



Novel» (1969) говорит об участии готического романа в становлении романтизма и о его влиянии на читателя. Девендра Варма/Devendra Varma (1923–1994) в работе «Gothic Flame: Being a History of the Gothic Novel in England» (1957) выделяет три школы готического романа: историческая готика (The Historical Gothic Tale), школа напряжения и необъяснимой тревоги (The School of Terror) и школа ужаса (The School of Horror). Дэвид Пантер/David Punter (р. 1949) в исследовании «The Gothic» (2004) рассматривает готику как направление, выделяя основные периоды и закономерности его развития. Элизабет Макэндрю/Elizabeth MacAndrew (р. 1924) в исследовании «The Gothic Tradition in Fiction» (1979) рассуждает о психоаналитической составляющей готических произведений. Линда Байер-Беренбаум/Linda Bayer-Berenbaum (р. 1948) в работе «The Gothic Imagination: Expansion in Gothic Literature and Art» (1982) исследует причины возрождения интереса к готическому направлению в XX в. в литературе и искусстве.

3 Punter D. The Literature of Terror : a History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day. Second edn : in 2 vol. L., 1996. Vol. 1. P. 12.

4 Cambridge Companion to Gothic Fiction. Cambridge, 2002. P. 211.

5 Фрейд З. Жуткое // Фрейд З. Художник и фантазирование. М., 1995. С. 276.

6 Там же. С. 279.

7 Там же.

8 Там же.

9 Kavka M. The Gothic on Screen // Cambridge Companion to Gothic Fiction P. 227.

10 Ibid. P. 228.

11 Высказывания Д. Коу. URL: <http://jco.e.vuztest.ru/2011/06/28/dzhonatan-kou-o-romane-kakoe-naduvatel/> (дата обращения: 28.08.2012).

12 О сатире в романе см.: Hewitt K. [et al]. «What a carve up!» by Jonathan Coe : a commentary with annotations. Perm, 2007 ; Кабанова И., Сорокин П. Тэтчеризм как объект сатиры в романе Джонатана Коу «Какое надувательство!» // Феноменология власти в сатире. Саратов, 2008. С. 215–227.

13 Коу Дж. Какое надувательство! : пер. с англ. М., 2003. С. 243. В дальнейшем цитируется это издание с указанием страниц в тексте.

14 Связь сюрреализма и готики отмечал еще Андре Бретон, называя Горация Уолпола предтечей сюрреализма (см.: Breton A. Limites non Frontières du Surréalisme // Nouvelle Revue Française. (1937) 48:1 ; translated as : Limits Not Frontiers of Surrealism // Surrealism / ed. by H. E. Read. L. : Faber ; N.Y. : Harcourt, 1936).

УДК 821.161.109-1+929Сурганова

## ВРЕМЯ И ВЕЩЬ (на материале поэзии С. Сургановой)

Е. А. Разумовская

Саратовский государственный университет  
E-mail: razumovskaja@mail.ru

В статье намечаются подходы к исследованию поэтического и песенного творчества С. Сургановой, анализируются авторские представления о времени и пространстве.

**Ключевые слова:** время, пространство, вещь, традиция.

### Time and Thing (on the Material of the Poetry by S. Surganova)

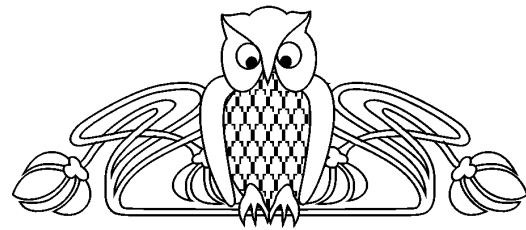
Е. А. Razumovskaya

In this article the approaches to the research of the poetic and song heritage of S. Surganova are outlined; the author's ideas of time and space are analyzed.

**Key words:** time, space, thing, tradition.

В работе 1960-х гг. «О лирике» Л. Я. Гинзбург представила магистральные направления развития отечественной лирики с начала XIX в. и наметила основные линии исследования лирической поэзии:

- способы существования в лирике личности поэта;
- присутствие в лирической поэзии бытового, вещного мира;



– мера традиции и новаторства в лирической поэзии<sup>1</sup>.

Современная лирика, хотя и освободившая поэтическую форму и поэтическое слово от традиционных рамок (рифмы, ритма; законов словоупотребления литературного языка), живет и развивается все же в русле существующей традиции. Разрушение формы, к которому привели формальные эксперименты, не ново в мировой поэзии; новизна же современной лирики, как нам представляется, кроется в содержании, выражающем при помощи старых и новых образов изменившуюся реальность и изменившегося человека, иначе говоря, новый взгляд на мир и вещи. Оговоримся, что «новое» здесь не означает «никогда прежде не бывшее», поскольку в лирике, где сила традиции всего очевидней проявляется в новациях и экспериментах, новое – это хорошо забытое старое.

Цель данной работы состоит в том, чтобы на материале рок-поэзии, которая всегда позиционировала себя как авангардная, конфликтная, находящаяся на литературной периферии, но при этом была востребована читательской/слушательской



аудиторией, показать преломление поэтических традиций, проанализировав образный ряд нескольких текстов С. Сургановой, связывающий между собой авторские представления о времени и пространстве посредством вещного мира.

Светлана Сурганова – с одной стороны, автор, воспитанный, по ее собственным многочисленным замечаниям, в русле отечественной лирической традиции, с другой стороны – самообытный поэт, умеющий эту традицию переварить в себе. Творчество ее, на наш взгляд, отчетливо вписывается в общую тенденцию развития отечественной лирики и является если не «узловым», то, во всяком случае, весьма показательным.

Как автор песенных текстов и музыки С. Сурганова выступает с начала 1990-х гг., ее песенные тексты публиковались в составе сборников российской рок-поэзии («Дрянь», 1996; «Цель», 1996; «30 песен Ночных Снайперов», 2002; «Патронташ», 2002) и в антологии «Поэты русского рока» (т. 10, 2005). Творчество ее, тем не менее, остается до сих пор практически не изученным, если не считать многочисленных фанатских размышлений в Сети и емкой характеристики, данной сургановскому творческому стилю К. Арбениным: «Высокий класс смешался с небрежностью – получился стиль. Под небрежностью я подразумеваю одну-две необработанных строки, которые присутствуют в каждом ее творении, будь то песня, стих или проза. Эта простодушная неловкость... и выдает сургановское авторство, она подобна развесистой подписи художника в углу картины – композицию несколько портит, зато добавляет цены...»<sup>2</sup>.

Лирика С. Сургановой городская; бытовой материал ее широк, и пестр, и многопланов, в нем важны и существенны для автора бытовые реалии, которые являются носителями, если даже не общезначимых этических и эстетических ценностей, то во всяком случае ценностей индивидуально значимых. Это отражение общей тенденции развития лирики: «Человек, взятый в его исторической и современной, психологической и житейской конкретности, входил в лирику со своим предметным миром..., со своими бытовыми атрибутами, вовсе уже не условными»<sup>3</sup>. Поэтому – читаем далее – «в поэзии XX века... повседневное, разговорное слово начинает восприниматься как нормальный лирический материал, не наделенный особым лексическим качеством»<sup>4</sup>.

Городская поэзия означает «вещная», поскольку город – это вещи, окружающие человека, созданные человеком. Город очень предметен. Начиная с прошлого рубежа веков, город в мировой поэзии живет своей жизнью, и эта жизнь предметная, то есть жизнь вещей, наполняющих город. У Р. М. Рильке именно в «городской» книге «Новых стихотворений» родился новый жанр – стихотворение-вещь, стихотворение о вещи. Это была попытка увидеть суть вещей за теми ярлыками, которые на них навесили люди и

традиции восприятия; попытка сказать, что вещи просто есть, независимо от того, что люди (пусть даже их создавшие) о них думают. Существование вещей на страницах «Новых стихотворений» представлено очень личными историями вещей вне их взаимодействия с людьми (вещь, надо сказать, понимается предельно широко, по сути, как любой объект авторского созерцания). Так в 1902–1907 гг. (время написания «Новых стихотворений») родилось представление о бытии вещей, а не людей. Оговоримся, что именно мы понимаем под «вещью» в данной работе. Вещь – понятие пространственное, она расположена в трехмерном пространстве и занимает в нем место, ограниченное четкими координатами.

У вещи в современной поэзии также сохранились важные роли. Она может быть: фоном и деталью человеческого быта; частью городского пейзажа и выступать в такой роли в фигуре поэтического параллелизма, отражая состояние души лирического героя; механизмом, запускающим в действие механизм памяти. Наконец, вещь может стать отправной точкой рождения метафорического образа.

Все эти роли вещи играют и у Светланы Сургановой, в ее поэзии становления, личностного роста и тотального одиночества, поскольку в существующем мире реальны только вещи и только они позволяют зацепиться за миг. Ее поэзия – это своеобразная попытка «остановить мгновение» в мире, где:

На фоне тотальной бессмысленности  
всего происходящего  
все имеет свой локальный смысл<sup>5</sup>.

Локальный смысл происходящего важен только для его участника/участников и выражен в четких пространственных координатах. Поэтому мир сургановской книги – это мир пространственный и предметный, где любое событие (то есть авторские мысли, чувства, эмоциональные реакции на внешние действия) привязано к вещам. Здесь мы с такой легкостью ставим знак равенства между лирическим героем и автором, за ним стоящим, опираясь на свидетельства друзей С. Сургановой: «Противоречия между автором и лирическим героем нет. Все честно, все – правда»<sup>6</sup> (П. Малаховский).

Первым образом в череде приведенных станет песенный и очень яркий:

Две последних капли неба,  
пять последних капель солнца  
по путям трамвайным скользким  
пробегутся на рассвете,  
и рябиновым пометом  
там застынут капли эти...

(Птица певчая, 139)

Стихотворение полно предметных деталей, прячущихся за метафорами, из которых эта – самая яркая. Она складывается из многих элементов, заставляющих резво переключаться каналы восприятия – звукового («две последних капли



неба, / пять последних капель солнца / по путям трамвайным скользким / пробегутся на рассвете») на визуальное (скользкие, блестящие в первых лучах рассветного солнца трамвайные пути, алые капли крови, как ягоды рябины); тактильно-предметного на визуальное (из созвучия рябиновый/ рубиновый помет); наконец, замыкая третью строфу на образе несвоевременной и несправедливой смерти сочетанием оксюморонного типа «пять последних капель солнца» и «пробегутся на рассвете».

Из автокомментария узнаем: «О. Г. – феноменальный человек. Огромная, несуразная, но добрейшая, широчайшей души. Великолепный поэт... В Питере мы жили бурно и весело. А потом ее переехал трамвай...» (140). С. Сурганова использует в своей книге прием автокомментирования, возвращая тем самым древнейшую связь сочетанию прозы и стиха в рамках единого произведения (в древнейшем эпосе видна тенденция к вытеснению прозы поэтическими импровизационными кусками повествования; прозаическим фрагментам оставляется функция комментариев). Однако комментарий здесь не предваряет, а заключает стихотворение: он не мешает восприятию и не оказывает влияния на его зарождение. Сначала у читателя появляется свое прочтение, выстраиваются собственные ассоциативные цепочки, к которым потом добавляется некая авторская точка отсчета, которая возвращает читателя с небес на землю, привязывает образ к конкретным и очень реальным координатам. Это не авторская оценка, это просто точка во времени/пространстве конкретной человеческой жизни, которая стала исходной для рождения образа и настроения.

Механизм восприятия произведений современной поэзии читателем/слушателем представляется нам примерно таким, как описал его И. Ф. Анненский в статье «Что такое поэзия?», говоря о современном для него восприятии древнейшей поэзии: «Когда люди перестали различать за невнятным шорохом гекзаметра плеск воды об ахейские весла, дыхание гребцов, злобу наступающего и трепет наступаемого, они стали искать у Гомера новых символов, вкладывать в его произведения новое психическое содержание»<sup>7</sup>. Не суть важно, что современная поэзия от современного читателя не отделяется тысячелетиями; но за каждым произведением новых версификаторов стоят «потемки» – чужая индивидуальность, смысл которой вне контекста реального бытия и быта невнятен. Криптодискурс современной поэзии (выражение Л. Бочаровой) кажется бессмысленным, но завораживает читателя, заставляет искать «“новые”, может быть, в смысле разновидности “вечного”»<sup>8</sup> символы, рождая глубокие читательские прочтения неглубоких порой авторских текстов, а порой просто остается для непосвященного загадкой без решения.

Автокомментарий Сургановой дает необходимую привязку к ее миру; это ключ к пониманию и

конкретного стихотворения, и ее индивидуального микрокосма: «Ее стихи и верлибры... документальны – своеобразные вещдоки, свидетели событий, происходивших в ее жизни» (К. Левина); «В этой книге Сурганова разрешает себе не только любить читателя, но и доверять ему... Читайте главы с привязкой к системе ее координат...» (С. Иванникова)<sup>9</sup>.

Итак, привязка к системе координат автора дает весьма конкретное прочтение стихотворения, которое вне этой привязки воспринимается едва ли не символическим, запредельным:

Умирает птица певчая.  
За туманом скрылось небо.  
Кто теперь тебя разбудит  
красной ягодой рябины?

Осень дышит. Осень прячет  
в землю все, что отболело.  
Осень к птице примеряет  
белоснежный саван тлена (139).

Первые две строфы разворачивают классический образ поздней осени как периода заката и умирания:

Поздняя осень, грачи улетели,  
Лес обнажился, поля опустели  
(Н. Некрасов).

Но с обязательным добавлением более оптимистических ноток и красок, знакомых еще по школьному детству (присутствие в сургановских текстах именно «школьных» классиков может стать предметом отдельного разговора):

Унылая пора, очей очарованье,  
Приятна мне твоя прощальная краса.  
Люблю я пышное природы увяданье...  
(А. Пушкин).

Или:  
Поздняя осень! Здоровый, ядреный  
Воздух усталые силы бодрит.  
Лед неокрепший на речке студеной  
Словно как тающий сахар лежит  
(Н. Некрасов).

Традиция является составной частью любого литературного произведения и не зависит от времени его создания, стиля и направления, даже от взглядов автора на значение традиции. Опора на традицию в лирике важна как ни в каком другом словесном искусстве: все составные части поэтического языка (метр, размер, слово, строфа), чтобы достичь необходимой степени «многозначности и многозначительности» (Л. Я. Гинзбург), оперируют не только привычными значениями, но и значениями, сложившимися за историю их употребления. Слова в лирике – это концентрат традиции употребления: существует ряд поэтических слов и целых поэтических формул, употребление которых в поэзии исчисляется веками и тысячелетиями. Именно они способны выстроить в сознании читателя важные ассоциативные связи, влияющие на восприятие. Эти ассоциации общезначимы или индивидуальны, то есть зависят от



уровня читателя, от его читательского или жизненного опыта. В то же время при столкновении друг с другом слова способны рождать новые смыслы, выстраивать новые ассоциативные ряды. Практическое большинство слов и образов современного поэтического словаря является бывшими прежде в употреблении, многие из них – затертыми в этом употреблении практически до дыр. Под «затертостью» мы понимаем:

1) возникновение в читательском восприятии устойчивых ассоциаций, вызванных к жизни такими образами: «... едва ли можно указать такую лирическую систему (вплоть до наших дней), в которой традиционные образы не играли бы роль смысловых рычагов, поворачивающих словесный материал»<sup>10</sup>;

2) отказ восприятия реагировать на них адекватно контексту. Собственно, это, пожалуй, область совсем уже не литературоведения, а психолингвистики, что-то вроде появления оскомины на зубах при слове «лимон». Так вот, привычка, с одной стороны, стирает силу реакции: затертый образ, хотя и способен вызвать в сознании цепочку ассоциаций, тем не менее, не порождает сильной эмоциональной реакции; с другой – направляет восприятие по наезженной колее, уводя в сторону от авторского замысла.

В стихотворении традиционно сопрягается образ певчей (читай перелетной) птицы с поздней осенью. Чтобы сдвинуть махину традиции и обновить в традиционном образе «старую эмоциональность», которая «сильнее и глубже, чем эмоциональность нового образа, ибо новизна обычно отвлекает внимание от эмоциональности в сторону предметности»<sup>11</sup>, требуется иной взгляд на вещи.

В стихотворении Сургановой с первого стиха происходит реверсия логического ударения, которое переносится с довольно позитивного образа осени на образ птицы певчей. Это делается с помощью заглавия и первой строки. Птица певчая осенью должна улетать, а не умирать – важнейшее нарушение читательского ожидания. Развитие поэтической мысли и образа также сбивает с устоявшегося стандарта: не «осень – птица», а «птица – осень», рождая устойчивое ощущение образного параллелизма. Вообще стихотворение написано в манере псевдонародной заплачки, с обилием повторов, звучащих как рефрены, в размере дольника, с неточными сплошь женскими рифмами и внутренними созвучиями, и параллелизм здесь – неперменная принадлежность стиля.

Птица – образ, который обрастает подробностями, тогда как осень остается только фоном, отражением трагедии смерти, в которую трудно поверить и невозможно сразу принять:

Ну давай, давай, родная,  
попляши нам за оконцем!

Поэтому смерть трансформируется сначала в сон:

Засыпает птица певчая.

Клонит в сон тоска земная... (139).

А затем персонифицируется в образе Бога, воплощая народнорелигиозное представление о том, что Бог забирает к себе лучших:

Ну а мы, как прежде, стая;  
чемоданы слов в дорогу  
на прощанье собираем  
для твоей прогулки к Богу.  
Ну давай, лети, родная!  
Там не скоро крылья сложишь.  
Ты на жизнь теперь нас старше.  
Мы – на смерть тебя моложе (140).

Несмотря на то, что стихотворение имеет конкретного стороннего адресата, оно, в первую очередь, для себя. Это стихотворение-самоуспокоение, очередная попытка перерасти собственные страхи и примириться с неизбежностью. В другом месте и по отношению к тексту другого периода читаем: «О том, что рано или поздно все вернется на круги своя. Мы встретимся с теми, с кем когда-то простились, кого потеряли. Если не в этой, так в следующей жизни. Мое личное поэтическое “самообнадеживание”» (190).

Использование здесь образов стершихся, но обладающих скрытым потенциалом, позволяет построить единый контекст, вписанный в поэтическую традицию, но остающийся предельно личностным, индивидуальным, и при этом оторваться от конкретики, перерасти на уровень глобального обобщения.

Другой песенный текст, более ранний (1992 г.) и без авторского комментария, демонстрирует аналогичную работу с традицией – использование усвоенного сознанием развернутого образа для построения очень личного и вневременного контекста, – стихотворение «Птицы»:

Что вас гонит из города в город?  
Кто зовет вас в небесную даль?  
Певчие птицы, зерна с ладоней  
С детства вы не приучены брать.  
Вьюга за окнами, дождь – не преграда.  
Есть в крыльях сила – опять не уснуть.  
Вас не влечет ни хвала, ни награда,  
Певчие птицы, что гонит вас в путь? (95).

Традиция и текст-прототип, на наш взгляд, предельно узнаваемы (к сожалению, неизвестно, вычленил ли ее автор), это лермонтовские «Тучи». Здесь те же три строфы, хотя и развернутые из четверостиший в восьмистишия; четырехстопный дактиль (у Сургановой с переборами стоп и с потерей сплошной дактилической рифмы, но узнаваемый); прямые обращения к вынесенному в заглавие «адресату»; наконец, внутренний сюжет – лирический герой, воплощение авторского голоса как наблюдатель чужой свободы. За строками даже маячит один и тот же город, Петербург («милый север»: «роскошь безлюдных и вымытых улиц, / роскошь каналов и площадей»). Все это заставляет восприятие прогнозировать выводы и авторскую позицию в унисон к лермонтовскому





мотиву вынужденного одиночества как следствия изгнания:

Нет, вам наскучили нивы бесплодные...  
Чужды вам страсти и чужды страдания;  
Вечно холодные, вечно свободные,  
Нет у вас родины, нет вам изгнания

(М. Лермонтов).

Однако сургановский песенный текст, рожденный в русле традиции, развивается иначе. Первая строфа начинается с вопроса, разделяющего адресата и авторский голос, в котором, впрочем, как видно дальше, звучат почти те же интонации, что и в лермонтовских «Тучах»:

Что вас гонит из города в город?  
Кто зовет вас в небесную даль? <...>

Певчие птицы, так радостно-больно  
мне наблюдать ваш свободный полет (95).

«Почти» объясняется самодефиницией: «певчая птица» – привычная метафора поэта, к которому автор текста себя не причисляет: «Я убеждена, что поэзия – это высший пилотаж человеческого сознания, вершина его эволюции, и до нее мне, конечно, далеко» (159). Однако образ птицы развивается в тексте в двух пересекающихся плоскостях реальности – метафорической и неметафорической, реальной:

– птица/поэт, птица/свободный человек и

– птица как живое существо с крыльями и перьями (чердачная пыль, пространство неба, коты-птицегонители).

Иные, чем у Лермонтова, и мотивы свободного полета:

Что вас гонит из города в город:  
Восторженность яркой, но все же толпы?  
Народы? Наряды? Обычаи? Говор?  
Непостоянство? И просто коты? (95).

Для Лермонтова вопрос «Что же вас гонит?» риторический, он знает ответ. «Тучки небесные, вечные странники» свободны, потому что безэмоциональны, ничем не связаны: для них не существует понятий «родина» и «друзья», а потому нет боли из-за «клеветы ядовитой» или от разлуки и невозможно изгнание. Их свобода – это не вопрос выбора, это их суть, тогда как несвобода лирического героя/автора навязана ему вопреки его воле. Сургановские птицы тоже свободны, они не связаны материальными узами (ни хвалой, ни наградой, ни золотом клеточных спиц) и независимы от мнений «яркой, но все же толпы». Однако проблема для автора именно в том, что птицы могут, но не желают остаться. Их свобода – это добровольный, но, по сути, бессмысленный выбор, так похожий на человеческие метания от «верю» к «не верю» и наоборот. Иными словами, для современного интерпретатора темы заключающий текст важный вопрос «Что же вас гонит, что?» так и остается без ответа. Из общего контекста творчества очевидно, что за каждым человеком стоит множество связей, поскольку человек – это детальность сиюминутных переживаний:

Балансирует день  
на тонкой ниточке с названием «жизнь»,  
цепляясь своей макушкой  
за шершавые облака.  
Дождь кончился.

В звуках ночи теперь различимы  
наши с тобой голоса.

Дыхание, синхронное с тактом  
стрелки, бегущей по кругу,  
усиливает притяжение тел

(Балансирует день, 186),

и сеть опредмеченных воспоминаний о том, что невозвратно:

Когда-нибудь и меня заберет смерть.

Но сначала не моя,  
а смерть моих друзей,  
по которым истоскуется мое сердце.

Дальнейшее – сумма вычитаний...

Вот сижу на кухне.

Поминаю.

Раздвигаю горизонты воспоминаний,  
а те норовят меня заточить  
в узкий коридор одиночества (247).

Еще раз скажем, что поэзия Сургановой привязана к вещам; вещи здесь – узловые моменты, с которыми связана человеческая жизнь, а значит, и время. Время у Сургановой тоже вещественно, пространственно, в каком бы образе оно ни выступало – времени ли суток/года, человеческих возрастов или воплощенное в часах и связанных с ними образах, зрительных, слуховых, даже тактильно-осознательных (стрелки, циферблат; круг и движение по кругу; тиканье и бой часов).

Больше того, время здесь не просто вещественно и пространственно, то есть прописано в пространстве, как и другие вещи быта. Человек, как и часы, – совместилище и пространственное воплощение времени; человек здесь выступает как хронотоп, поэтому людей и себя саму автор воспринимает через неразделимые временно-пространственные характеристики:

... моя душа,  
как снег зимой,  
как небо осенью,  
как радуга весной...  
нужна... (179).

Или:

Я вижу на лицах людей,  
как ночь сменяется утром (183).

Течение времени – это видоизменение вещей:

... помни, ты тоже когда-нибудь  
станешь песком  
в безбрежной пустыне молчания (183),

и человека (морщины рук, седина, неповоротливость):

... я робко листаю дни,  
детство прогоняя в седину (257).

Или:

... я бегу от старости  
как от проказы,



окропляя свои сны  
горькими слезами воспоминаний (268).

Реальность и осязаемость предметного мира даже привычно бесплотные понятия (время, ожидание, воспоминания/память) делают реальными и осязаемыми:

К нам повернулся подсолнух, и  
каждая семечка его циферблата говорила:  
«Съешь меня!»  
И мы наслаждались,  
выплывая шелуху времени (202).

Или:

... На пальцах дней  
вышивает судьба крестиком.  
В решето падают года,  
отсеивая даты (285).

Такое опредмечивание времени возможно благодаря особому к нему авторскому отношению: время может стать вещественным, поскольку оно, прежде всего, человечно, будь то историческое время как принадлежность отдельного народа или человечества в целом или индивидуальное как принадлежность каждого отдельного человека. Последнее в сургановской поэзии важнее, поскольку «Я» для автора является меркой происходящего, не претендующей, впрочем, на универсальность. Ее время – это важные для нее, связанные воедино ее индивидуальностью люди, даты и события настоящего или прошлого, которые «кому-то могут показаться дешевыми стекляшками»<sup>12</sup> (А. Бадестова).

Вещи у Сургановой выполняют функцию пускового механизма воспоминания: они помо-

гают возвратиться ощущениями в другое, уже прошедшее мгновение, словно перенестись туда, не покидая настоящего. Они же являются мостом, связующим между собой прошлое с настоящим. Прошлое поселяется в них надолго, поскольку вещи не эмоциональны, они не имеют и не меняют своего отношения к событиям и людям. По сравнению с людьми-героями сургановских текстов, вещи практически не меняются, и то, что уходит из отношений между людьми, остается жить в вещах; прошлое в них обретает реальное воплощение в настоящем.

### Примечания

- <sup>1</sup> См.: Гинзбург Л. О лирике. М.; Л., 1984.
- <sup>2</sup> Арбенни К. Антология новейшей Санкт-Петербургской словесности. Вып. 6. URL: [http://arbeninoy.net/arbenin\\_article.html](http://arbeninoy.net/arbenin_article.html) (дата обращения: 05.11.2012).
- <sup>3</sup> Гинзбург Л. Указ. соч. С. 229.
- <sup>4</sup> Там же. С. 234.
- <sup>5</sup> Сурганова С. Тетрадь слов. СПб., 2012. С. 290. Далее произведения С. Сургановой цитируются по этому изданию с указанием страниц в тексте.
- <sup>6</sup> Там же. С. 8.
- <sup>7</sup> Анненский И. Книги отражений. М., 1979. С. 204.
- <sup>8</sup> Там же.
- <sup>9</sup> Сурганова С. Указ соч. С. 9, 11.
- <sup>10</sup> Гинзбург Л. Указ соч. С. 226.
- <sup>11</sup> Тынянов Ю. Блок // Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 248–249.
- <sup>12</sup> Сурганова С. Указ соч. С. 8.