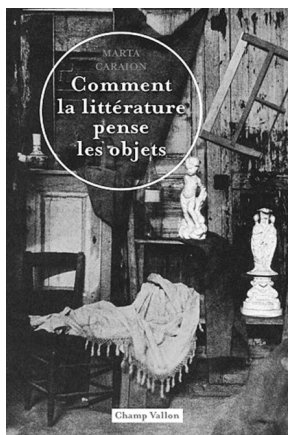


Вера Мильчина

## Похвальное слово вещизму и материализму

**Caraion M. Comment la littérature pense les objets.  
Théorie littéraire de la culture matérielle.**

Ceyzérieu: Champ Vallon, 2020. — 564 p.



Слово «вещизм» поставлено в заглавие этой рецензии отчасти «для красного словца», просто потому, что главные герои книги профессора Лозаннского университета Марты Карайон «Как литература размышляет о вещах. Литературная теория материальной культуры» — это в самом деле вещи, предметы. А вот в том, что касается материализма, я лишь следую за Карайон, которая дала введению в свою монографию название «О материалистическом рассмотрении вещей в литературе», а открыла его разделом, который назвала «Несколько слов в защиту материализма». В этом разделе Карайон описывает трудности, с которыми сталкивается исследователь, взявшийся за изучение такой темы, как «вещи в литературе». Рассуждать о вещах считается неприличным (то ли дело — душа или

мысль!), если же кто-то и осмеливается строить какие-то концепции относительно материального мира, ему приходится подыскивать себе оправдания. Впрочем, скомпрометированы только современные вещи; изучать древние предметы законно и почтенно, антропологи и этноантропологи занимаются этим уже очень давно, но и они начали с работ о *даре*, а не о презренном капиталистическом *товаре*. Исследователи литературы все время подчеркивают, что вещи в литературе не настоящие, что они не более чем *описания* вещей, лишенные материальной плотности и тем хотя бы отчасти облагороженные; казалось бы, выведенные в литературе люди тоже ненастоящие, но относительно них таких оговорок никто не делает. Если же кто-то все-таки берется за изучение вещей в литературе, то предпочитает исследовать их метафорическую, аллегорическую природу, не «пачкаясь» о «вульгарную» материальность.

Полемизируя с этим «антиматериалистическим» литературоведением, Карайон признается в собственном материалистическом интересе к вещам в литературе, а именно во французской литературе XIX века<sup>1</sup>. Но ее интересует не просто материальная культура XIX в., отразившаяся в литературе (на эту тему написано достаточное число работ, перечисленных в приложенной к книге обширной библиографии). Цель свою Карайон формулирует так: понять, как в XIX столетии

1 Тех, кто интересуется судьбой вещей во французской литературе XX в., она отсылается к следующему сборнику: *Petit musée d'histoire littéraire. 1900—1950* / Dir. N. Cohen, A. Reverseau. Bruxelles: Les Impressions Nouvelles, 2015. Впрочем, в конце книги она и сама делает очень интересный, хотя и краткий, обзор современной французской литературы, специально посвященный вещам.

с рождением настоящей индустриальной культуры литература становится теоретической лабораторией для критической рефлексии по поводу вещей<sup>2</sup>. Карайон, солидаризируясь в этом с Жюдит Лион-Каэн, чью книгу «Клеймо времени. Что история может сказать о литературе» я рецензировала недавно<sup>3</sup>, подчеркивает когнитивную роль литературы, которая служит не только для описания внешнего мира, но и для его исследования, становится протосоциологией до изобретения научной социологии. Применительно к вещам это приобретает особенную важность в XIX в., когда безостановочный приток новых вещей вызывает необходимость в их классификации и осмыслении. Это, между прочим, очень хорошо понимал Бальзак, который в предисловии к «Человеческой комедии» писал, что намерен изобразить «три формы бытия: мужчин, женщин и вещи, то есть людей и материальное воплощение их мышления».

По прочтении книги Карайон становится понятно, до какой степени французская проза XIX в. «загромождена» вещами. Это не всегда замечают, поскольку проза эта, и романтическая, и реалистическая, считается, и вполне справедливо, прозой о людях, героях, персонажах. Бальзак — это Растиньяк или Гобсек, Флобер — Эмма Бовари, Золя — Нана или Клод Лантье. Однако все эти и многие другие персонажи окружены вещами; вещей этих много, порой так много, что их обилие вызывает протест у критиков самой разной направленности, от Фердинанда Брюнетьера, который в 1875 г. упрекал Золя в принесении идеала в жертву реальности, до Ролана Барта, который через сотню лет в статье «Эффект реальности» пытается найти извинение присутствию в тексте предметов, ничего не значащих, «абсолютных деталей», необходимых якобы только для напоминания о том, что в тексте описывается реальная жизнь<sup>4</sup>. Карайон, напротив, подчеркивает наличие в литературе XIX в. большого количества вещей сверхзначащих, значащих до такой степени, что они становятся главными двигателями сюжета (самый очевидный пример — шагреновая кожа в одноименном романе Бальзака или коллекция в его же романе «Кузен Понс»). Обычно появление в литературе таких предметов, приобретших чересчур большое значение, истолковывают — особенно в случаях «патологического», трагического развития сюжета — либо как отражение коллективного страха человечества, вызванного подчинением вещам, либо как ностальгию по прежней, утраченной гармонии в отношениях людей и вещей. Карайон считает такие объяснения чересчур морализаторскими и чересчур «человекоцентричными».

Она предупреждает, что сама собирается рассматривать все это половодье вещей под строго определенным углом зрения: ее не интересует ни «поэтика вещей» у того или иного писателя, ни история их литературного изображения<sup>5</sup>; она в пер-

2 В названии книги употреблено французское слово *objet* (предмет), а не *chose* (вещь), и по ходу изложения автор часто со- и противопоставляет *objet* и *sujet*; однако по-русски предмет с субъектом не «рифмуются», выражение «объекты в литературе» звучит дико, а фактически в книге по преимуществу идет речь именно о вещах повседневного пользования, поэтому я в этой рецензии буду пользоваться словами «вещи» и «предметы» недифференцированно.

3 См.: Мильчина В.А. Коготь историка и клеймо времени // Новое литературное обозрение. 2020. № 165. С. 326–335.

4 У Барта примером такой лишенной смысла детали служит барометр госпожи Обен в новелле Флобера «Простая душа»; между тем Карайон с помощью «исторической контекстуализации» показывает, что пресловутый барометр совсем не лишен смысла; это деталь, судя по нотариальным документам, характерна для обстановки зажиточных буржуазных семейств второй половины XIX в.

5 То есть та самая проблематика, которой в России занимался А.П. Чудаков, исследователь предметного мира в художественном мире разных писателей и певец этого самого предметного мира в романе «Ложится мгла на старые ступени».

вую очередь стремится показать, каким образом литература «концептуализирует» материальную культуру XIX в. Главной чертой этой культуры исследовательница считает напряжение между уникальным и серийным, тиражированным. Чем сильнее развивается индустриальная серийность, тем отчетливее становится тяга к уникальным предметам. В этом месте читатель, естественно, ожидает рифмы «розы», то есть отсылки к неизбежному Вальтеру Беньямину с его знаменитой статьей «О произведении искусства в эпоху его технической воспроизводимости». Отсылка в самом деле наличествует, однако Карайон вовсе не готова полностью соглашаться с Беньямином. Она — развивая идеи, высказанные Антуаном Эньоном и Брюно Латуром в статье с выразительным названием «Искусство, аура и техника по Беньямину, или Как стать знаменитым, сделав столько ошибок сразу» (1996), — показывает, насколько концепция Беньямина связана с романтическим пониманием художника как оригинального гения, творца уникальных произведений искусства, и насколько ситуация с пресловутой технической воспроизводимостью сложнее, чем утверждал Беньямин и тем более чем полагают тысячи его последователей. По мнению Карайон, оппозиция уникального и серийного не стабильна, она постоянно находится в движении, и не только уникальное произведение искусства, подвергаясь массовому тиражированию, становится серийным, но и индустриальный предмет, превращаясь в объект эстетического восхищения или аффективной привязанности, делается уникальным не в меньшей степени, чем «классическое» произведение искусства. Более того, в XIX в. появляются предметы-гибриды, сочетающие в себе признаки уникального и серийного. И литература все эти процессы отражает и осмысляет. Как именно — Карайон показывает в двух частях, из которых состоит ее книга. Первая часть посвящена механизму сингуляризации вещей, вырастающему из оппозиции единичное/воспроизводимое. Во второй рассматривается другой процесс сингуляризации вещей, основанный на их связи с временем и памятью.

Писатели XIX в. на словах ратуют за четкое отделение предметов повседневного обихода от предметов искусства. Если вторые вызывают у них восхищение, то первые нередко становятся — у Готье, Бодлера, Флобера — объектом брезгливых и саркастических инвектив. И тем не менее этим же авторам случалось признать, что прекрасное можно создавать, например, в такой — по определению серийной — области, как мода (см. хотя бы статью Бодлера «Поэт современной жизни»). О том, как в середине XIX в. произведение искусства утрачивает право считаться предметом уникальным, Карайон рассказывает в одной из глав первой части, посвященной Всемирной выставке 1855 г. На этой выставке произошла небывалая перемена ролей: индустриальные, серийные предметы (всевозможные машины и инструменты), лишившись своей утилитарной функции и сделавшись, подобно предметам искусства, выставочными экспонатами, стали восприниматься именно так — как уникальные объекты, вызывающие изумление и восхищение; более того, когда энергия пара приводила их в действие, они казались — и современные очеркисты это засвидетельствовали — живыми. Напротив, полотна художников, выставленные в ежегодном Салоне, который располагался в том же громадном павильоне, на фоне этих оживающих машин выглядели как серийные, повторяющиеся (это охотно обыгрывали карикатуристы). Карайон высказывает даже предположение, что когда Гюстав Курбе в том же 1855 г. устроил выставку своих картин вне Салона, он тем самым не только демонстрировал несогласие с косностью академического жюри, но и желал отделить собственные полотна от опасных конкурентов, которыми считал не картины других художников, а «оживающие» машины.

На Всемирной выставке машины уподобились в глазах зрителей произведениям искусства, уникальным и завораживающим, и произошло это в реальной

жизни. Но очень скоро этот процесс продолжился в литературе, прежде всего в таких трех известнейших романах второй половины XIX в., как «Труженики моря» (1866) Виктора Гюго, «Двадцать тысяч лье под водой» (1869) Жюль Верна и «Человек-зверь» (1890) Эмиля Золя. Полноправными героями всех трех романов можно назвать не только их человеческих персонажей, но и машины. Паровоз «Лизон» у Золя, пароход «Дюранда» у Гюго, подводная лодка «Наутилус» у Верна изображены как уникальные творения человеческого гения (статус, которым прежде наделялись только произведения искусства) и, более того, практически как живые существа, вызывающие у персонажей-людей страстную привязанность (вдобавок у Золя и Гюго откровенно эротизированную). Граница живого и неживого в этих случаях теряет прежнюю четкость. До предела этот процесс доводит Огюст Вилье де Лиль-Адан в романе «Грядущая Ева» (1886), где идея человека-машины подана не как метафорическая, а как совершенно реальная. В романе, совмещающем две традиции, доведенные почти до абсурда: безграничный позитивизм и безграничный же эмфатический идеализм, — подробнейшим образом описывается изготовление «андреиды», механической женщины, которая окажется лучше живой, потому что будет идеальной. Этот единственный экземпляр в романе трагически гибнет, но при благоприятном исходе идеальная женщина вполне могла бы подвергнуться тиражированию; серийность ей не противопоказана. Таким образом, литература придает машинам нарративные функции персонажей, и если поначалу может показаться, что это обычная метафоризация и аллгоризация материального предмета, то в конце концов обнаруживается, что у этих машин в самом деле есть собственная судьба и собственная воля, и это отнюдь не только литературный прием. Машины на самом деле, а отнюдь не метафорически, входят в число персонажей, воспринимаемых как личности<sup>6</sup>.

«Оживление» машин не единственная форма сингуляризации вещей и гибридизации уникального и серийного в литературе второй половины XIX в. В 1881 г. Эдмон де Гонкур публикует книгу «Дом художника», которую сам называет «историей индустриального искусства» и в которой ратует за расширение влияния искусства на ежедневные предметы первой необходимости и, следовательно, за серийное производство художественных предметов. Более того, в конце века учебники хорошего тона начинают во множестве давать читателям рекомендации, как не быть банальными при украшении собственного дома, то есть анализируют отказ от банальности. В сущности, предполагает Карайон, и Дээ Эссент, главный герой романа Жориса Карла Гюисманса «Наоборот» (1884), руководствуется той же самой стратегией, только доведенной до стадии абсурда и пародии. Дээ Эссент презирает вещи общедоступные и обставляет свое жилище предметами единственными в своем роде, изготовленными специально для него (даже книги не только одеты в особые переплеты, но и напечатаны особым шрифтом в единственном экземпляре), и критики нередко истолковывают его поведение как бегство из буржуазного общества потребления; на самом же деле, пишет Карайон, Дээ Эссент — супергерой потребления, только потребления индивидуализированного. Результат действий Дээ Эссента — гиперболическое существование предметов. Другой способ сингуляризации и одновременно гиперболизации вещей использует Золя в романе «Дамское счастье»; здесь весь магазин представлен как целое, завораживающее потребителя. Как это ни странно для романиста, пишущего об универсальном магазине, Золя пренебрегает прагматической стороной и не показывает, как исполь-

6 В изучении этих предметов-личностей Карайон опирается на работы социолога Натали Эниш (см., например: *Heinich N. Les objets-personnes. Fétiches, reliques et œuvres d'art // Sociologie de l'art. 1993. № 6. P. 25–55.*)

зуются вещи, купленные в этом магазине; его хозяин, Октав Муре, создает из всей этой массы предметов новое творение, преодолевающее оппозицию уникальное/серийное (характерно, что в магазине «Дамское счастье» продаются также и произведения искусства — восточные вещицы из бронзы или слоновой кости — которые, таким образом, тоже втягиваются в торговую сеть).

Еще одна форма существования вещей в литературе — коллекция (Карайон замечает, что в XIX в. наблюдается такая гипертрофия текстов о коллекциях и коллекционерах, что их число едва ли не превышает число коллекций, существовавших в реальности). Коллекция как собрание уникальных предметов воспринимается даже критиками «общества потребления» как морально приемлемая форма накопления материальных благ; тем не менее коллекционер, влюбленный в вещи, в литературе все-таки зачастую изображается в комических тонах. А между тем процессы, происходящие при коллекционировании, очень важны для того, кто хочет понять, как эволюционировал статус вещей. Вещи, поступающие в коллекцию, лишаются своей первоначальной функции и приобретают новые, дополнительные значения — эстетические, символические, аффективные. С другой стороны, когда коллекционеров становится много, начинается серийное производство «уникальных вещей», умножение числа «редкостей» и «предметов старины», и статус их зависит от того, наделены ли они историей, «биографией». О том, как происходит это наделение предмета легендой, рассказывает процитированный в книге Карайон очерк журналиста Нестора Рокклана (1853): современный ремесленник изготавливает копию старинной вещи, раздает ее привратникам, у которых она находится на виду и рано или поздно попадает в поле зрения любителя старины; привратник, наученный заранее, излагает историю предмета: например, каминные часы ему достались от отца, а тому их отдал во время революции маркиз, отправлявшийся на эшафот, — и такая вещь с легендой ценится гораздо дороже, чем настоящие старинные вещи, такой легенды лишённые (впечатляющая деталь: посетив дом богача Эдмона Ротшильда, его тезка Эдмон де Гонкур пишет, что все увиденные там вещи показались ему подделками; между тем они, скорее всего, были подлинными, все дело в том, что они не имели собственной истории). Такими индивидуальными историями серийные предметы наделяет литература (в широком смысле слова, включая рекламу); один из примеров: в новелле Бальзака «Годиссар II» хитрый торговец продает англичанке заурядную шаль очень дорого, потому что рекламирует ее как принадлежавшую некогда императрице Жозефине.

Литература снабжает материальные предметы художественным обрамлением, производит их *artialisat*<sup>7</sup>. Но в то же самое время она напоминает, что произведения искусства — это не только божественные творения гения, но и материальные предметы. Как рассказ о невыносимом материалистическом соблазне, грозящем художнику, истолковывает Карайон повесть Бальзака «Неведомый шедевр» (1831—1837). Ее герой, художник Френхофер, воспринимает изображенную им на полотне красавицу не метафорически «как живую», но в самом деле как живую женщину, свою возлюбленную — между тем в этом случае произведение искусства теряет свой эстетический статус и превращается в обычный предмет, обреченный на разрушение (Френхофер сжигает все свои картины, а в романе Золя «Творчество» гигантская статуя «оживает», приходит в движение и, упав, разбивается на куски).

7 Термин, заимствованный Карайон из книги Алена Роже (*Roger A. Court traité du paysage*. Paris: Gallimard, 1997) и трудно воспроизводимый по-русски; «обискусствление» звучит как скороговорка для абитуриентов театральных вузов, более спокойным, но чрезвычайно длинным будет, по-видимому, описательный перевод «возведение в ранг произведения искусства».

Чересчур материалистические виды искусства литература дискредитирует из-за их избыточной материальности, но сама она постоянно создает смешанные объекты, в которых либо материальный предмет оживает, либо живое тело превращается в неживой предмет, «мумифицируется».

Особенно это очевидно в фантастической литературе, где происходит перенос внимания с человека как единственного центра действия и жизни на предметы — неживые, но оживающие. Самое поразительное произведение этого рода — рассказ Мопассана «Кто знает?» (1890), где герой обставляет свой дом любовно wybranными предметами, которые внезапно оживают и все как один самовольно покидают дом, а спустя какое-то время так же самостоятельно туда возвращаются. Субъект и объект здесь окончательно меняются местами, вещи не разъясняют нам характер героя (как это систематически происходит, например, в прозе Бальзака), да он и не интересует читателя так сильно, как интересует судьба его вещей<sup>8</sup>. К вещам, остающимся разом и субъектами, и объектами, следует прибавить и оживающие гибриды — бывшие живые организмы, превращенные в предметы интерьера, но внезапно вновь обретающие жизнь, от «ножки мумии» Теофиля Готье до «руки трупа» Мопассана (воскрешение такого предмета может быть счастливым, как в рассказе Готье, — но может быть и гибельным для героя, как в рассказе Мопассана, где высохшая рука преступника, повешенного полтора столетия назад, и сделанная шутки ради ручкой для звонка, оживает и душит своего нового владельца). Таким образом, фантастическая литература позволяет пересмотреть и поставить под сомнение все дуалистические моралистические интерпретации XIX в. (дух выше материи, субъект выше объекта, душа выше тела). С помощью отделения субъекта от объекта литература защищается от наступления материального, вещного мира, но она же сама и подрывает собственные установки, поскольку постоянно провоцирует сомнения в четкости этой оппозиции, разрушает противопоставление уникального серийному указанием на существование смешанных объектов. Таково заключение первой части книги Карайон.

Во второй речь идет о вещах и памяти, о метонимической способности вещей воскрешать прошлое, материализовать нематериальное (память либо общую, историческую, либо частную, семейную); благодаря этому любой серийный предмет может сингуляризоваться, воскресить свою историю, и литература охотно это эксплуатирует. Карайон ведет речь и о реальных практиках, распространившихся во французском обществе начиная с эпохи Реставрации, и о выросших на этой почве литературных произведениях. Реальные практики — это сохранение метонимической памяти о покойных в виде фетишей и реликвий: посмертных масок, прядей волос и т.д., которое начинается как практика сугубо семейная, но затем превращается в индустрию изготовления памятных предметов вроде изделий из волос или посмертных масок знаменитых людей. Что же касается литературных произведений, использующих и творчески претворяющих эти практики, то к их числу Карайон относит прежде всего новеллы Вилье де Лиль-Адана «Вера» (1874) и Мопассана «Волосы» (1884), а также роман Жоржа Роденбаха «Мертвый Брюгге» (1892). Следующий этап материализации памяти — фотографии; особую роль здесь играют введенные в оборот во второй половине XIX в. фотографом Дисдери фотографии в формате визитных карточек, дешевые и компактные, которые позволяют огромному множеству людей превращать себя в памятный предмет, открывают обычному человеку доступ в историю и создают «архив для будущего».

8 Замечу, что Марте Карайон, занятой только французской литературой, по всей вероятности, неизвестна русская вариация этого загадочного рассказа, где сюжету с убегающей утварью дано моралистически игровое истолкование: я, разумеется, имею в виду стихотворение Корнея Чуковского «Федорино горе».

Такие фотографии не что иное, как технологический ответ на общественный запрос; общество нуждается в материализации памяти. Литература тоже — по-своему — отвечает на этот запрос целым рядом произведений, в которых концептуализируется работа памяти и роль, которую играют в этом процессе вещи. Карайон анализирует это на примере рассказа Мопассана «Старые вещи» и его же романа «Одна жизнь»; здесь особенно важно возникновение невольных воспоминаний, которые стоят выше воспоминаний умышленных, вызываемых нарочно; когда героиня «Одной жизни» Жанна смотрит на старые календари и пытается восстановить прожитую жизнь день за днем, это воспоминания рассудочные, и они гораздо менее ценны, чем те спонтанные воспоминания, которые пробуждает внезапно зрелище какой-либо старой вещи; в этом смысле Мопассан выступает предшественником Пруста, однако он не изображает последнего этапа — когда воспоминание, вызванное материальным предметом, в свой черед материализуется и превращается в предмет искусства.

Существуют в XIX в. и такие литературные произведения, в которых вещи несут в себе след того или иного прошлого, но не запечатлевают частные или коллективные воспоминания, а служат предвестием искусства XX в., например сюрреализма<sup>9</sup>; такова «Простая душа» Флобера, где смесь разнородных предметов в комнате Фелисите напоминает, говоря современным языком, инсталляцию, в которой чучело попугая может соседствовать с изображением Святого Духа.

Впрочем, гораздо чаще персонажи французской прозы XIX в. ищут предметы старинные (как бы домашние руины), чтобы через их посредство приобрести к вечности. Центральной в таких произведениях становится сцена *находки* — встречи героя с предметом, в котором запечатлено время. У основания этой традиции стоит бальзаковская «Шагреновая кожа», где, во-первых, утверждаются мемориальные и фикциональные потенции каждой старой вещи (за каждым предметом в лавке загадочного антиквара встают целые пласты человеческой истории, каждый мог бы лечь в основу рассказа или романа), а во-вторых и в-главных, происходит перемена сложившейся иерархии: субъектом становится объект, вещь (арабская надпись на коже гласит: «Обладея мною, ты будешь обладать всем, но жизнь твоя будет принадлежать мне»). Случай «Шагреновой кожи» уникален тем, что в этом случае заглавный предмет хранит в себе время не прошлое, а будущее (ту самую жизнь героя, которую кожа будет постепенно «съедать»). Но вообще для всех произведений о *находке* старинной вещи характерна одна и та же ситуация: происходит *узнавание* этой вещи героем как той, какая ему остро необходима, после чего герой вступает во владение ею, и тут ее идентичность меняется: даже если прежде она была утилитарной и серийной, она превращается в бесполезную (из чайника, купленного в лавке антиквара, чай никто не пьет), уникальную и нагруженную смыслами.

Другая форма сохранения и пробуждения памяти — это отбросы, мусор; предметы — медиаторы для воскрешения прошлого — обнаруживаются не только в лавке антиквара, но и в сточной канаве (тут самый выразительный пример — описание найденного в клоаке обрывка савана Марата в романе Гюго «Отверженные», 1862). Утилитарная ценность такого предмета, найденного в мусоре, нулевая, но тем больше его метонимическое богатство, его роль «улики» (в том смысле, в каком Карло Гинзбург писал об уликовой парадигме). Отбросы — предмет сугубо мате-

9 Сходным образом именно в литературе XIX в. следует искать предвестие того течения искусства XX в., которое называется «реди-мэйд» (техника «использования в искусстве вещей из магазина», при которой промышленные предметы преобразуются автором в собственное художественное произведение).

риальный, притом низкий, грязный, но это не мешает ему давать толчок ретроспективному рассказу, так что сила материи совмещается в нем с мощью духа.

Впрочем, далеко не все материальные детали и далеко не у всех авторов обладают подобной метонимической силой и способностью становиться «уликой». Шатобриан в «Замогильных записках» обращает внимание только на те предметы, которые возможно наделять общим, универсальным, символическим смыслом (таким предметом-символом, в частности, становится у Шатобриана гильотина — как реальное страшное орудие казни, так и крохотное его подобие, которое носили в петлице). Чем ближе к концу века, тем чаще метонимическая мощь вещей ставится под сомнение; впрочем, первое из таких произведений, рассказ Жюль Жанена «Продажа с торгов», датируется 1832 г.; здесь вещи Карла X и его близких, которые распродаются на аукционе, не пробуждают никаких исторических воспоминаний. Сходной «метонимической неудаче» посвящен и рассказ Золя «Старые железки» (1870): в нем изображена пародирующая лавку антиквара из «Шагреновой кожи» лавка «опустошителя» (gavageur), отыскивающего фрагменты металлов в пересохшем русле Сены или между камнями мостовой. За вещами антиквара встают целые эпохи, а железки «опустошителя» — это просто куски металла. Авторы второй половины XIX в. относятся к метонимической мощи вещей чаще всего иронически, однако это не мешает ей быть мощным источником нарратива; сам механизм нагружения предмета символическими смыслами сохраняется и в пародии. Выразительный пример такого рассказа о богатой смыслами находке — рассказ Октава Мирбо «Странная реликвия» (1890), где набожная прихожанка находит мраморный пенис, который другие набожные люди ради соблюдения приличий отбили у статуи святого, и молится на него как на реликвию, но при этом не может удержаться от мысли: «А какой красивый был мужчина!»

Метонимическая герменевтика (восстановление прошедшей истории по материальным уликам) по-своему актуализируется и в таком жанре, как полицейский роман; здесь вещи тоже хранят в себе следы памяти, но эта память ничья, память материи, не окрашенная ничьим чувством. В полицейском романе происходит синтез чистой материи и интеллектуальной абстракции.

Два последних раздела книги посвящены литературе XX и даже XXI в. В первом из них, оставаясь верной своему намерению рассматривать литературу как прото-социологию и предшественницу других наук о человеке, Карайон напоминает о том, что во Франции в 1950—1970-е гг. одновременно с расцветом «общества потребления» умножилось число авторов, размышляющих о статусе вещей (назову лишь некоторые, самые знаменитые имена: Роб-Грийе, Барт, Бодрийяр, Перек). Так вот, Карайон убеждена, что проблемы, которые волнуют этих авторов, были поставлены еще в литературе XIX в. Что же касается второго раздела, который завершает книгу, в нем Карайон демонстрирует приверженность авторов уже XXI в. к изображению вещей как форме материализации памяти. Исследовательница показывает это на примере двух текстов: книги Лидии Флем «Как я вывозила вещи из родительского дома» (2004) и произведения журналистки Клары Боду «Проект Мадлена» (вначале, в 2015 г., опубликованный в твиттере и социальной сети Storify, этот «Проект» затем, в 2016—2017 гг., увидел свет в виде бумажной книги). Клара Боду сняла в Париже квартиру, где до нее в течение двух десятков лет жила некая женщина 1915 г. рождения; она умерла за год до того, как журналистка вселилась в квартиру, которую к этому времени успели отремонтировать, так что здесь никаких следов от прошлой жилицы не осталось. Зато они нашлись в подвале, который освободить от вещей покойной забыли. Там обнаружили вещи, фотографии, письма. Их-то Клара Боду и стала разбирать, вглядываясь и вдумываясь в жизнь незнакомой женщины, которую она в память о Прусте назвала Мадленой. Формы (социальные сети) — но-



вые, а нарративные структуры и способ обращения с вещами как хранилищами истории — все те же, введенные в обиход в XIX в. По-прежнему литература знает два способа отношения к материальному миру — потребительский и гипермнезический. Первый осуждается, а второй (в отличие от XIX столетия вполне сознательно) избирается как форма противостояния потребительскому капитализму, однако — язвительно замечает Карайон, — быть может, на самом деле является не более чем его сентиментальной ипостасью.

Собственно говоря, это и есть главный вектор рецензируемой книги: Карайон показывает, как литература стремится тем или иным способом сублимировать материальность, превратить материю в дух, сингуляризировать вещи, наградив их дополнительной ценностью — художественной или мемориальной. Однако сама исследовательница — в отличие от многих коллег — на эту идеализирующую и идеалистическую позицию становиться не хочет, и все время напоминает себе и читателю: ножка мумии и чучело попугая, волосы умершей возлюбленной и шагреновая кожа из лавки антиквара — это не только предметы вождения и вершители судеб, но в то же самое время — вещи со своими сугубо материальными свойствами. Именно эта их двойная природа и делает их интересными для исследования, пренебрежение же одной ипостасью в пользу другой не способствует ни анализу, ни пониманию. Ответом на засилье вещей в окружающем мире могут быть простые инвективы по поводу пресловутого «вещизма», но такая критика слишком прямолинейна и неплодотворна; ответ французской литературы XIX в. на эту новую ситуацию был гораздо более многогранным и тонким — и книга Карайон показывает это вполне убедительно.