить», «я догадался об этом позже»; позиция *сейчас* позволяет транслировать знание в формах «я догадался», «знал», «понял», «видел», «и это было все».

«Ощущения» и «знание» жизни объединяются посредством выбора объемной детали. Если в романе «Время и место» писатель руководствуется принципом умножения, увеличения повседневных подробностей, мелочей, что обусловлено целью «вспомнить до конца» или – «дочерпать», то в итоговом цикле писатель в качестве главного способа построения художественной реальности выбирает деталь. Е. С. Добин, исследуя внутренние свойства подробности и детали, отмечает: «Подробность воздействует во множестве. Деталь тяготеет к единичности» [Добин 1981: 304]. В цикле «Опрокинутый дом», воссоздавая атмосферу конкретного временного отрезка, Ю. Трифонов не отказывается вовсе от перечисления характерологических примет эпохи, однако они отходят на второй план, уступая место полифункциональной детали, сгущающей в себе обнаруженные смыслы: «Смысл и сила детали в том, что в бесконечно малое вмещено целое» [Там же: 303]. Выбор в пользу детали обусловлен также спецификой памяти: память не вмещает подробности, но вмещает детали.

Посредством детали Ю. Трифонов интегрирует два временных отрезка *тогда* и *сейчас*, иначе говоря, – от умножения подробностей писатель приходит к их *сворачиванию* в укрупненные детали.

Так, к примеру, процесс от умножения к сворачиванию можно проследить уже в первом рассказе цикла «Кошки или зайцы?». Этот текст представляет собой «переписывание» более раннего рассказа Ю. Трифонова «Воспоминание о Дженцано» (1960), и потому для анализа обозначенного процесса целесообразно будет привлечь оба рассказа.

В центре обоих рассказов лежит воспоминание о траттории. Однако если в «Воспоминании о Дженцано» описание траттории рассредоточивается на множество подробностей (например: «Это был небольшой ресторан, наверное, лучший в Дженцано; он назывался траттория “Пистаментуччия” и был украшен внутри и снаружи охотничьими трофеями: чучелами лис, кабанов, зайцев и головами оленей. На длинных столах в траттории уже стояли бутылки вина, лежал сыр на тарелках и круглые белые булки, и повсюду на столах стояли вазы с цветами. [...] Официанты в коротких курточках носились между столами, кидая блюда с котлетами и спагетти» [Трифонов 1971: 277]), то в рассказе «Кошки или зайцы?» столь подробное описание сворачивается до фразы «то была особая охотничья траттория, и все убранство внутри эту особенность подчеркивало: рога оленей, чучела, оружие на стенах», а на первый план выходит подчеркнуто разное мироощущения автобиографического героя *тогда и сейчас*.

Рассказывая о Дженцано в тексте 1960-го года, герой останавливает внимание на любых мелочах: «А те двое, что всю дорогу говорили о футболе? [...] И ничто, кроме футбола, их не занимает. И, кстати, они путают: Сальников начинал не в “Зените”, а в “Спартаке”» [Трифонов 1971: 278]. Эта подробность исчезает из текста 1980-го года: «Кто там проигрывал, кто выигрывал, я не помню. Вся эта ерунда забылась» [Трифонов 1987: 194]. Тогда, по замечанию героя, все хотелось «замечать, запомнить» [Там же], но сейчас «ничто не ошеломляет и не слишком хочется писать» [Там же].

В рассказе «Воспоминание о Дженцано», рассказывая о маленьком городе, Трифонов подчеркивает его «вечность»: «Две дороги, античную и современную, разделяло несколько сот метров земли» [Там же: 275].

Горизонталь дороги символизирует течение вечной истории: «Сколько колесниц гремело по этим камням! По ним ехал несчастный поэт, изгнанный из Рима загадочным гневом императора!» [Там же: 275].

В рассказе «Кошки или зайцы?» горизонталь места и истории подразумевает вертикаль времени: «Вы живете в доме XIX века, спускаетесь по лестнице XVIII, выходите на улицу XV и садитесь в автомобиль XXI века» [Трифонов 1987: 193].

Приехав в город спустя восемнадцать лет после первого визита, автобиографический герой замечает его неизменность: «Здесь, в Риме, перемешаны тысячелетия, перепутаны времена, и точное время трудно определить. Оно здесь не нужно. Ведь это Вечный город¹ [...]» [Там

¹ Здесь и далее разрядка в цитатах авторская.

же: 193]; «Городишко не изменился за восемнадцать лет. Это был тоже маленький вечный город» [Там же: 195]. Но, несмотря на вневременное измерение города, меняется мироощущение автобиографического героя, что эксплицируется дифференциацией между «мною тем и сегодняшним»: «Тогда мне было тридцать пять, я бегал, прыгал, играл в теннис, страстно курил, мог работать ночами, теперь мне пятьдесят три, я не бегаю, не прыгаю, не играю в теннис, не курю и не могу работать ночами. Тогда я приехал в Рим в толпе туристов, теперь я здесь один. Тогда вокруг были друзья, теперь окружают малознакомые итальянцы, которые заняты своими делами, и я их понимаю» [Там же: 193]; «Так вот: тогда я был нищ, скуп, по городу ходил пешком, жалея тратить лиры на автобус, вечерами валился с ног от усталости, утром вскакивал бодрый, как пионер, на витрины книжных магазинов смотрел со жгучей тоской; теперь могу купить любую книгу, ходить пешком мне скучно и утомительно; кроме того, я всегда куда-то спешу и езжу на такси» [Там же: 193–194].

Выше уже упоминалось, что в центре рассказа лежит история о трагедии, где восемнадцать лет назад автобиографический герой обедал с друзьями. Вернувшись в город, герой неожиданно узнает, что в трагедии под названием «Жареные зайцы» на самом деле подавали жареных кошек. Этой деталью Ю. Трифонов объединяет место и время в застывшем мгновении («Она годилась только как воспоминание. Я не собирался ее искать»), не нуждающемся в «правке», поскольку – «ощущение счастья было!». В данной детали заключена и идея исчезновения: «Музыка отзвучала. Двое из тех, с кем я был тогда в Дженцано, умерли, двое других ушли от меня далеко» [Трифонов 1987: 195]. Но, несмотря на то, что деталь включает в себе давно прошедшее, она существует не «сама-для-себя», а как неотъемлемая часть жизни, «нити», пользуясь авторским определением, что подчеркивается в описании «вечного» города.

Другой пример – сухой колодец в рассказе «Недолгое пребывание в камере пыток», где автобиографический герой вспоминает о встрече с давним знакомым, который, как он думает, во время учебы в Литературном институте выступал против него. Однако, видя, что его «противник» относится к нему доброжелательно, автобиографический герой, не понимая причин такого отношения, решается на разговор, который происходит во время экскурсии в средневековую камеру пыток, где выясняется, что он все «перепутал»: «Н. смотрел на меня с испугом и, покачивая головой, прошептал: “Старик, ты все забыл. Я не топил тебя, а спасал”. – “Спасал?” – “Конечно: я же повернул ход собрания. Тебя

хотели исключить, а после моего выступления дали строгаचा. Ты меня благодарил. Неужели не помнишь?» [Там же: 210].

Повествование сворачивается в детали: «Мы смотрели вглубь колодца. Сейчас он был сух, но без дна» [Там же: 209–210]. Подземелье, сухой колодец выступает как метафора застывшей памяти, что подготавливается в рассказе в тезисах «я его исчерпал навсегда», «ледяная память», «да, я забыл, не помнил, перепутал, все ушло во мглу». Колодец, не имеющий дна, символизирует бездну, в которую проваливаются воспоминания, что в рассказе подчеркнуто посредством сгущения символов исчезновения: «мрак», «густеющая пелена», «ртутный блеск ночи», «непроглядная тьма», «чернота», «мгла».

В прозе Ю. Трифонова репрезентирующие процесс «течения жизни» подробности и детали меняют свою функцию в итоговом цикле, что достигается посредством трехмерного изображения: событие/рефлексия/метарефлексия. Наполненные индивидуальным смыслом, детали в цикле «Опрокинутый дом» сворачивают вечное в мгновенное, пространство в точку, исчезновение в память. Такое мировосприятие автобиографического героя в итоговом цикле можно обозначить словами С. Кьеркегора: «Мгновение – это та двузначность, в которой время и вечность касаются друг друга. [...] Только в мгновении начинается история» [Кьеркегор 2017: 111]; «по-латыни мгновение называется *momentum* (от лат. *movere* – двигаться), что посредством этимологического выведения означает просто нечто исчезающее» [Там же: 110].

Обобщение, соединение, сворачивание в детали всех предыдущих поисков определяет доминанту поэтики цикла. Если в более ранних текстах деталь способствовала формулированию «предварительных итогов» – промежуточных уроков, извлекаемых разными героями из личных переживаний, то в цикле «Опрокинутый дом» подобные итоги перестают быть предварительными: голосом автобиографического героя выведенные уроки звучат как художественное завещание автора, представляют собой сформулированные универсалии человеческого существования. Итоговые универсалии, эксплицированные в рассказах цикла, мы обозначили как *формулы существования* – сформулированные, максимально сжатые, «спрессованные» высказывания о жизни.

Схематично обозначить алгоритм движения от «предварительных итогов» к формулам существования» можно следующим образом: ощущения жизни – постепенное избавление от иллюзий (или – страха перед «реальностью жизни») – обретение знания. Знание, таким образом, есть форма художественного мироощущения, «стояние» над жизнью,

способность к ее (жизни) видению. «Формулы существования» в этом контексте становятся способом трансляции знания.

Частично «формулы существования» возникают в двух финальных романах – «Старике» и «Времени и месте», например: «[...] потому что человек должен любить. И быть любимым. Все остальное не имеет смысла»; «[...] ведь нет страшнее, чем узнать свое место и время» («Время и место»); «Памятью природа расцветывается с нами за смерть. Тут и есть наше бедное бессмертие» («Старик»). Однако о создании «формул» как доминанте поэтики возможно говорить только в связи с циклом «Опрокинутый дом».

Так, к примеру, уже в рассказе «Кошки или зайцы?», проведя отчетливое разграничение между *тогда* и *сейчас* («... тогда меня все ошеломяло <...>, все хотелось заметить, запомнить, <...> а сейчас ничто не ошеломяет и не слишком хочется писать»), автобиографический герой произносит фразу, которую можно интерпретировать как «формулу»: «Жизнь – постепенная пропажа ошеломительного».

Кроме того, обнаружив разницу *тогда* и *сейчас*, герой, узнав, что в ресторане вместо жареных зайцев подавали жареных кошек, думает о том, что рассказ «Воспоминание о Дженцано» нужно дописать. Однако, обмолвившись ранее, что это воспоминание «годится только как воспоминание», он формулирует: «Дописывать ничего не надо. Нельзя править то, что не подлежит правке, что недоступно прикосновению – то, что течет сквозь нас» [Трифонов 1987: 196].

Другой пример – из рассказа «Посещение Марка Шагала». В доме Марка Шагала жена автобиографического героя попросила подписать репродукцию картины – изображение косо стоящих старинных часов. Художник, посмотрев на картину как на «чужую работу», произносит: «Каким надо быть несчастным, чтобы это написать...» [Там же: 239]. Это замечание порождает «формулу», направленную на понимание природы творчества: «Я подумал: он выбормотал самую суть. Быть несчастным, чтоб написать. Потом вы можете быть каким угодно, но сначала – несчастным. Часы в деревянном футляре стоят косо. Надо преодолеть покосившееся время, которое разметывает людей» [Там же: 239].

Тема процессуальности, длительности страдания, необходимого для творчества, страдания как его первоначала, раскрывается в рассказе «Вечные темы», где автобиографический герой рассказывает о своей встрече с редактором журнала «Новый мир». В «знаменитый» журнал много лет назад герой принес свои «рассказики», казавшиеся ему после нескольких лет молчания настоящими произведениями, которые не

были оценены бывшим редактором на основании того, что «все какие-то вечные темы».

Через много лет герой рассказа и бывший редактор случайно встречаются в Риме – «вечном городе», где выясняется, что время поменяло все места: первый превратился из начинающего писателя в известного, а редактор (Б. Закс) – из «лица судьбы» – в человека с «опустевшим лицом»: «Это было лицо как бы опустевшее, как может опустеть старая площадь в час сумерек» [Там же: 199]; «Потом я догадался, что он шел из Трастевере пешком, как я когда-то ходил, экономя лиры» [Там же: 199].

В этом рассказе точки *тогда* и *сейчас* пересекаются в «формуле», появление которой становится возможно только тогда, когда видны и начало, и конец: «...человек не понимает своей судьбы в тот час, когда судьба творится, понимание является задним числом, я лишь чуял, что этот миг – судьбоносный» [Трифонов 1987: 196].

Главная «формула», уточняющая концепцию всего творчества Ю. Трифонова, появляется в центральном рассказе «Опрокинутый дом», где эксплицируется образ опрокинутого дома: «Внутри лунного пейзажа, внутри этих кратеров, многоэтажных башен, кружения огней среди ночи таится знакомое: я вижу свой дом, но в перевернутом виде. Он как бы расплескивается, расслаивается, отражаясь в воде. Всегда, когда уезжаю далеко, я вижу свой опрокинутый, раздробленный дом. Он плавает кусками в воде» [Там же: 223].

Понимание принципиальной неоконченности мира, продолжения всего во всем способствует формулированию вывода: «Все живое связано друг с другом. Но я не знаю, как это доказать» [Там же]. В этом рассказе Трифонов более, чем во всех остальных, расширяет временно-пространственную горизонталь, соединяя в одном тексте два таких непохожих времени и места, как Россия начала 1950-х и Америка конца 1970-х. Однако, несмотря на очевидную разность времени и места, они оказываются как бы «спаянными», слитыми в единую точку, каковой становится образ опрокинутого дома.

Имманентная целостность, каковую представляется неперевернутый дом, что описано, например, в начале повести «Отблеск костра» или романа «Исчезновение», в процессе жизни, постоянных исчезновений расщепляется на осколки, распадается, «расслаивается»; и процесс от осознания «опрокинутости» собственного дома до идентификации Себя во Времени и Месте – это процесс воссоединения раздробленных частей в конечное единство. «Слои» «раздробленного» дома – опыт, история, люди, города, повседневность и т.д. – составляющие не только

моей, но и общечеловеческой жизни, – объединяются в «воде», которая символизирует всеобъемлющее общее пространство: нескончаем и неизменен поток «вечной» жизни, в который включена и *моя* жизнь тоже.

«Формула» о связанности всего уточняется также в рассказе «Смерть в Сицилии», где автобиографический герой выводит противоположное этой «формуле» значение.

Во время поездки на Сицилию спутник героя Мауро знакомит его с синьорой Маддалоне – писательницей, выпускающей книги о драгоценных камнях. В разговоре выясняется, что судьба Маргариты Маддалоне ему близка: «Я слушаю в ошеломлении – Ростов? Новочеркасск? Двадцатый год? Миронов? Думенко? Генерал Гнилорыбов? Это как раз то, чем я теперь живу. Что было моим – прамоим – прошлым. И эта казачка, превратившаяся в старую, кофейного цвета синьору, – каким загадочным, небесным путем мы прикоснулись друг к другу!» [Трифонов 1987: 218]. Это также соотносится с «формулой», высказанной в рассказе «Серое небо, мачты и рыжая лошадь»: «не надо заботиться отыскивать нити, из которых все это сплетено: пусть они возникают внезапно, как ледяной перрон в Лахти» [Там же: 243].

В рассказе «Смерть в Сицилии» Маргарита Маддалоне, подытоживая историю о своей жизни, произносит: «Милый мой, ваш папа был на другой стороне. А дядя, комендант Новочеркаска, может быть, преследовал моего брата. Все это история... И она мало кому интересна – мне, вам ... Но самое страшное знаете что? [...] Смерть в Сицилии» [Там же: 219].

Связанности «всего живого» противопоставляется «самое страшное в мире – смерть в Сицилии». Смерть в Сицилии видится в данном контексте прерванной, потерянной нитью, что противоречит указанной идее; свидетельствует о поглощении исчезновением памяти, о невозможности его (исчезновение) преодолеть.

Не множа примеры, мы постарались выбрать из цикла Ю. Трифонова наиболее репрезентативные, на материале которых прослеживается последняя эволюционная трансформация писателя, связанная, в первую очередь, с усилением автобиографического начала. Проговоренная концепция жизни в цикле «Опрокинутый дом» свидетельствует о необходимости идентификации Себя во Времени и Месте, вписывании собственной автобиографии в контекст всего мира. Конструирование автобиографии дало возможность установить откровенные отношения *я – мир*, что способствовало открытому проговариванию универсальных законов.

ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

- БАХТИН, М. М. (1978): *Эстетика словесного творчества*. Москва: Искусство.
- БОЛЬШЕВ, А. О. (2003): *Исповедально-автобиографическое начало в русской прозе второй половины XX века*: диссертация ... доктора филол. наук. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский гос. университет.
- ГИНЗБУРГ, Л. Я. (1971): *О психологической прозе*. Ленинград: Советский писатель.
- ДОБИН, Е. С. (1981): *Сюжет и действительность. Искусство детали*. Ленинград: Л. О. изд-ва Советский писатель.
- КИРИЛЛОВА, И. В. (2006): *Феномен итоговой книги в русской прозе XX века*: диссертация ... канд. филол. наук. Екатеринбург: Уральский гос. университет.
- КЪРКЕГОР, С. (2017): *Понятие страха*. Москва: Академический проспект.
- ТРИФОНОВ, Ю. В. (1971): *Рассказы и повести*. Москва: Художественная литература.
- ТРИФОНОВ, Ю. В. (1987): *Собрание сочинений: в 4-х томах*. Москва: Художественная литература.
- ЯНКОВСКАЯ, Л. С. (2018): Автобиографизм или автопсихологизм? К вопросу авторского присутствия в художественном повествовании. *Известия Саратовского университета, Новая серия. Серия: Филология. Журналистика* № 1, 2018, с. 87–91.

Профиль автора:

Новосёлова Екатерина Алексеевна, кандидат филологических наук
Сфера научных интересов: проза Ю. В. Трифонова, поэтика повседневности, проблема эволюции художественного мира, позднего творчества и итоговой книги

Уральский федеральный университет
Кафедра русского языка для иностранных учащихся
ул. Ленина, 51
620027, Екатеринбург
Россия

<https://urfu.ru/ru/>
novosyolova_e@mail.ru