

Elżbieta Tyszkowska-Kasprzak
Uniwersytet Wrocławski

Память ощущений в рассказах Асара Эппеля (Травяная улица и Шампиньон моей жизни)

Два первых сборника Асара Эппеля — *Травяная улица* и *Шампиньон моей жизни* — были опубликованы в 1994 и 1996 году, но автор датирует отдельные произведения с 1979-го по 1982-й год. Их объединяет пространственно-временной континуум: действие происходит главным образом на северо-западной окраине Москвы 1940—1950-х годов, в одноэтажных частных домиках и бараках. Связь повествования Эппеля с этой реальностью неоспорима, но его целью является не только воссоздание условий жизни того времени. Прозу Эппеля литературоведы связывают с постреализмом, в котором универсальные, гносеологические проблемы ставятся с опорой на реальные места, времена, события. Как заметили Наум Лейдерман и Марк Липовецкий,

стратегия постреализма оказывается близкой постмодернистскому диалогу с хаосом. Но в постреализме (...) никогда не подвергается сомнению существование реальности как объективной силы, как совокупности множества разнорядковых обстоятельств, так или иначе влияющих на человеческую судьбу¹.

Стратегию своего повествования Эппель раскрывает в заглавном рассказе сборника *Шампиньон моей жизни*. Все рассказы этого цикла в большей степени тяготеют к метафизическим обобщениям, притчам, по сравнению с натуралистическими, погруженными в конкретику жизни произведениями первого сборника автора — *Травяная улица*. Здесь мы имеем дело не с воспоминаниями в буквальном смысле слова, а с литературным приемом, позволяющим по-разному акцентировать субъективизацию, достоверность, конкретность, эмоциональную насыщенность².

¹ Н.Л. Лейдерман, М.Н. Липовецкий, *Современная русская литература: 1950-1990-е годы*, т. 2, Москва 2003, с. 586-587.

² См.: Э. Тышковска-Каспшак, *На свалке времени. Рассказ „Шампиньон моей жизни” Асара Эппеля*, „Meninis tekstas: Suvokimas. Analize. Interpretacija: Moksliniu, straipsniu rinkinys” (Vilnius) 2006, № 5, с. 153-159.

Произведение *Шампиньон моей жизни* представляет собой своего рода манифест, мотто к целому циклу, оно наиболее метафорично³. В отличие от других рассказов сюжет в нем фактически отсутствует, но он не самый важный. Главным организующим принципом структуры рассказа является смежность предметов, их метафоричность. Действие происходит на полузаотопленной во время весенней оттепели свалке, по которой прыгают с кочки на кочку два героя – будущий рассказчик и его знакомый. Свалка является здесь метафорой памяти, а способ ее видения и описания представляет механизм воспоминания, открывания в памяти определенных образов, лиц, происшествий. Герои, прыгающие с кочки на кочку, метафорически изображают структуру памяти – воспоминания не укладываются в линейную по времени историю, а всплывают как отдельные случаи, происшествия, связанные с разными людьми. Такова композиция и целых сборников Эппеля – события его рассказов не создают в одну сюжетную линию, отдельные персонажи выступают лишь в каком-то одном произведении⁴.

Место действия рассказа *Шампиньон моей жизни* – свалка – лишено пространственных координат. В тексте рассказа не найдем сведений, конкретизирующих ее размер или положение. Зато автор дает относительно подробное описание этого места:

Огромная и всхолмленная, избыточная такой непролазной грязью, таким множеством небес в лужах, такими отблесками солнца в растекшейся блистающей глине, таким вороньем, такими галками и прогалинками, такими уже кочками, которым вскоре высохнуть и стать убитой почвой лета, а сейчас они пока сыроваты, хотя на кое-каких можно уже и стоять. (...) свалочные косогоры – вдобавок к солнцу в лужах – сверкают несметным битым стеклом, так что солнца и его подобий (а это – высочайшая степень восхвалительных уподоблений!) – целые мириады, и каждая стекляшка получается Падишах, и каждая лужица – Людовик Солнце, и водомоина – Рамзес⁵.

В ходе нарастания описательного высказывания появляются целые ряды лексических единиц, относящихся к тому, что узнаваемо определенным способом. Порядок, в котором названия появляются в развитии дескрипции, можно считать отражением секвенции познавательных действий⁶. В произведении

³ Д. Полищук, *Неописуемые караты*, „Октябрь” 1997, № 7, с. 169.

⁴ Лишь в третьем сборнике автора – *Дробленый сатана* 2002 – в разных рассказах упоминаются одни и те же герои и события.

⁵ А. Эппель, *Шампиньон моей жизни*, [в:] его же, *Шампиньон моей жизни*, Санкт-Петербург 2001, с. 13.

⁶ J. Sławiński, *O opisie*, [в:] *Problemy teorii literatury*, seria 3, wyb. H. Markiewicz, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1988, с. 162.

Эппеля блистающие и сверкающие элементы со временем уступают место другим отбросам:

Ручьи бегут со свалочных холмов, и Копытовка, поток этот, который мог быть ручьи́ст и переливчат, косноязычна и неприглядна. Она не замерзает и омерзительна круглый год, и, глядя на нее, нетрудно представить, до чего можно довести воду, в которой мокнут какие-то железные койки, тухлые валенки, коровьи кости и всякая цвель.... Далеко видны и быстрые поганые воды, перламутровые от слизи и земных жиров, а грязная суповая пена, не производя шипения, сбивается у торчащих из воды жердей и железин⁷.

Описание свалки и ее элементов – это метафора человеческой памяти, которая содержит как светлые, приятные воспоминания, так и мутные, омерзительные и настолько раздражающие, что никогда не дают покоя и нельзя от них избавиться.

В этих описаниях выражена также разница между „быть” и „казаться”, между фактичностью и мнимостью. Отношение между этими понятиями отражает систему напряжений между понятием творчества и всевластием языковых структур, столкновение воли к экспрессии и царствующей в данный момент литературной системы⁸.

Рассказчик Эппеля воспринимает мир через внешние реалии. Это восприятие материального, уловимого не только зрением, но и обонянием, слухом, осязанием. В описании преобладают ощущения всего внешнего, еще не до конца осознанные чувства, которые тонко передает автор. Эппель в своем повествовании сочетает лиризм и натурализм, стиль его описаний ярко-образный, „нежность тона, последовательный натурализм и почти мучительный избыток деталей – вот приблизительная его формула”⁹.

Эта чувственность в восприятии мира находит свое отражение также в рефлексиях и разговорах повествователя-героя на тему пяти чувств:

– Вас учили про пять чувств? Тогда скажи: сколько их уходит здесь, где мы стоим?..

– Ну?

– Мы нюхаем?

– А как же. Свалка...

– Раз! Мы смотрим?

⁷ А. Эппель, *Шампиньон...*, с. 32.

⁸ T. Walas, *Ku innej perspektywie opisu*, [в:] *Problemy teorii literatury*, seria 4, wyb. H. Markiewicz, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1998, с. 438-440.

⁹ И. Кузнецова, *Мучительная роскошь деталей*, „Знамя” 1997, № 4, с. 221.

- Ну. Сверкает и блестит.
- Два. Мы слышим?
- Галки кричат, и капает вода.
- Три! Трогаем?
- Лицом и пальцами – теплый воздух.
- Четыре. А на язык?
- На язык?
- Вот! Одна из пяти дорог, через которые в нас входит это здешнее местожительство, не действует...”¹⁰.

Писатель приводит идею полноты восприятия мира и считает ее условием жизни – главной силой Эроса:

природу не устраивает восемьдесят процентов, потому что под детей она выдает самый лучший вексель – любовь. (...) Только поцелуй соединяет пять дорог какой-нибудь барышни и такого парнишки, (...) можно соединить твои п я т ь и ее п я т ь, и открыть все границы¹¹; Только когда целуются, бывает короткое замыкание в с е х проводов! (...) и в потемки эти упрятываются дети, чтобы им было тихо и хорошо, пока не народятся ходить по п я т и дорожкам жизни¹².

Число пять, которое часто появляется в этом контексте, является одновременно символом вечности, совершенства, гармонии, полноты органической, материальной жизни¹³. По мнению эппелевского повествователя, преодолевая простое, чувственное восприятие мира, человек теряет многое, так как одновременно отрывается от самого важного – настоящей, биологической жизни:

Мы же, умнейшие из людей, мы, дурачье, отвлеклись на мелочи, на задвочное суемудрие, на глубокомыслие напраслины ради. И ошиблись в главном. Обретя пару заносчивых прозрений, остальное все потеряли: весну потеряли, распутицу несусветную, бесстыжую раскисшую землю и голубое надо всем блюдечное небо¹⁴.

Биологический инстинкт восприятия, присущий первобытному человеку, давал возможность полной жизни и чувственного контакта не только с материальным миром, но и с высшей действительностью. Однако культура победи-

¹⁰ А. Эппель, *Шампиньон...*, с. 20.

¹¹ Там же, с. 20-21.

¹² Там же, с. 21-22.

¹³ W. Kopański, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, с. 320.

¹⁴ А. Эппель, *Шампиньон...*, с. 12.

ла натуральные инстинкты и человек даже не заметил, что потерял самое важное – свою связь с природой, дар понимания мира посредством ощущений.

Описания свалки с разных точек зрения – с середины и с ее края, на котором находится мост – в метафоре памяти можно толковать как взгляд ребенка на окружающий мир и воспоминание взрослого уже рассказчика. Притом мост является здесь символом соединения того, что разделено в пространстве и времени, объединение двух миров, познаваемого и непознаваемого, переход от незнания к ознакомлению, от мира внешних чувств к миру сверхчувственному¹⁵.

О памяти и сохранении воспоминаний Эппель пишет также в рассказе *Пока и поскольку* из цикла *Травяная улица*. Одновременно описание работы людей, воссоздающих на фотобумаге портреты умерших, ассоциируется с механизмом создания эппелевской прозы, образуя метамодель его творчества¹⁶: „(...) скромные забеливатели... убрали с фотографий то лишнее, что было лишним, а решительные ретушеры добавляли то лишнее, какое считали нелишним”¹⁷. Портреты, которые получились из потертых фотографий, оказались достовернее оригиналов, так как в памяти хранились только фрагменты минувшей действительности, ощущения, а не настоящие образы. В том же рассказе представлен механизм забвения:

Видимой частью айсберга громадная гора названа потому, что невидимая работа по ее воздвижению была и вовсе грандиозна. К зиме, уже с первых заморозков, из черной положенной на землю кишки начинала бежать водопроводная вода. Она растекалась по асфальту (...) и асфальт покрывается стеклом забвения, ибо в стекло это вмерзли мелкие остатки летней жизни, (...) на лед наслаивается новый лед, и стекло забвения постепенно теряет прозрачность и мутнеет¹⁸.

Несомненно, Эппель – мастер детального описания, виртуозно передающий ощущения. В одном из интервью писатель утверждает, что

вещь сама по себе уже сюжет. Она драматична. А кроме того, располагает своим качеством, своим веществом, которые сами по себе необыкновенны и примечательны, потому что являются продуктом человеческих усилий, мыслей, ремесленного приема, времени. Время всегда отдает предпочтение ладным, хорошо работающим и добротнo сработанным вещам. За ними обязательно стоит

¹⁵ W. Kopaliński, *Stownik symboli...*, с. 234.

¹⁶ В. Куллэ, *Сун с котом*, „Новый Мир” 2004, № 1, с. 163.

¹⁷ Эппель, *Пока и поскольку*, [в:] его же, *Травяная улица*, Санкт-Петербург 2001, с. 170.

¹⁸ Там же, с. 173.

творческое усилие. Кстати, мастеровой-ремесленник всегда может определить результат своих действий и позволить себе перекур или решить, что работа завершена, а человек искусства еще сто раз подбежит к рукописи, к картине. Его труд никогда не кончается. Я пишу истории из старого времени, и мне нужны свидетели. А вещи – свидетели отменные¹⁹.

Дескриптивные фрагменты эппелевского повествования относятся не только к зрению, но и к другим внешним чувствам. На самом деле они служат не только воссозданию реалий послевоенных лет, а являются метафорой человеческой натуры, эмоций, переживаний.

В рассказе *Июль* автор отображает атмосферу жаркого, удушливого времени. От жары нельзя избавиться – она мучает человека весь день, а ночью не дает уснуть:

все равно жарко невыносимо, а главное — непривычно, и дома оставаться невозможно — задыхаешься. И ночью будет душно, потому что странный и непривычный деревянный дом прокаливается за день на сковородке своей железной крыши, и лежишь под простыней, вернее, скомкаешь и собьешь ее, и дышишь, как дышат люди в июле, когда вот-вот растрескается земля.

Остается трогать в темноте одинокие предметы. Очки на придвинутом стуле, выпуклый циферблат карманных часов, откинутую их крышку и тяжелую цепочку, а часы тикают: так-тик, так-тик²⁰.

Эппель приводит детальное описание жаркого июльского дня с помощью изображения ощущений повествователя и героя²¹, представляет беспомощность людей, которые пробуют облегчить свою участь во время зноя. Повествователь лишь мельком упоминает, что герой заботился о своей неизлечимо больной дочери и прожил ее смерть. И в этом контексте невыносимая жара, удушье, бессонница обозначают эмоции героя, который не может смириться с болезнью ребенка, а его смерть для него конец всего мира: „она умирает от (...) удушья, а ты вот теперь не можешь уснуть от духоты”²². Неслучайно среди названных одиноких предметов – одиноких как одиноким стал герой – появляются часы – они измеряют время жизни; притом часы тикают в обратном порядке *так-тик, так-тик*, как в обратном, неестественном порядке герою приходится переживать смерть ребенка.

¹⁹ А. Эппель, *У меня всегда нет времени*, Беседа ведет Т. Бек, „Лехаим” 2004, № 10, [в:] <http://www.lechaim.ru/ARHIV/150/bek.htm> (15.05.2013.)

²⁰ А. Эппель, *Июль*, [в:] его же, *Травяная улица*, Санкт-Петербург 2001, с. 153-154.

²¹ Изменения грамматических форм не позволяют точно определить, когда повествователь рассказывает о себе, а когда о герое.

²² А. Эппель, *Июль...*, с. 155.

В конце произведения автор изображает сцену самоубийства героя, который утопился в пруду. Здесь тоже повествователь сосредоточивается на внешних ощущениях – прохладная вода приносит облегчение разогретому телу героя, а на самом деле – его измученной душе – покой:

Как вокруг темно, и прудовая вода уже кажется не теплой, как днем, и кажется, что вода — больше, а пруд в темноте — огромней, но краешек темной влаги безобиден настолько, что переступаешь его прямо в парусиновых туфлях, и они прохладно промокают, и в них удобнее ступать по вязкому дну. От намокающих брюк тоже стало прохладней — намокают они быстро. И насколько над водой больше духоты, чем под водой! Вот, например, рубашка еще не намочила, и она теплая, но вот и она намочила, а вода уже дошла до горла, и, когда дошла до рта, стало совсем прохладно и, можно сказать, приятно, и ты открываешь рот, так что вода, стоящая на его уровне, всплывает в него, как в воронку, и ты просто как бы пьешь²³.

В том же рассказе повествователь искусно описывает ловушку для мух²⁴. Он точно определяет все ее свойства: материал, размер, форму, способ употребления. Этот фрагмент рассказа изобилует как деталями изящной формы предмета, так и подробностями в представлении способа действия. Писатель подчеркивает мастерство, с каким сделана ловушка и находчивость ее создателей:

Ловушку, видно по всему, делали прекрасные мастера стеклодувного искусства, и описать ее непросто, ибо вся она — по смыслу своему и форме своей — и так законченное произведение²⁵.

Ключом для толкования этого описания являются слова „многолюдная смерть”, которые в тексте рассказа относятся к мухам, а на самом деле являются воспоминанием прожитой войны. И здесь искусность и изобретательность производителей ловушки можно сравнить с точностью и жестокостью создателей геноцида во время войны. Смерть мух в липкой воде предвещает смерть героя – его жизнь заканчивается таким же образом и его тело плавает на поверхности воды, как насекомые в ловушке. Такое сравнение указывает отношение нацистских палачей к людям.

²³ Там же, с. 158.

²⁴ Описание составляет шестую часть рассказа. См. об этом: A. Skotnicka, *Rzeczy i ludzie w opowiadaniach Asara Eppela*, [в:] *Tekst – rzecz – egzystencja w literaturach słowiańskich*, red. B. Stempczyńska i J. Tymieniecka-Suchanek, Katowice 2009, с. 169-185.

²⁵ А. Эпель, *Июль...*, с. 148.

Память об ужасах войны сопровождает героя всю жизнь, даже если он старается заглушить эти воспоминания. Образ телеги, едущей двумя колесами по жестким булыжникам, потому что вся не умещается на обочине, и раздражающий звук ведра – метафора памяти и назойливо всплывающих тяжелых воспоминаний.

Лошади (...) сходят с булыжника и – пых-пых – как в пух, вбивают свои ломовые заскоруждые копыта в пушистую пыль на обочине, и два колеса продолжают звучать по булыжнику, а два колеса начинают молчать на земляной обочине, и езда становится глуше, хотя ведру на задке телеги висеть становится трудней – оно с назойливостью Ньютона настаивает на земном тяготении, сохраняя вертикаль и от этого брякая обо что-то подтележное²⁶.

Звуки выполняют важную функцию и в других рассказах Эппеля. Они служат не только заполнению пространства и времени, а создают, строят сферу присутствия героев, обращая воображение в прошлое или будущее²⁷.

Звуками наполнен рассказ *Темной теплой ночью* – в начале повествователь создает ощущение полной тишины, сравнивая улицу с дном океана. В этой тишине, когда не шевелятся даже ветви и занавески, появляется местный певец и нарушает ночной покой:

Петя вступает в затонувший мир и, прокашлявшись, утробно хмыкает. И сразу же на другом конце – на самом дальнем, – где-то в паре километров от Петиного зыка взлаивает пес. Заметьте: сперва взлаивает самый дальний (...) Те, что поближе, Петю видят и чувят, а многие – даже узнают в лицо. Ближние эти сперва тихо озирают огромную, полную мятущейся музыки Петину фигуру, нюхают воздух, изготавливаются и, лишь когда Петя с арией Гремина на устах возникает возле их заборов, заходятся лаем. (...) Тут же, на ходу, приспособливает он куплеты из оперы Гуно *Фауст*²⁸.

Наступающее после этого вступления действие непрерывно сопровождают звуки. Повествователь, который решил пошутить над старшей соседкой, свое преследование совершает пугающими звуками: шварканьем, стуком, утробными звуками, а состояние жертвы определяет по звукам, издаваемым ею: „видно плохо. Зато хорошо слышно: то замолчит, то забормочет, а по-

²⁶ Там же, с. 145-146.

²⁷ М.А. Бологова, *Проза Асара Эппеля. Опыт анализа поэтики и герменевтики*, Новосибирск 2009, с. 24.

²⁸ А. Эппель, *Темной теплой ночью*, [в:] его же, *Травяная улица*, Санкт-Петербург 2001, с. 79.

том – хись-хись-хись – это она уходит”²⁹. Также героиня воспринимает свою ситуацию по звукам: „Она замерла, прислушалась, повернулась и, прижав кошелку к груди, не увидела никого. То есть того, кто, шваркая подошвами, догонял ее...”³⁰. Нарастание и утихание звуков создает в произведении ужа-сающую атмосферу слежки, погони. Начало и конец произведения являются его звуковым обрамлением – опять упоминается оперная музыка: герой врет старушке, что вечером не мог идти за ней, так как слушал дома оперу *Кармен* Бизе.

Интересна динамика сенсуальных мотивов в рассказе *Чулки со стрелкой*. Герой произведения дядя Буля хочет совратить соседскую дочку Паню, и в качестве предлога, чтобы встретиться с ней наедине, задумывает примерку чулок, о которых мечтает девочка. В начале рассказа дается описание места действия – двух частей дома, принадлежащих отдельным семьям и резко отличающихся друг от друга и двора, который является общим пространством для героев. В первом упоминании двора содержатся лишь визуальные элементы:

Там, где будки, куда ни глянь (...), росла буйная задворочная полынь, огромная лебеда и красноватые стебли конского щавеля с красными водянистыми череночками неприятных листьев и багровыми семенами³¹.

По мере развертывания действия и нарастания напряжения запахи и звуки, появляющиеся в описаниях, становятся все сильнее. Когда Буля заметил, что девочка уже не маленькая, а почти женщина, окружающий мир отреагировал вместе с ним: „Даже летний двор (...) то ли от изумления, то ли от жары, согласно взнив всеми мухами, задрожал жидким знойным воздухом”³². Мухи символизируют здесь чувственность, похоть, бесстыдство, грех³³. После обещания, данного Пане соседом, что он даст ей примерить чулки, в повествовании подчеркивается неприятный запах двора: он пока еще не сильный, не раздражающий:

лето нехорошо пахло полынью, горячим конским щавелем, сухо пованивающей лебедой и близкими будками, пускавшими нутряной свой дух сквозь гнойные земные поры. Еще пахло старым прогретым срубом, еще из оконца источал нефтяную свою суть смоляной фестон. Еще шибало девочкой, ее заношенной,

²⁹ Там же, с. 96.

³⁰ Там же, с. 73.

³¹ А. Эппель, *Чулки со стрелкой*, [в:] его же, *Шампильон моей жизни*, Санкт-Петербург 2001, с. 37-38.

³² Там же, с. 51.

³³ W. Koraliński, *Słownik symboli...*, с. 238. См. тоже: *Мифы народов мира. Энциклопедия в 2 тт.*, под ред. С. Токарева, Т. 2, Москва 1988, с. 188.

перешитой из обносков одеждой, ее крысиной духовитостью, взбухающим и плохо мытым почти девушкиным телом. Все эти запахи не были разительны и нестерпимы, полагая себя ароматами нормального летнего двора³⁴.

После очередной встречи героев, когда Буля решительно настаивает на примерке, запах становится более интенсивным: „Солнце пекло отвесно, гудели в сорных зарослях травяные мухи, настоявшиеся запахи получались горячей и сбивчивей”³⁵, а жужжание мух – громче: „во всю силу ныли каждая на свой голос помоечные мухи”³⁶. Во время тайной встречи Були и Пани в уборной вонь уже не дает дышать, к тому же муха, которая им мешает, большая и тяжелая:

Оба не попадая дышали и сильно потели, а значит, к будочному смраду пришивался дух, уже долетавший к нам из-под конского щавеля. Вообще-то дышать становилось нечем. Звенела и стучалась в прикровельном уголку большая тяжелая муха³⁷.

После этого свидания, несмотря на позднюю пору дня, этот аромат все еще держится в воздухе: „Конский щавель предзакатно смердел и, смешивая свою одурь с полынью, создавал пыльный, но все еще солнечный запах”³⁸. Интенсивность запахов соответствует в рассказе эмоциональному напряжению героев, их возбуждению в ожидании и во время встречи. Описание запахов занимает в рассказе значимое место, в нем „скрыты мегабайты значимой информации, поскольку именно запахи интимно связаны с человеческим телом, с работой интуиции, памяти и воображения”³⁹.

Стоит обратить внимание на подбор лексических единиц при описании запахов. В начале произведения писатель употребляет слова *пахло*, *запах*, а дальше – *смрад*, *смердел*. Пределом использования этих слов является встреча в уборной и потеря девочкой невинности. Уже сам выбор запахов – неприятных и удушливых – внушает авторскую оценку ситуации, а замена слова *запах* с нейтральным значением на слово с пейоративной коннотацией *смрад* усиливает это осуждение.

Такой же прием переноса перцепции внешнего мира на внутренний мир героев использует Эппель в рассказе *Бутерброды с красной икрой*. Стержнем

³⁴ А. Эппель, *Чулки со стрелкой...*, с. 52.

³⁵ Там же, с. 67.

³⁶ Там же, с. 84.

³⁷ Там же, с. 87.

³⁸ Там же, с. 93.

³⁹ О. Вайнштейн, *Грамматика ароматов*, „Иностранная литература” 2001, № 8, [в:] <http://magazines.russ.ru/inostran/2001/8/vainstein.html> (10.05.2013.)

композиции является здесь контраст между героями – повествователем и женщиной, с которой он встретился. Их ничто не связывает ни по характеру, ни по жизненному опыту, ни по отношению к их свиданию. Эта пропасть изображается с помощью противопоставления описания шикарной для того времени одежды и украшений женщины и серого, скудного мира бараков, в которых вырос рассказчик.

Подробное описание барака и комнатки тети Дуси, приведенное в начале повествования, имеет метафорический характер. В ней авторская мысль движется в направлении экзистенциализма и идеи ничтожности человеческого существования⁴⁰. Нагромождение деталей временной постройки, какой считался барак, и бедных, скверных вещей, которые хранятся внутри, отображает мысль о временности, законченности, бренности экзистенции.

Во внешнем виде женщины повествователь словно не замечает ее фигуры, осанки, черт лица, а упоминает то, что было чуждо его миру: „одета и украшена она была так, как до сих пор была одета и украшена только героиня обожаемого всеми кино *Девушка моей мечты*”⁴¹; „Она пришла, сверкая кольцами, серьгами, ожерельями”⁴²; „платье странной ткани, туфли, усаженные золотыми пряжками со сверкающими стекляшечными камнями”⁴³; „она стала снимать с шеи, с запястьев, с пальцев, вытаскивать из ушей сверкающие предметы, складывая их на клеенке, где вскоре получилась кучка из часиков, сережек, браслетов, перстней”⁴⁴.

Эти внешние признаки представлены так, как их видит повествователь – он не описывает свою одежду, потому что она не попадает в его поле зрения, зато хорошо замечает несовпадение внешности героини среди построек студгородка.

Такое же противопоставление прослеживается в описании запахов в изображенном мире. В бараках „все размыто сложного состава вонючим, мутным воздухом”⁴⁵. Еще хуже пахнет в сортире, где „эффект присутствия полный”⁴⁶, а „в знойные дни вонь в их прогретом полумраке почему-то дела-

⁴⁰ См.: В.А. Бачинин, Человек барачный в поэтической девиантографии Игоря Холина. Андеграундная социология советских нравов, [в:] <http://hpsy.ru/public/x5044.htm> (10.05.2013.); Е. Tyszkowska-Kasprzak, *Piewcy baraków*. („*Twórczość barakowa*” Igora Cholina i Oskara Rabina), [в:] *Dialog sztuki w kulturze Słowian Wschodnich*, t. II, pod red. J. Kapuścika, Kraków 2008. с. 366-373.

⁴¹ А. Эппель, *Бутерброды с красной икрой*, [в:] его же, *Травяная улица*, Санкт-Петербург 2001, с. 20-21.

⁴² Там же, с. 22.

⁴³ Там же, с. 22.

⁴⁴ Там же, с. 32.

⁴⁵ Там же, с. 13.

⁴⁶ Там же, с. 25.

лась томительной”⁴⁷. Героиня приходит туда „дыша духами и туманами как приходили женщины к Блоку”⁴⁸, а вернувшись из туалета „достает из сумочки сверкающий флакончик, потом ватку и аккуратно протирает пальцы”⁴⁹.

Несмотря на контраст между героями, они встретились, и, как признается повествователь, это свидание было обоим необходимо, хотя и по разным причинам.

При всем многообразии искусно выписанных реалий уходящего быта мир, воссозданный в историях Эппеля, лишь на первый взгляд является миром памяти, воспоминаний. Описания играют здесь роль довольно удачно выбранных, но, в сущности, не столь уж обязательных декораций⁵⁰. Представленное автором пространство заполняют образы, звуки, запахи; они определены пластически и эмоционально. Это заполнение является носителем смысла и ценности, изображением внутреннего мира героев, а своим эмоциональным насыщением призывает читателя внутренне участвовать в описываемой ситуации.

SUMMARY

The Memory of Senses in Novels of Asar Eppel *(The Grassy Street and the Mushroom of my Life)*

Asar Eppel in two serieses of stories, *The Grassy Street* and *The Mushroom of My Life*, depicts the real life on the outskirts of Moscow in the post-war period (after World War II). Detailed descriptions refer to the different senses such as sight and smell. The sounds play an important role too. All feelings are relevant to the reality of that time, although, they are also a metaphor of memory, human life and individual heroes' emotions.

⁴⁷ Там же, с. 26.

⁴⁸ Там же, с. 22.

⁴⁹ Там же, с. 31.

⁵⁰ В. Куллэ, *Суп с котом...*, с. 164.