

# Борис Аверин ДАР МНЕМОЗИНЫ

романы Набокова в контексте  
русской автобиографической традиции



**ИЗДАНИЕ О.В. СЕДОВА**



Борис Аверин

**ДАР МНЕМОЗИНЫ**

романы Набокова в контексте  
русской автобиографической традиции

Санкт-Петербург  
АМФОРА  
2003

УДК 882 (09)  
ББК 83.3 (2Рос-Рус)  
А 19

*Защиту интеллектуальной собственности и прав  
издательской группы «Амфора»  
осуществляет юридическая компания  
«Усков и партнеры»*



**Аверин Б.**

**А 19** Дар Мнемозины: Романы Набокова в контексте русской автобиографической традиции. — СПб.: Амфора, 2003. — 399 с.

ISBN 5-94278-471-X

Книга известного петербургского литературоведа Б. В. Аверина посвящена автобиографическому жанру. В центре внимания автора — творческий процесс и поиск художником истинного «я», феномен памяти как особого рода духовной деятельности. Мнемозина — богиня памяти и мать всех муз, — объединяет в книге таких разных писателей, как Набоков и о. П. Флоренский, Бунин и А. Белый, Вяч. Иванов и Л. Шестов.

ISBN 5-94278-471-X

© Б. Аверин, 2003  
© «Амфора», оформление, 2003

# ВВЕДЕНИЕ

## 1. «ГЕНИЙ ТОТАЛЬНОГО ВОСПОМИНАНИЯ»

Есть писатели, пожизненно преданные одной или нескольким темам, которые развиваются и варьируются на протяжении всего творческого пути, от первых его шагов до последних. Набоков был именно таким автором. Мастер сюжета, для которого изобретение все новых и новых фабул не составляло особой проблемы (свидетельство тому — сюжетное богатство не только романного мира Набокова, но и его многочисленных рассказов и пьес), он с редким постоянством возвращался к излюбленному набору лейтмотивов, вновь и вновь повторяя их едва ли не в каждом крупном произведении. Была у него и центральная тема, прошедшая через все творчество и объединившая его в некий единый текст. Тема эта — воспоминание.

Память, которую Набоков любил называть Мнемозиной, — героиня всех его произведений, без исключения. Личные воспоминания он, не смущаясь, вводил даже в научный комментарий к «Евгению Онегину», а для одного из своих многочисленных «вспоминающих» персонажей придумал специальное определение: «художник-мнемозинист»<sup>1</sup>.

Набоков обладал поистине «всеобъемлющей» памятью, прежде всего — на бесчисленное количество текстов, от «Илиады»

---

<sup>1</sup> Набоков В. Долита // Набоков В. Собр. соч. американского периода: В 5 т. СПб., 1997. Т. 2. С. 323. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте, с литерой «А» перед указанием тома (том обозначается римской цифрой, страницы — арабскими).

до сочинений третьестепенных современных ему писателей<sup>1</sup>. Его произведения, перенасыщенные реминисценциями, позволяют филологам, их изучающим, проявить весь блеск эрудиции, без которой невозможно обнаружение скрытых цитат и множественных контекстов как набоковской прозы, так и набоковской поэзии. Но, сколь бы проницательны ни были посвященные этому аспекту его творчества исследования В. Александрова<sup>2</sup>, О. Дарка<sup>3</sup>, Д. Б. Джонсона<sup>4</sup>, А. А. Долинина<sup>5</sup>, С. Ильина, А. Люксембурга<sup>6</sup>, К. Р. Проффера<sup>7</sup>, Н. В. Семеново<sup>8</sup>, П. Тамми<sup>9</sup> и др. — на долю будущих исследователей по-прежнему остается почти бесконечное богатство данной темы. У Набокова она производит впечатление в принципе неисчерпаемой.

Столь же феноменальна была его «память чувств», прежде всего — зрительная, связанная со множеством оптических эффектов. Набоков не случайно любил употреблять слово «паноптикум» как в его исконном значении (от «пан» — охватываю-

---

<sup>1</sup> В современной американской монографии, специально посвященной проблеме памяти в творчестве Набокова (*Foster J. V. Nabokov's Art of Memory and European Modernism*. Princeton, 1993), искусство памяти трактуется как обращенное прежде всего к литературным текстам. Ср. раздел «Память — беспамятство» в кн.: *Рягузова Л. Н.* Концептуализированная сфера «творчество» в художественной системе В. В. Набокова. Краснодар, 2000. С. 72–82.

<sup>2</sup> *Alexandrov V. E. Nabokov's Otherworld*. Princeton, New Jersey, 1991. То же: *Александров В. Е.* Набоков и потусторонность: Метафизика, этика, эстетика. СПб., 1999.

<sup>3</sup> *Дарк О.* Примечания // Набоков В. Собр. соч.: В 4 т. М., 1990. Т. 1. С. 403–415; Т. 2. С. 435–446; Т. 3. С. 463–479; Т. 4. С. 463–476.

<sup>4</sup> *Johnson D. B. Worlds in Regression: Some Novels of Vladimir Nabokov*. Ann Arbor, 1985.

<sup>5</sup> *Долинин А.* Три заметки о романе Владимира Набокова «Дар» // В. В. Набоков: Pro et contra. СПб., 1997. [Т. 1.] С. 697–740.

<sup>6</sup> *Люксембург А.* Комментарии // Набоков В. Собр. соч. американского периода: В 5 т. СПб, 1997. Т. 1. С. 551–604; Т. 2. С. 601–670; *Ильин С., Люксембург А.* Комментарии // Там же. Т. 3. С. 622–700; Т. 4. С. 614–666; Т. 5. С. 619–698.

<sup>7</sup> *Proffer C. R. Keys to Lolita*. Bloomington, London, 1968. То же: *Проффер К.* Ключи к «Лолите». СПб., 2000.

<sup>8</sup> *Семенова Н. В.* Цитата в художественной прозе: (На материале произведений В. Набокова). Тверь, 2002.

<sup>9</sup> *Tammi P. Problems of Nabokov's Poetics: A Narratological Analysis*. Helsinki, 1985.

щий все, в целом, и «оптикос» — зрительный), так и в значении словарном: паноптикум — собрание уникальных предметов искусства или искусственных подражаний (например, восковых фигур).

Гениальность набоковской памяти проявлялась и еще в одном отношении. Он очень хорошо помнил свою жизнь: младенчество, детство, отрочество, великое множество мелочей, связанных с разными возрастными этапами, — мелочей, которые большинство людей обычно забывает безвозвратно.

В знаменитой четвертой главе «Ады» есть слова, которые могли бы быть отнесены ко всему набоковскому тексту как целому. Эти слова: «genius of total recall». А. В. Дранов перевел их почти дословно: «гений тотального воспоминания»<sup>1</sup>. Существует и иной вариант перевода, предложенный С. Ильиным: «гениальный обладатель всеобъемлющей памяти» (А IV, 522).

Гений памяти действительно покровительствовал Набокову — неудивительно, что сюжет «тотального воспоминания» неоднократно разворачивается в его произведениях.

Со слова «воспоминание» начинается первый романный текст Набокова. «Машеньке» предпослан эпиграф из первой главы «Евгения Онегина»:

Вспомня прежних лет романы,  
Вспомня прежнюю любовь...

«Романы» здесь имеют двойной смысл: это любовные истории, но это и книги о любовных историях. Эпиграф приглашает читателя разделить воспоминание одновременно литературное и экзистенциальное. Первое и второе сцеплены неразъемлемо и заполняют собой все пространство текста. Сюжет воспоминания оттесняет постоянно ожидаемое возобновление любовного сюжета — пока не вытесняет его за пределы книги и жизни. Это обманутое читательское ожидание необходимо Набокову как способ резко провести черту между собственной поэтикой и традиционным рассказом о некогда пережитом прошлом,

---

<sup>1</sup> Набоков В. Ада, или Страсть: Хроника одной семьи. Киев, 1995. С. 517.



в котором воспоминание играет служебную, а не царственно-центральную роль.

Второй роман Набокова, «Король, дама, валет», не выдвигает воспоминание на центральное место в сюжете. Но, хотя бы и более или менее периферийное, место, которое отведено этой теме, все же достаточно значимо. Когда «дама» и «валет» замысливают преступление против «короля» (а это — центральное событие фабулы), выбор средства определяется их детскими воспоминаниями.

Сборник рассказов «Возвращение Чорба» закольцован темой воспоминания. В первом рассказе, одноименном сборнику, и в последнем, названном «Ужас», при несходстве фабул, повторяется сходная сюжетная ситуация: герой восстанавливает в памяти образ умершей возлюбленной, стремясь к сотворению совершенного воспоминания. «...Образ ее станет совершенным...»<sup>1</sup> — надеется герой рассказа, которым открывается цикл. «...Ее образ становится в моей душе все совершеннее...» (Р II, 491—492) — откликается ему герой заключительного рассказа. Впрочем, здесь нет симметрии, ибо Чорб движется к полноте воспоминания через повторное переживание всех подробностей прежнего чувственного опыта, а герой «Ужаса» утрачивает память о деталях, и сотворенный им совершенный образ становится для него безжизненным.

Таинственное проникновение прошлого в настоящее, опознавание прошлого в настоящем — на них построены интрига, фабула и сюжет «Защиты Лужина».

В «Подвиге» впервые у Набокова прошлое вплотную сомкнулось с настоящим — и это обеспечено тем, что герой разлучен с родиной, воспоминание о которой пронизывает всю его заграничную жизнь таким образом, что он как будто одновременно находится в двух измерениях: памяти и настоящего. Память о прошлом предопределяет центральный сюжетный ход: герой

---

<sup>1</sup> Набоков В. Собр. соч. русского периода: В 5 т. СПб., 1999. Т. 1. С. 173. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте, с литерой «Р» перед указанием тома (том обозначается римской цифрой, страницы — арабскими).

помнит, как в детстве ему хотелось уйти в висевшую над кроватью картинку — и претворяет это воспоминание в жизнь.

Воспоминание идет об руку с настоящим и в сборнике рассказов «Весна в Фиальте» — прежде всего в первом рассказе, давшем название сборнику.

«Отчаяние» — это ретроспектива события, описанная героем. Повествование строится так, что рассказ-воспоминание доводится до момента настоящего, отчет о прошлом превращается в отчет о настоящем (вплоть до появления дневниковых записей), прошлое поглощается абсолютным настоящим. Этот прием будет позже воспроизведен в «Лолите».

Цинциннат в «Приглашении на казнь» делит все оставшееся ему время между тремя основными переживаниями: надеждой на спасение, внутренней подготовкой к страшному событию и воспоминанием прошедшей жизни. В последнем он ищет опоры и объяснения предстоящему.

Воспоминание ведет и сюжет «Дара» — от воспоминания героя о собственных стихах, с их обращенностью к теме детства до пишущегося героем романа-воспоминания об отце. Финал «Дара» — остро переживаемое мгновение настоящего, и в центре переживания — предвкушение предстоящего воспоминания об этом мгновении.

Сюжет «Подлинной жизни Себастьяна Найта» — попытка воплотить в слове ушедшую жизнь, вернуть ее, воссоздав через воспоминания.

В романе «Под знаком незаконнорожденных» детские и школьные воспоминания служат тем содержанием, которое позволяет понять и объяснить все произошедшее.

Повествование в «Аде» целиком движется как поток воспоминания и постоянно включает в себя описание самого процесса воспоминания, а глава «Текстура времени» подводит итоги теме.

Герой романа «Прозрачные вещи», как некогда Чорб, возвращается в те места, где произошли важнейшие в его жизни события — чтобы вспомнить нечто, жизненно важное для него. Это возвращение-воспоминание и составляет весь сюжет романа.

«Смотри на арлекинов!» — еще одна автобиография вымышленного героя, восстанавливающего свое прошлое.

Думается, приведенных примеров вполне достаточно. Самый беглый, самый поверхностный обзор набоковских сюжетов удостоверяет нас в том, что воспоминание — его сквозная, центральная, чем-то в высшей степени важная для него тема, которая, независимо от специфики и несхожести разных сюжетов, неизменно участвует в сюжетообразовании. Не случайно столь многие герои Набокова пишут собственные автобиографии. Императив, которому подчиняется набоковское повествование, может быть выражен повелительным наклонением, прозвучавшим в заглавии английской версии «Других берегов»: «Память, говори».

Мы не назвали эту книгу, перечисляя те чисто художественные произведения Набокова, которые развивают тему воспоминания. О «Других берегах» следует сказать особо, прежде всего — в связи с трудностью определения жанра. «Другие берега» нельзя квалифицировать ни как мемуар, ни как автобиографию. Хотя книга несомненно является и тем, и другим, она никак не укладывается в означенные этими словами рамки. Слишком сильно в ней ощутимо художественное начало, порожаемое не столько вымыслом, сколько художественным воображением. Соучаствуя в воспоминании, воображение заодно с ним формирует течение повествования, соотнося подробности протекшей жизни таким образом, что на фоне документальной точности рассказа проступает то, что Набоков любил называть узором судьбы. «Другие берега» — это художественно осмысленная жизнь художника. Вне художественного осмысления все описанные здесь события лишаются всякого значения, вне его они в принципе не могут служить предметом, достойным повествования. Точнее всего было бы определить «Другие берега» как книгу памяти и воображения, откровенно посвященную тому, что составляет нерв набоковского творчества<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> О воображении как «форме памяти» Набоков писал в «Strong Opinions»: «Говоря о ярком личном воспоминании, мы делаем комплимент не своей способности к запоминанию, но мистическому предвидению Мнемозины, сохраняющей ту или иную подробность, которая может понадобиться творческому воображению» (*Nabokov V. Strong Opinions. N. Y., 1973. P. 78*). См. об этом: Александров В. Е. «Потусторонность» в «Даре» Набокова // В. В. Набоков: Pro et contra. [Т. 1.] С. 388.

Не настаивая на определении «Других берегов» как произведения художественного по преимуществу, отметим теснейшую связь этой книги с чисто художественными текстами Набокова.

Наделение героев чертами, свойственными их авторам, — явление не редкое в классической литературе. Пушкин, с неудовольствием отмечая, что драматические характеры, созданные Байроном, весьма однообразно повторяют характер их создателя, сам щедро делился собственным духовным опытом со своими героями — и с Онегиным, и с Татьяной, и с Моцартом, и с Сальери, и с Гуаном, и с Командором. Гоголь утверждал, что передал героям «Мертвых душ» все худшие стороны собственного внутреннего мира. Психологический комплекс Вадима, Печорина и многих героев драматургии Лермонтова создан по модели авторского самосознания. Можно было бы привести еще огромное множество примеров «автобиографизма» художественных произведений. И все они будут мало походить на то, что наблюдается у Набокова.

Подобно многим другим писателям, Набоков передает своим героям целые фрагменты собственной биографии. Так, Мартын в «Подвиге», Себастьян Найт, герой «Смотри на арлекинов!», учатся, как и Набоков, в Кембридже. Мальчик Лужин пишет в своих прописях ту же фразу («Это ложь, что в театре нет лож» — Р II, 310), что и мальчик Набоков, так же увлекается фокусами, пузелями. Родители Годунова-Чердынцева в «Даре» необыкновенно похожи на родителей Набокова, сходство простирается вплоть до занятий обоих отцов энтомологией, вплоть до ранней и безвременной потери отца автором и героем. Почти вся биография Набокова разошлась по его произведениям, растворилась в них. Семья, детство в усадьбе, Петербург, увлечения теннисом, бабочками, футболом, обучение в Кембридже, писательство, преподавательская деятельность, любовные и семейные отношения — все эти ключевые (как видно из «Других берегов») этапы и эпизоды его жизни так или иначе вошли в его художественные тексты. Иногда даже кажется, что введение автобиографической детали Набоков считал едва ли не обя-

зательным. В финале романа «Король, дама, валет», практически лишенного автобиографизма, появляется супружеская пара, которая могла бы остаться неузнанной, если бы Набоков сам не сказал однажды, что изобразил здесь себя и свою жену. Этот образ ни сюжетно, ни фабульно «не функционален». По видимому, он имел для автора самоценное значение, чем-то сходное с тем, как старые мастера включали в живописное полотно собственный автопортрет. Но не с этими и многими им подобными подробностями связана главная особенность автобиографизма художественной прозы Набокова.

Чрезвычайно существенно, что все эти автобиографические черты, переданные героям, стали предметом повествования в «Других берегах», которые оказались связаны с прозой Набокова, созданной как раньше их, так и позже, единой системой общих тем и мотивов. Некоторые из них специально подчеркнуты. Передавая эпизод ясновидения, произошедший с ним в детстве, Набоков в «Других берегах» делает отсылку к «Дару»: «Будущему узкому специалисту-словеснику будет небезынтересно проследить, как именно изменился, при передаче литературному герою (в моем романе „Дар“), случай, бывший с автором в детстве» (Р V, 160). В результате возникает уже не общность биографии автора и героев, но общность художественной ткани автобиографического и художественных текстов. Это уже не сходство вымышленного сюжета с реальностью, а единство литературного слова, в которое облечены автобиография и вымысел. Пространство собственной жизни Набокова и пространство его художественного слова не просто обмениваются друг с другом своим содержанием — они образуют общее, единое поле, единый текст. Набоков любил подчеркивать единство этого текста. Герои «Машеньки» появляются в качестве эпизодических персонажей в «Защите Лужина». Себастьян Найт сочиняет романы, один из которых («Призматический фацет») можно легко соотнести с «Машенькой», другой («Успех») — с замыслом Годунова-Чердынцева в «Даре». Герою «Смотри на арлекинов!» вообще переданы и «Машенька», и «Защита Лужина», и «Камера обскура», и «Приглашение на

казнь», и «Подлинная жизнь Себастьяна Найта», и «Пнин», и «Ада», и другие произведения Набокова. Названия их лишь закамouflированы в художественном тексте (скажем, «Машенька» обозначена как «Тамара» — именем, данным Набоковым в «Других берегах» той девушке, история отношений с которой описана в «Машеньке»). Размышления о найденном карандаше и его прошлом в «Прозрачных вещах» отсылают к посвященному истории дуба роману «Quercus», который пытается осилить Цинциннат в «Приглашении на казнь». И такие же повторы художественных мотивов возникают в «Других берегах», а потом, когда книга уже написана, в художественных текстах появляются явные и неявные отсылки к ней.

Взаимные отсветы, которые бросают друг на друга автобиографическая книга и художественные тексты, а еще более — размытость границы между ними, и является особенностью набоковского автобиографизма, не позволяющей квалифицировать «Другие берега» как произведение чисто автобиографического жанра. Более того: та же особенность не позволяет рассматривать романы Набокова как нечто отдельное от его автобиографии, хотя их трудно было бы однозначно определить как автобиографическую прозу<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Автобиография как жанр с особенно пристальным вниманием изучается в последнее время западным литературоведением. Из числа работ, имеющих отношение к нашей теме, укажем прежде всего следующие: *Pascal R. Design and Truth in Autobiography*. Cambridge, Mass. 1960; *De Man P. Autobiography as Defacement // The Rhetoric of Romanticism*. N. Y., 1984. P. 67—81; *Harris J. G. Autobiographical Statements: Essays on the Autobiographical Mode in the Twentieth-Century Russian Literature*. Princeton, 1990. Автобиографизм как «стилистически маркированный литературный прием, представляющий собой эхо жанра автобиографии» исследуется М. Медарич (см.: *Медарич М. Автобиография / Автобиографизм // Автоинтерпретация*. СПб., 1998. С. 5—32). Особенно близко подходит к нашей теме Ж. Бенчич, которая изучает автобиографическую тему в творчестве О. Мандельштама в контексте русской автобиографической прозы XIX и XX веков, уделяя большое внимание категории памяти, интерпретируемой в философском аспекте. См.: *Бенчич Ж.* 1) Категория памяти в творчестве Осипа Мандельштама // *Russian Literature*. 1997. Т. 42. С. 115—136; 2) Роль автобиографической памяти в «Шуме времени» Осипа Мандельштама // *Автоинтерпретация*. С. 155—166.

Дело заключается в том, что Набоков создал, на наш взгляд, новый тип автобиографической прозы, не укладывающийся в те рамки, которые до него были отведены этому жанру. Выше мы привели примеры автобиографических подробностей, рассеянных по романам Набокова. Но подробностями дело никак не ограничивается. Ибо в романские сюжеты Набоков то и дело вплетает обширнейшие фрагменты своей биографии (либо ее *ключевые моменты*), которые составляют не менее чем *основу* сюжета. Сюжет как целое удаляется от биографии автора, но остается *немыслимым* вне ее.

Из шестнадцати законченных романов Набокова к этому новому типу автобиографической прозы следует отнести по крайней мере шесть: «Машеньку» (1926), «Подвиг» (1932), «Дар» (1937–1938), «Подлинную жизнь Себастьяна Найта» (1941), «Пнина» (1957) и «Смотри на арлекинов!» (1974). Если добавить к этому списку три версии автобиографической книги («Убедительное доказательство», 1951, «Другие берега», 1954, и «Память, говори», 1966), мы увидим, что данный тип прозы составляет значительную часть набоковского наследия и что Набоков работал над ним на протяжении всей жизни, от первого своего романа до последнего. Не следует к тому же сбрасывать со счетов то, что автобиографическая тема неизменно сопутствует лирике Набокова, что она присутствует в его рассказах, что практически все романы Набокова содержат автобиографические детали. Не следует забывать и то, что герой, чей жизненный путь мало сходен с набоковским, может быть занят на этом пути именно тем, чем занят Набоков. Таким занятием не обязательно служит писательство. Шахматист Лужин, сосредоточенный на узоре своей судьбы, предается тому самому типу духовной активности, которая свойственна сочинившему его автору, хотя и реализует ее иначе, чем он. Во всех этих сюжетах воспоминание (личное воспоминание автора) идет об руку с воображением, реальность и вымысел теснейше переплетены. В результате герой получает вымышленную биографию, которая в то же время является биографией автора.

Если рассматривать творчество Набокова как единый текст, в котором сплавлены жизнь и воображение, экзистенциальное и творческое начала, то окажется, что наибольшую, наивысшую степень своего единства он проявляет как раз в теме воспоминания, которому с равной степенью упоения и напряжения предаются и автор, и его герои, причем многие из них не только вспоминают свое прошлое, но создают (как и их автор) воспоминание-текст. Если Набоков пишет автобиографию, связанную единой системой кровообращения с художественными текстами, то большинство героев его художественных произведений — мысленно или письменно — занято собственной автобиографией<sup>1</sup>. В последнем завершенном романе Набокова «Смотри на арлекинов!» это единство становится почти головокругительным. Герой-повествователь сообщает читателю: «...я пишу эту косвенную автобиографию — косвенную, ибо главный ее предмет не история обывателя, но миражи романтика и вопросы литературы...» (А V, 173). Выходит, что главное в его автобиографии — его творчество, но творчество этого героя целиком состоит, как уже говорилось, из произведений Набокова. Погруженность в память, в воспоминание становится тем общим качеством автора и героев, которое окончательно размывает границу между автобиографической и сюжетной прозой Набокова.

Выделение этой ключевой особенности творчества Набокова определяет и выбор литературного контекста, в рамках которого следует эту особенность осмыслить не только как индивидуально набоковскую, но и как подготовленную специфическим направлением русской литературной традиции. В заглавии работы мы назвали это направление «автобиографическим». Теперь необходимо сделать оговорки, указать на принцип отбора тех автобиографических произведений, с которыми преемственно и типологически связана тема памяти у Набокова.

---

<sup>1</sup> Автобиографизму англоязычных романов Набокова, а также созданным в них вымышленным биографиям и автобиографиям посвящена специальная монография: Grabes H. Erfundene Biographien: Vladimir Nabokovs Englische Romane. Tübingen, 1975.



Наибольшее число автобиографических произведений приходится на переломные эпохи в жизни России. «Первая волна» — на середину 50-х — начало 60-х годов XIX века, когда создаются «Детские годы Багрова-внука» Аксакова, трилогия Л. Толстого, «Былое и думы» Герцена, «Мои литературные и нравственные скитальчества» Ап. Григорьева и др. Затем — слабо выраженная волна конца восьмидесятых — начала девяностых годов («Пошехонская старина» Салтыкова-Щедрина, «Впережку» Н. К. Михайловского и др.). И наконец — мощный поток автобиографической прозы в первой половине XX века, когда русская литература буквально «заболевает» автобиографизмом и почти все крупные писатели эпохи обращаются к этому жанру. Короленко создает «Историю моего современника», Горький — автобиографическую трилогию, И. Вольнов — «Повесть о днях моей жизни», Андрей Белый — «Котика Летаева» и мемуары, Бунин — «Жизнь Арсеньева», Мариенгоф — «Роман без вранья» и т. д.

Из сказанного уже должно быть понятно, что далеко не все мемуары, далеко не любая автобиография или произведение, насыщенное автобиографическими мотивами, могут быть поставлены в общий контекст с набоковским творчеством.

## 2. МНЕМОЗИНА В ПЛЕНУ КОНЦЕПЦИИ

(Русская автобиографическая проза XIX века)

Ни один человек не помнит всей своей жизни. Даже тот, кто ведет дневник день за днем, с детства до старости, прочтя его в конце жизни, бывает удивлен, сколь многое забыто и сколь многое кажется происходившим как будто с другим человеком. Память стирает некоторые черты и события человеческой жизни, другие делает едва различимыми, третьи же, причем далеко не всегда ближайшие по времени, запечатлены в ней очень ясно и прочитываются легко. Весьма существенно от дневника отличается мемуарный, автобиографический жанр. Он содержит

экстракт жизни мемуариста, часто зависящий от той концепции собственного жизненного пути, которая сложилась у автора в момент написания. Такая концепция, как нить Ариадны, указывает выход из логически не соединимых ходов жизненного лабиринта. И эта же концепция иногда помогает мемуаристу пробиться к глубинному, стертому слою, вспомнить такие эпизоды, которые, казалось, были забыты навсегда.

Вместе с тем, именно концепция, положенная в основание мемуаров или автобиографии, может служить печатью отличия созданного таким образом текста от традиции, родственной Набокову. В «Подлинной жизни Себастьяна Найта» «концептуальный» мемуар становится предметом пародии. Гудмен, бывший секретарь Найта, пишет книгу воспоминаний о нем, построенную на заранее выработанной концепции — и впадает не только в пошлость, но также и в ложь, порождая мую предвзятым истолкованием фактов. Так, полагая, что нарциссизм — одно из основных качеств Найта, Гудмен, заставший его за наклейкой газетных вырезок в альбом, уверяет себя и читателей, что то несомненно были отзывы прессы о романах Найта. Между тем читатель уже знает, что альбом, тщательно и тайно составлявшийся Найтом, содержал вырезки с сообщениями о странных, причудливых событиях, никак не связанных с Найтом лично, но чем-то задевших его воображение. Стремясь воспроизвести *подлинную* жизнь Себастьяна Найта, его брат — он же повествователь в романе — не запасается никакой концепцией, а, напротив, ищет эту подлинность в россыпи разрозненных, незначительных воспоминаний. Если в этом романе «концептуальный» мемуар — лишь фрагмент повествования, то другой роман — «Отчаяние» — целиком построен как основанная на ложной концепции автобиография. Несколько предвзятых установок (сходство повествователя, Германа, со случайно встреченным им бродягой, пылкая преданность повествователю его жены) превращают роман в пространство кривого зеркала, в котором все его содержание оказывается мнимым, а подлинное событие, лежавшее в основе сюжета, остается так и не рассказанным

читателю, который может лишь догадываться о том, что и почему в действительности произошло<sup>1</sup>.

Итак, Набоков отвергает ценность и подлинность мемуара, в основу которого положена какая-либо концепция, предопределяющая и выстраивающая ход воспоминания. Между тем значительнейшие произведения русской автобиографической прозы содержат в своем основании ту или иную концепцию собственной жизни и, в особенности, — ее исторического контекста.

Это вполне понятно. Ведь всякая автобиографическая проза передает жизненный и житейский опыт автора, подводит итог его размышлениям о тех событиях, что произошли с ним. Такова, например, книга Аксакова «Детские годы Багрова-внука». Главное в ней для автора — продемонстрировать, с какой силой

---

<sup>1</sup> Вполне возможно, например, что главным в замысле Германа было вообще ни разу не упоминаемое намерение погубить Ардалиона. Герману отчего-то чрезвычайно важно, чтобы к моменту преступления Ардалион был отправлен в Италию. Это и происходит — но по дороге Ардалион сходит с поезда. Его возвращение, которое Герман мог легко предугадать, может быть истолковано полицией как тайное, а вся затея с отъездом — как попытка создать видимость своего отсутствия на месте преступления. Этим местом Герман избирает участок земли, купленный Ардалионом. И именно на имя Ардалиона должна отправить письмо до востребования жена Германа после того, как преступление совершится. Таким образом, тщательно спланированное убийство многими нитями должно оказаться связанным с Ардалионом. Можно даже догадываться о мотиве такого намерения. Герман сам пересказывает целую серию сцен, позволяющих с вескими основаниями предположить, что его жена изменяет ему с Ардалионом. Уверяя читателя в том, что жена фанатично предана ему, Герману, он вместе с тем намекает Орловиусу, из которого хочет сделать будущего свидетеля, на измену жены. Однако все эти (или какие-либо другие) догадки навсегда останутся не более чем догадками. Текст романа построен как детектив-загадка, оставленная без разгадки. Окончательная разгадка в принципе невозможна потому, что читатель никогда доподлинно не узнает, о чем Герман умалчивает и какая именно ложь содержится в его рассказе — ясно лишь то, что рассказ очевидным образом искажает случившееся, и искажает именно потому, что в его основание положена предвзятая концепция. Предвзятость эта разоблачается недвусмысленно. Герман исходит в своем замысле из того, что внешность бродяги тождественна его собственной. Но его способность к установлению тождества разоблачена в тексте романа как мнимая: он отождествляет две картины, между тем как на них изображен всего лишь сходный (но не тождественный) набор предметов (см. об этом: *Davydov S. «Teksty-Matreshki» Vladimira Nabokova. München, 1982. S. 62–67, 85).*

воздействуют на него самого и на людей, его окружающих, устой русской жизни, которые оказывают свое благотворное влияние на всех без изъятия, невзирая на разность характеров, личностей, положений. Личность Багрова-деда неординарна, характеры отца и матери полярно противоположны, личность юного Багрова весьма своеобразна — но все они испытывают мощное воздействие того общего уклада, в который вписаны их отдельные жизни. Такой взгляд позволяет ввести в единое русло множество разрозненных событий и фактов, он придает повествованию спокойную эпичность. Мелочи бытия важны сами по себе, сюжет развивается естественно, как сама жизнь с чередой радости и горести. Частная семейная жизнь становится предметом одновременно эпическим и лирическим — и это вызывает двойной интерес к рассказу о ней. Жизненный опыт и его концептуальное осмысление формируют предмет повествования и способ его предъявления читателю.

У Набокова имеется весьма парадоксальный отклик на «Детские годы Багрова-внука». Он дан в «Аде», насыщенной ироническими отсылками к русской классике. Существенно, что ироническое освещение здесь не имеет однозначного соответствия негативной оценке того или иного упоминаемого произведения. Классические тексты освещаются двойным светом, как бы одновременно попадая в поле притяжения и отталкивания. В таком же двойном освещении появляется и фигура Аксакова. «Ада» и повторяет, и пародирует автобиографическое повествование, обращенное к детству, сосредоточенное на этой первой поре человеческой жизни. Если всякая пародия, по ставшему уже каноническим учению Тынянова, двупланна, то в «Аде» пародия отличается тем, что ее «первый» план непосредственно вторгается в повествование, монтируется прямо в него — но в искаженном, произвольно разобранном на составные части виде. В детском мире Вана появляется «целомудренный, ангельски кроткий русский учитель» Андрей Андреевич Аксаков (А IV, 146—147). Сразу же вслед за ним на страницах воспоминаний появляются Багровы — дед и внук. Ни сюжетно, ни фабульно они с учителем не связаны — их вовлекает в стихию пове-

ствования самый звук его имени, произнесенного, несомненно, затем, чтобы вызвать к жизни этот, уже ставший архаическим, пласт русской автобиографической традиции. Его архаику Набоков подчеркивает в авторских примечаниях к роману: «Багров внук — отсылка к „Детским годам Багрова-внука“, сочинению малоизвестного писателя Сергея Аксакова (1791—1859 н. э.)» (А IV, 572). Аксаков оказывается устаревшим настолько, что необходимо пояснить читателю, в какой, собственно, эре он жил. Об отношении Вана-ребенка к Багрову-внуку свидетельствует следующий эпизод: Ван отправился на прогулку «по мрачному еловому бору, вместе с Аксаковым, своим учителем, и Багровым-внуком, соседским мальчиком, которого он дразнил, поколачивал и всячески изводил насмешками, милый был, тихий парнишка, тихо истреблявший кротов и прочую пушистую живность, видимо, нечто паталогическое» (А IV, 148). Тем самым, казалось бы, исчерпывающе охарактеризовано и отношение мемуариста-Вана к мемуаристу-Аксакову — если бы не одна деталь. Целомудренный Андрей Андреевич с его фамилией, влекущей за собой воспоминание о книге Аксакова, избран Набоковым Вану в учителя. «Детские годы Багрова-внука» отвергаются как нечто, вызывающее насмешки и «поколачивания» — и тем не менее включаются в ткань набоковского повествования, а имя Аксакова отдается учителю его героя. В «Аде», построенной, подобно «Другим берегам», как книга памяти, автобиографическая проза Аксакова трактуется как достойная упоминания — и в то же время забвения. Эпизод с Багровыми, дедом и внуком, завершается сообщением, что о том лете, когда они участвовали в его жизни, Ван не сохранил ни малейших воспоминаний. Книга Аксакова, этот семейный эпос, трактуется как забытая, но тем не менее — основа жанра.

Вернемся, однако, к вопросу о концептуализме этого жанра. Если концептуальное осмысление формирует аксаковский угол зрения на автобиографический материал, то еще в большей степени это относится к автобиографической прозе Герцена, хотя предмет и способ повествования здесь совершенно иные. Читательский интерес предопределен уже тем, что сама жизнь Гер-

цена — готовый авантюрный роман, она насыщена сюжетными сломами и непредсказуемыми поворотами. Личная жизнь Герцена, его личная любовная история — это высокая трагедия, столь яркая и необычная, что могла бы составить основу романа в духе Гёте (любовь, самопожертвование, измена, бегство духа, смерть). Герцен — человек действующий. Кроме того, в отличие от Аксакова, он — человек исторический. Он — свидетель важнейших исторических сдвигов: войны 1812 года, восстания декабристов, смены царей, отмены крепостного права (все это остается за пределами автобиографической прозы Аксакова, замкнутой в круге усадебной и провинциальной жизни). Герцен осознает себя не только свидетелем генеральных событий истории, он — ее участник, человек, активно влияющий на жизнь России. Он знает, что его имя и его биография войдут в состав исторической памяти. Он лично знаком с выдающимися людьми его времени — как в России, так и в Европе. У него есть основания писать мемуары в точном смысле этого слова. Свидетель и участник истории общества, он описывает свою жизнь и соприкоснувшиеся с ним чужие жизни, не сомневаясь в том, что описанное им станет национальным достоянием, частью национальной истории.

Другая важнейшая составляющая автобиографической прозы Герцена — его философствующая рефлексия. «Думы» для него так же важны, как и «Былое». Его путь от религиозности к весьма своеобразному идеалистическому атеизму, к гордому и высокому разочарованию — яркий эпизод духовных исканий русского человека XIX столетия. Концептуально осмысленный предмет повествования налицо в мемуарах Герцена.

Не обсуждая масштабов личности и дарований, можно сказать, что подобные мемуары написал и Короленко. Он тоже участвовал в общественном движении, встречался с людьми, сыгравшими в нем заметную роль, испытывал влияние идей времени и сам формировал идеологию эпохи. События его жизни могли бы послужить хорошей основой общественно-политического романа в духе Писемского или Тургенева. Все это определяет предмет «Истории моего современника» — но, в отли-

чие от Герцена, Короленко не желает ставить себя в центр собственных мемуаров. Во вступлении «От автора» он подчеркивает, что его произведение — не биография, потому что он не заботился о полноте биографических сведений, не исповедь, так как он «не верит в возможность и полезность публичной исповеди», и не портрет, «потому что трудно рисовать свой портрет с ручательством за сходство»<sup>1</sup>. Личные, интимные переживания он стремится оставить за пределами повествования (задача, по сути дела, невыполнимая в рамках автобиографического жанра). Великолепно написанная глава «Детская любовь» вообще оказывается исключенной из книги как слишком личная и потому не соответствующая ее общему замыслу. Не «Я», а «Мы» важно для Короленко — отсюда и название его книги, точно фиксирующее концептуальный угол зрения: «История моего современника».

В автобиографической прозе подобного рода Мнемозина попадает во власть концепции. Эта тенденция неминуемо проявляется даже при воссоздании самых художественных и поэтичных картин детства. Короленко вспоминает, как учился в частном пансионе, где был очень хороший учитель, Гюгенен (Короленко называет его Гюгенетом). Он был строг и требователен в классе, но на прогулках вел себя с учениками как равный, как добрый товарищ. Однажды во время купания дети затеяли незамысловатую игру: когда кто-то из них выходил из воды и собирался одеться, другие бросали в него песком, и ребенку приходилось снова бежать в воду. Расшалившись, дети стали то же самое проделывать и с учителем. Вначале Гюгенен смеялся, но игра затянулась, и разгневанный учитель бросился за одним из мальчиков с естественным желанием надрать ему уши. А рядом с речкой находился женский монастырь, и Короленко с большим юмором описал бегущего голого мальчика, пытающегося его догнать голого учителя и монахинь, живо реагирующих на эту погоню. Когда «История моего современника» вышла в свет, Гюгенен благополучно здравствовал и откликнулся в газете на главу, посвященную его отношениям с

---

<sup>1</sup> Короленко В. Г. Собр. соч.: В 10 т. М., 1954. Т. 5. С. 8.

учениками. Он писал, что Короленко был замечательный мальчик, что пансион описан с фотографической точностью, что эпизод с погоней действительно имел место — вот только монахинь на монастырском дворе не было. По-видимому, Короленко в свое время слегка приукрасил рассказ, а потом и сам в него поверил. Эпизод с учителем был важен ему и в концептуальном отношении. Короленко резко критиковал систему образования, принятую в казенных гимназиях, и, описав прекрасного учителя частного пансиона, рассказал затем, что даже он, перейдя позднее работать в гимназию, превратился в казенного человека. В подтверждение тому описана произошедшая уже в гимназии встреча с Гюгеноном: тот не пожелал поздороваться со своим бывшим пансионером. Показательно, что и здесь мемуарист допустил ошибку: за Гюгенона он принял другого учителя. Художественная доработка и искажение событий под воздействием концепции, проявившиеся в этом эпизоде, чрезвычайно типичны для автобиографического жанра.

Заметим, что именно вариант мемуаров, выработанный Герценом и Короленко, был воспринят как культурная норма. Человек и история, личная судьба, омытая волнами исторических событий, — это стало формой неразъемлемого двуединства. Наверно было бы думать, что установка на историзм личной судьбы была установкой идеологической. Скорее она была установкой общекультурной. Мистер Гудмен в «Подлинной жизни Себастьяна Найта» не представляет себе задачи мемуариста иначе как через демонстрацию исторической предопределенности судьбы и характера художника. По Набокову, подобная установка неизбежно обрекает мемуариста на штамп: «В такое время... пышущее жгучими проблемами, когда... экономическая депрессия... отвергнутый... обманутый... простой человек... рост тоталитарного... безработица... следующая сверхвеликая война... новые аспекты семейной жизни... секс... структура Вселенной», — издевательски пересказывает книгу Гудмена о Себастьяне его брат (А I, 119).

Традиция Герцена и Короленко неприемлема для Набокова. Если их главная задача состояла в том, чтобы связать свою биографию, своеобразие своего личного «Я» с историческими



закономерностями, или «веяниями времени», то Набоков, отрицая исторические закономерности как таковые, утверждает, что Мнемозина ведет его «по личной обочине общей истории» (Р V, 153).

Следование «исторической» или «общественно-исторической» концепции — не единственный способ организации автобиографического повествования на довольно жесткой концептуальной основе. Классическим примером другого типа концептуального построения может служить трилогия Льва Толстого «Детство», «Отрочество», «Юность».

Первоначально Толстой планировал создать почти авантюрный сюжет. Его герой должен был быть незаконнорожденным, что давало возможность развернуть неожиданные и увлекательные коллизии. Но от этой мысли Толстой отказался, и самый первый эпизод его романа полемически соотносится с напряженно сюжетным типом повествования. Николенька Иртеньев просыпается оттого, что Карл Иванович ударил хлопущкой над его головой и муха упала ему на лицо. С обычной точки зрения это событие — более чем незначительное. Но для героя Толстого оно явилось именно «пробуждением», пробуждением к нравственной жизни, к работе совести, к этической работе духа. На место фабульной событийности Толстой ставит этическое событие — оно и формирует сюжет «Детства», «Отрочества», «Юности».

Художественная структура трилогии Толстого как бы включает в себя элементы научного исследования, подобного, например, трактатам Руссо. Об этом свидетельствует даже само предполагаемое заглавие произведения — «Четыре эпохи развития». Четыре потому, что по первоначальному замыслу за «Юностью» должна была следовать еще одна часть — «Молодость». Толстой ставил своей задачей понять и описать законы становления личности и, разделив развитие человека на отдельные этапы (эпохи), точно сформулировать специфические особенности каждого из них.

Каждая часть трилогии Толстого имеет центральную главу (в «Детстве» она называется «Детство», в «Юности» —

«Юность», в «Отрочестве» — «Отрочество»), в которой как бы суммируется все сказанное, дается выраженный в логических категориях вывод, поясняющий как предыдущее, так и последующее повествование. В главе «Детство» Толстой определяет основной эмоциональный настрой детской «эпохи развития», выделяет задающую поведение героя психологическую доминанту. Это прежде всего «невинная веселость»<sup>1</sup>.

Второй характерный признак внутреннего состояния героя в период детства — беспредельная «потребность в любви»<sup>2</sup>. Первая часть трилогии по существу и повествует о любви Николеньки к самым различным людям: к Карлу Иванычу, татан, папа, брату Володе, Наталье Савишне, Катеньке, Сереже Ивину, Сонечке. Любовь к ним имеет свои оттенки и полутона, и Толстой отмечает их. Но для автора важнее всего само наличие этой потребности как центральной и определяющей человека.

«Вторая эпоха развития» резко отличается от первого периода. Прежде всего потому, что потребность Николеньки любить всех окружающих теряет остроту и непосредственность. В «Отрочестве» есть даже глава, названная «Ненависть», — абсолютно невозможная в первой части. Главное место в жизни героя в это время занимает не столько чувство, сколько разум, рассудок, логика. Теперь он часто воображает себя «великим человеком, открывающим для блага всего человечества новые истины»<sup>3</sup>.

Николеньке Иртеньеву в этот период открываются некоторые положения целого ряда философских систем, которые он и пытается применить на практике. Мы видим, как он осознает и стремится использовать в повседневной жизни некоторые истины стоицизма («...счастье не зависит от внешних причин, а от нашего отношения к ним»<sup>4</sup>), эпикурейства («...человек не может быть иначе счастлив, как пользуясь настоящим и не

---

<sup>1</sup> Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. М.; Л., 1928. Т. 1. С. 45.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же. Т. 2. С. 58.

<sup>4</sup> Там же. С. 56.

помышляя о будущем»<sup>1</sup>), солипсизма и скептицизма («...кроме меня никого и ничего не существует»<sup>2</sup>), философии Платона или буддизма («...мы верно существовали прежде этой жизни, хотя и потеряли о том воспоминание»<sup>3</sup>). Склонность к философствованию, анализу, размышлению, «умствованию», безотчетная и бессознательная вера в разум — вот что, по мнению Толстого, определяет этот период жизни. Поэтому сейчас более всего волнует и радует Николеньку, когда о нем отзываются как о человеке умном; отзывы отца («про меня папа сказал как-то, что у меня *умная рожа*»<sup>4</sup>), учителя, которого он ранее ненавидел («когда он говорит, что с *моими способностями, с моим умом* стыдно не сделать того-то и того-то, мне кажется даже, что я люблю его»<sup>5</sup>), доставляют ему глубокое удовлетворение.

В третьей части трилогии душевное состояние героя снова меняется. Начинается эта часть со своеобразного «введения»: «Что я считаю началом юности» — озаглавлено оно. Если в отрочестве, в период «умствования», Николенька размышлял о «назначении человека», о будущей жизни, о бессмертии души, то теперь на первый план выступают проблемы нравственные. Ему открывается «новый взгляд на жизнь, ее цель и отношения»<sup>6</sup>. Этот новый взгляд — теория нравственного совершенствования.

Если раньше теории «нравились только <...> уму, а не чувству»<sup>7</sup>, то теперь Николенька иногда испытывает особое состояние, когда рассудок, разум и чувство соединяются, и идея становится внутренним переживанием. Подобному переживанию посвящена центральная глава третьей части — «Юность», — в которой Иртеньев открывает для себя логически и одновременно с удивительной глубиной чувствует единство человека

---

<sup>1</sup> Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. Т. 2. С. 56.

<sup>2</sup> Там же. С. 57.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Там же. С. 67.

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> Там же. С. 79.

<sup>7</sup> Там же.

и природы, когда кажется, что «природа и луна, и я, мы были одно и то же»<sup>1</sup>.

Но возможно ли создать такую схему «эпох развития», которая была бы общей для всех людей, даже если они принадлежат к одному историческому периоду и сословию? Одна из причин, почему Толстой отказался от написания четвертой части романа — «Молодости», вероятно, заключалась в том, что если и можно было найти такую обобщающую формулу этого периода, то, скорее всего, она бы и упрощала, и схематизировала становление личности человека. Книга закончилась там, где перестала действовать обдуманная и взвешенная концепция.

Укажем еще один вариант автобиографической прозы, чуждой Набокову по своему методу. Примером ее может служить трилогия Максима Горького «Детство», «В людях», «Мои университеты». Рассказывая о своем детстве, а затем юности, Горький тоже следует некоей заранее выношенной концепции. Он решает важный для Короленко, Герцена и Аксакова вопрос о человеке и среде. Горькому необходимо понять, как среди «свинцовых мерзостей русской жизни» возникает герой, аналогичный Алексею Пешкову — герой, преодолевший зависимость от среды. Горький приходит к открытию того, что становится для него «законом»: человека создает не среда, а его способность противостоять среде. Наблюдая представителей мещанства, он выводит и еще один «закон» — психологический. Ведущая доминанта мещанской жизни — стремление, даже жажда осудить ближнего, которая наполняет людей гордостью, придает им уверенность и твердость. На этом фоне вырабатывается нравственный критерий, позволяющий освободиться от влияния среды. Нравственный человек, по Горькому, — это тот, кто способен не осудить ближнего, но восхититься им. По-своему решает Горький и проблему религиозную, так или иначе присутствующую практически в любом автобиографическом произведении. Горький очерчивает два типа веры. Первый тип — вера деда, вера в карающего, грозного Бога, в того Бога, которого надо бояться.

---

<sup>1</sup> Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. Т. 2. С. 180.

Второй тип — бабушкина вера в Бога, который имеет отношение ко всему, что связано с красотой, природой, добром, прощением. Это вера в Бога, которого нужно и можно любить. Вполне очевидно, что очерк религиозной тематики находится в соответствии с тематикой нравственной, обе проблемы поставлены и решены сугубо рационалистически. Для Горького рационализм полностью поглощает и нивелирует собственно религиозную тему, для него не существует в ней аспектов, связанных с мистическим или потусторонним.

Точно так же не существует для него, рассказывающего о своей жизни, проблемы памяти или воспоминания. Автобиографизм для Горького равен документализму. Описанный им мир его детства и юности можно сравнить с проходящей перед глазами документальной кинолентой. Каждый эпизод зафиксирован так, что не возникает и тени сомнения в точности воспроизведения, будто между событием и его описанием не прошло никакого времени, способного затемнить, затуманить память или, наоборот, осветить прошедшее новым светом. Для Горького, в общем, не существует проблемы времени, ибо время для него — это история, а не некое имманентное качество бытия.

Читая лекции американским студентам, Набоков с большим уважением говорил о Горьком, поскольку в его внутреннем мире была черта, и близкая Набокову, и импонировавшая ему: «...мальчик понял, что на свете бывает счастье и что жизнь — это и есть счастье несмотря ни на что. <...> В своей суровой прозе он подчеркнуто обнажал горькую правду современной русской жизни. И все же каждая его строчка дышала непобедимой верой в человека. Как ни странно, этот художник непригляднейших сторон жизни и ее звериной жестокости был в то же время величайшим оптимистом русской литературы»<sup>1</sup>. Но симпатия к чертам личности Горького не распространялась у Набокова на характерные черты его писательской манеры. Здесь неприемлемыми оказывались «сухая рассудочность

---

<sup>1</sup> Набоков В. Максим Горький // Набоков В. Лекции по русской литературе: Чехов, Достоевский, Гоголь, Горький, Толстой, Тургенев. М., 1996. С. 374—375.

и страсть к доказательствам», а также обделенность «остротой зрения и воображением»<sup>1</sup>.

Работа памяти, направленная на добывание документально точного и кинематографически яркого факта, может характеризовать авторов, принадлежащих к самым разным литературным течениям. Так, например, имажинисту Мариенгофу она свойственна не в меньшей мере, чем реалисту Горькому. Следуя заветам своего литературного цеха, Мариенгоф строит образ, скрепляя в нем высокое и низкое, не отступая от правды, «без вранья». Эпизод, поступок, человек прошлого встают перед взором писателя, а затем и его читателя, зафиксированные с фотографической точностью. И хотя объективно текст Мариенгофа противостоит разрушительной силе времени, сохраняя живые штрихи прошедшего, ничто в авторской манере не говорит о взаимодействии со стихией времени или с силой самой памяти.

Другой, примерно аналогичный, пример — «Воспоминания» Тэффи. Записывая их, Тэффи остается верна своей юмористической манере, хотя говорит о самых серьезных вещах. Тэффи сосредоточена не на себе и предупреждает: «...если приходится автору говорить о себе, то это не потому, что он считает свою персону для читателя интересной, а только потому, что сам участвовал в описываемых приключениях и сам переживал впечатления и от людей и от событий, и если вынуть из повести этот стержень, эту живую душу, то будет повесть мертва»<sup>2</sup>. «Живая душа» автора обнаруживает себя прежде всего в умении находить в пережитых и описываемых ситуациях своеобразный «естественный символизм». Так, смысл революции может быть передан через рассказ о некрасивой, никогда никем не любимой женщине, с упоением расстреливающей людей — тех, кто не любил и не полюбит ее. Но задача Тэффи — не в создании символов. Ей важно засвидетельствовать увиденное, описать его как можно точнее. В старости с той же целью она будет создавать портреты своих современников, от Распутина до Алексея Толстого.

---

<sup>1</sup> Набоков В. Максим Горький. С. 382.

<sup>2</sup> Тэффи. Ностальгия. Л., 1991. С. 268.

Не будем умножать число примеров. Мы совершили краткий обзор тех произведений русской автобиографической прозы, которые, хотя и обращены, казалось бы, к той же самой теме, что и центральная тема Набокова, не составляют, тем не менее, литературной традиции, Набокову родственной. Выделив чужеродные ему качества: концептуализм, рационализм, «объективизм» — назовем теперь те, благодаря которым другие образцы автобиографических произведений могут быть объединены в некий общий контекст, с которым и следует соотносить творчество Набокова.

### 3. ПАМЯТЬ КАК ПРОЦЕСС И ПАМЯТЬ КАК РЕЗУЛЬТАТ

По Набокову, главным качеством «мнемозиниста» является сосредоточенность на *процессе* воспоминания. Ему важен не только добытый памятью факт, но и путь памяти навстречу этому факту. В «Даре» говорится о пяти произведениях Годунова-Чердынцева, каждое из которых так или иначе связано с воспоминанием. Это его книга стихов, посвященных воспоминаниям детства, книга о Яше Чернышевском, книга об отце, книга о Н. Г. Чернышевском (внешне — традиционно-биографический роман, основанный на многих фактах, почерпнутых из воспоминаний о Чернышевском, его писем, дневников и сочинений, по существу же — произведение, построенное на том, что чужие мемуарные свидетельства становятся живым личным воспоминанием Годунова-Чердынцева) и книга, призванная восстановить в памяти его роман с Зиной<sup>1</sup>. Из этих пяти замыслов осуществлены лишь два. Читателю предъявляются фрагменты стихотворений и полностью — книга о Чернышевском. Но и три другие сюжета рассказаны — только вместо книг предъявлен либо от-

---

<sup>1</sup> По мнению И. Н. Сухих, «Дар» — это «энциклопедия классического романа», он «вполне классичен не только по структуре, но и по системе ценностей» (Сухих И. Н. Книги двадцатого века: русский канон. М., 2001. С. 299).

вергнутый материал (о Яше Чернышевском), либо материал, собираемый и восстанавливаемый в памяти и воображении (об отце), либо жизненный материал (история отношений с Зиной), которому, будто бы, еще только предстоит стать предметом воспоминания и претворения в слово. Вместо книг — рассказ о создании (или отказе от создания) книг. Этот прием в полной своей чистоте реализован в «Подлинной жизни Себастьяна Найта». Сюжет романа — это история о том, как повествователь писал книгу о своем брате (книгу, построенную на воспоминаниях — своих и чужих). Самой книги как будто нет, есть лишь рассказ о ее подготовке. Но этот рассказ и есть та самая книга, которая должна быть написана. Брат Себастьяна не заковывает его биографию в законченный, последовательно (от детства — к зрелости) выстроенный текст. Ибо важен не воплощенный и законченный результат воспоминаний, а извилистый, непоследовательный и пунктирный ход памяти, который трактуется как самое точное свидетельство о предмете воспоминания. Понятно, почему документальная манера Горького или объективная манера Аксакова оказываются чужды Набокову.

Владислав Ходасевич в «Некрополе» описал, с каким восторгом он слушал мемуарные рассказы Максима Горького, всегда звучавшие как спонтанная импровизация. Но нечто странное всегда происходило при этом: часть слушателей старалась незаметно покинуть комнату. Лишь позже Ходасевич понял, что рассказы Горького были не вдохновенными импровизациями, а многократно обкатанными текстами, которые исполнитель повторял слово в слово, а завсегдатаи его дома знали едва ли не наизусть.

При всем блеске воспоминаний Горького (а именно из них и сложилась его автобиографическая трилогия, сочувственно упоминаемая Набоковым в лекциях по русской литературе), они имеют один важный, но не сразу осознаваемый недостаток, свойственный большинству мемуаристов. События личной жизни постепенно укладываются в определенный набор организованных по художественному принципу эпизодов, соединение которых в общий хронологический ряд и создает картину жизни.



За рамками такой завершенной картины остается слишком многое. Этот способ просто не позволяет вспомнить то, что некогда не вошло в первоначально оформленный рассказ. Неизменное повторение пожилым человеком одних и тех же эпизодов и случаев — закономерный итог подобного рода мемуаров. В них отсутствует не только импровизация. В них отсутствует настоящее, из них исчезает живое время — то время, когда длится рассказ, а следовательно, исчезает и автор как живая — в настоящий момент живая — личность. Все оставлено в прошлом.

Воспоминание в интересующем нас аспекте трактуется как нечто противоположное завершенному рассказу о прошлом, рассказу, в котором прошлое получает определенные очертания, предстает как зафиксированная данность. Перефразируя В. Гумбольдта, можно сказать, что воспоминание для той литературной (и философской) традиции, с которой связан Набоков, — процесс, а не результат. Если «автобиография-результат» (как и всякий результат) может существовать как реальность, отчужденная от вспоминающего, и от этого ее ценность не понижается, то воспоминание в набоковском смысле есть неотчуждаемо личностный акт, оно непременно живое, непосредственное и актуальное. Оно совершается не для того, чтобы закрепить то или иное содержание прошлого — но для того, чтобы сообщить прошлому экзистенциальный статус, равный статусу настоящего. Именно поэтому во многих набоковских сюжетах прошлое вплотную придвинуто к настоящему. Ни дневниковые записи, ни мемуары, в которых зафиксировано прошлое, не решают этой задачи. Необходимо живое воспоминание, при котором прошлое переживается с такой же непосредственностью, как настоящее, так же неотчуждаемо, как мгновения настоящего. Понятно, что подобное воспоминание является чрезвычайно напряженным духовным актом, который включает и припоминание того, что было забыто и утрачено навсегда.

Итак, качество, которое отличает родственную Набокову традицию автобиографической прозы (или поэзии) — это присутствие в тексте, в его разворачивании и предъявлении воспоминания как живого акта, как актуального процесса, не завершен-

ного до написания текста, а развивающегося вместе с ним. Такое воспоминание всегда теснейше сопряжено с самопознанием, которое тоже осуществляется вместе с созданием текста — а не предшествует ему, не отливается в готовую концепцию, подчиняющую себе движение повествования (как в трилогии Льва Толстого).

Этого критерия достаточно, чтобы выделить те произведения русского автобиографического творчества, которые для набоковской темы памяти составляют ближайший историко-литературный контекст. К их числу прежде всего относятся «Котик Летаев» Андрея Белого, «Младенчество» Вячеслава Иванова, «Жизнь Арсеньева» Ивана Бунина. Каждому из этих произведений нам предстоит посвятить особый раздел работы — там и будет аргументирована их соотнесенность с набоковским творчеством.

Несомненной близостью к тому же контексту отличается проза Ремизова с ее «панавтобиографизмом»<sup>1</sup>, с неустанной работой творческой памяти, которая «позволяет писателю выйти за пределы не только настоящего, но и определенного ему судьбой исторического времени»<sup>2</sup>. Но память у Ремизова поглощается иной инстанцией — инстанцией легенды и мифа: «Всякая человеческая жизнь великая тайна. И самые точнейшие проверенные факты из жизни человека и свидетельства современников не создают и никогда не создадут живой образ человека: все эти подробности жизни — только кости и прах. Оживить кости — вдохнуть дух жизни может легенда, и только в легенде живет память о человеке»<sup>3</sup>. Отчасти по этой причине, отчасти же потому, что рамки исследования поневоле должны быть так или иначе ограничены, монографическому анализу будут подверг-

---

<sup>1</sup> Определение С. Н. Доценко; см.: Доценко С. Н. «Автобиографическое» и «апокрифическое» в творчестве А. Ремизова // Алексей Ремизов: Исследования и материалы. СПб., 1994. С. 33.

<sup>2</sup> Слобин Г. Н. Проза Ремизова. 1900—1921. СПб., 1997. С. 18.

<sup>3</sup> Ремизов А. Тургенев-сновидец // Ремизов А. Огонь вещей. М., 1989. С. 153. О единстве памяти и воображения у Ремизова см.: Аверин Б. В., Данилова И. Ф. Автобиографическая проза А. М. Ремизова // Ремизов А. Взвихренная Русь. М., 1991. С. 13—14.

нуты только три произведения: Белого, Иванова и Бунина, хотя их именами интересующая нас традиция не исчерпывается. К ней же можно было бы отнести поздние незаконченные воспомина-ния Л. Толстого, с известными оговорками — автобиографиче-скую поэзию Блока, автобиографическую прозу Пастернака, Пришвина или Зощенко. Но в качестве предмета для присталь-ного внимания мы выбрали тех авторов и те тексты, которые, на наш взгляд, достаточно репрезентативны и дают выразитель-ное представление о том русском контексте, с которым соотно-сится автобиографическая тема в романах Набокова.

Набоков не получил серьезного религиозного воспитания. В семье соблюдались некоторые обряды, отмечались основные церковные праздники (Пасха, например). В ранней поэтиче-ской речи Набокова звучали слова, манифестирующие религи-озное сознание автора. Около 1927 года религиозная тема ухо-дит в подтекст и с тех пор уже никогда в его творчестве прямо не выражается. Набоков не выказал пристрастия ни к одной конфессии, пренебрегая «общими небесами» и подчеркивая, что у него нет никакого желания странствовать по общепринятым парадизам — чем и заработал себе репутацию человека нерелигиозного, репутацию, мало соответствующую его внутренне-му миру и нуждающуюся теперь в пересмотре и опроверже-нии<sup>1</sup>. Мы не будем специально обсуждать здесь эту проблему — за исключением одного ее аспекта.

Дело в том, что в живой, не застывшей, активной и актуаль-ной памяти, в духовном акте воспоминания содержится тот самый религиозный смысл, который вообще так трудно вычиты-вается из произведений Набокова. Приведем пока всего один факт в поддержку такого предположения. Умиравший герой романа «Прозрачные вещи», писатель, некоторыми чертами схожий с самим Набоковым, размышляет о том, что есть вос-поминания ввиду близкой неминуемой смерти. Он признается,

---

<sup>1</sup> Опровержение подобного взгляда на Набокова стало центральной темой монографии В. Е. Александрова «Набоков и потусторонность».

что раньше думал, будто «драгоценные воспоминания истираются в мозгу умирающего до радужной ветоши», теперь же ощущает «совершенно противное: самые пустяковые» его «чувства и таковые же всех людей обрели исполинский размер». Герой полагает, что если бы ему удалось описать всю полноту своего переживания в одной большой книге, «она несомненно стала бы новой Библией, а ее сочинитель — основателем новой веры» (A V, 79).

Обратившись к Библии, мы обнаружим, что воспоминание и память трактуются здесь в том смысле, который может служить базовым для устремлений, получивших свое выражение в интересующей нас литературной традиции. Воспоминание фигурирует в Библии в устойчивом формульном контексте: здесь говорится о *памяти перед Господом*. Приведем несколько примеров. В 28-й главе «Исхода» речь идет об одеяниях священников, для которых следует вырезать на двух камнях имена сынов Израилевых, — «это камни на память сынам Израилевым; и будет Аарон носить имена их *перед Господом* на обоих раменах своих *для памяти*. <...> И будет носить Аарон имена сынов Израилевых на напернике судном с сердца своего, когда будет входить в святилище, *для постоянной памяти перед Господом*» (ст. 12, 29). В 30-й главе «Исхода» говорится о приношениях Господу: «...и будет это для сынов Израилевых *в память перед Господом*, для искупления душ ваших» (ст.16). В «Числах» говорится о серебряных трубах: «...трубите трубами при всесожжениях ваших и при мирных жертвах ваших; и это будет *напоминанием о вас перед Богом вашим*» (10:10). В третьей главе Книги пророка Малахии говорится о различии между праведниками и нечестивыми: «...боящиеся Бога говорят друг другу: „внимает Господь, и слышит это, и *перед лицом Его пишется памятная книга о боящихся Господа и чтущих его*“» (ст. 16).

Итак, память — это *память перед Господом*, и перед лицом его пишутся памятные тексты, будь то книга или имена на камнях для ритуальной одежды. Во многих других случаях говорится о памяти самого Бога, о том, в частности, что Господь вспоминает завет. Таким образом воспоминание в Библии —

это акт связи между Богом и человеком. Связи, которая может быть только живой, актуальной, личной — и никогда не может быть ни отчужденной, ни завершенной, никогда не может предстать как готовый состоявшийся результат — но всегда как актуальный процесс.

В европейской и в русской культуре существовала концепция памяти, альтернативная как тому пониманию, которое явствует из Библии, так и тому, к которому, как нам еще предстоит показать, склонился XX век<sup>1</sup>. Это хорошо видно на примере русского XVIII века, где теснейше сопряжены понятия памяти, бессмертия и славы.

Культура XVIII столетия придавала памяти огромное значение. Покрыть себя славой — значит добиться бессмертия, обеспечить памятью потомков. Великие дела, исторические деяния совершаются не только ради их непосредственного результата — но еще и затем, чтобы быть увековеченными. Монументальная скульптура и одическая поэзия в равной мере служат этой цели. Знаменитая пушкинская метафора «И на обломках самовластья / Напишут наши имена»<sup>2</sup> фиксирует типичные для этой культуры представления о славе, бессмертии и памяти. Имена, покрытые славой, станут записанным текстом, что и сделает их бессмертными. Выразительно и упоминание «обломков самовластья», вероятно связанное с разрушенной Бастилией. В основе метафоры — образ неких камней с записанными на них именами. Образ этот, между прочим, очень близок к процитированным фразам из книги «Исход», где речь идет о камнях с вырезанными на них именами сынов Израилевых. Указывая на

---

<sup>1</sup> Мы рассматриваем лишь те концепции памяти и воспоминания, в рамках которых они трактуются как позитивная ценность. Но культура знает и негативную оценку воспоминания — как средства самоотравления, самообмана, как бредовой мечты, фиксированности на прошлом, которая не дает возможности жить настоящим. Такая оценка ярко выражена, например, в раннем русском символизме — см.: Ханзен-Лёве А. Русский символизм: Система поэтических мотивов. Ранний символизм. СПб., 1999. С. 251–262. Там же см. о мотивах памяти и воспоминания в раннем символизме.

<sup>2</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч. [М.; Л.], 1947. Т. 2. С. 72.

эту близость, мы, конечно, не имеем в виду установить источник образа — он безусловно опосредован достаточно пространной культурной традицией. Важно другое. Отмеченная близость делает очевидным контраст смыслов. В Библии имена, вырезанные на камне, имеют значение как память перед Господом. Для русской культуры (а также, конечно, и для европейской) памятная надпись на камне значима сама по себе. Акт памятования обеспечен самой фиксацией — неважно, в камне или в слове. На этой фиксации он и замыкается. Точнее сказать так: славное имя или деяние фиксируется той или иной формой памятника, словесного или монументального, который и служит формой бессмертия, напоминанием потомству. Цикл памяти выглядит следующим образом: человек, покрывший себя славой, — памятник — человек, глядящий на памятник. Или: человек — памятник — другой человек. Каждое звено цикла вполне автономно и имеет свой завершенный внутри себя смысл. Как видим, эта концепция действительно альтернативна библейской. Можно сказать: эта концепция возникла в результате забвения библейского смысла. Показательна судьба выражения «быть записанным на скрижалях». Для русской культуры эта метафорическая запись и есть самоцель, между тем как библейская скрижаль — это текст-посредник между Богом и человеком.

Описанная модель полнокровно реализуется в пушкинских «Воспоминаниях в Царском Селе» 1814 года. Царскосельский сад — вместилище памятников русской славы — это пространство, где «каждый шаг в душе рождает / Воспоминанья прежних лет»<sup>1</sup>. Обелиски, камни славы, выполняют свое предназначение: служить памятью для потомка, который, ежели он поэт, заново облекает в текст, в письмена славные деяния прошлого. Существенно однако, что подобная оценка лицейского стихотворения Пушкина не может служить исчерпывающей. Как указывает В. Э. Вацуру, «Воспоминания в Царском Селе» ориентированы не только и даже не столько на одическую традицию и на Державина, но прежде всего на историческую элегию

---

<sup>1</sup> Пушкин. Полн. собр. соч.: В 20 т. СПб., 1999. Т. 1. С. 69.

Батюшкова<sup>1</sup>. Историческая же элегия, в отличие от оды, в значительной мере сосредоточена на *процессе* воспоминания. Показательно, что и само название пушкинского стихотворения, акцентирующее слово воспоминание, восходит к батюшковскому «Воспоминанию 1807 года» и его же стихотворению «Воспоминание» (1814). Цикл памяти, замыкаемый памятным монументом, у Пушкина размыкается — через воображение, рисующее картины прошлого.

Мы завели речь о Пушкине далеко не случайно. Набоков, вводя тему памяти, то и дело обращается к Пушкину. Произведения Набокова насыщены цитатами из Пушкина, явными и скрытыми, постоянно заставляющими читателя вспоминать пушкинские тексты. Еще важнее другое. Со слова «воспоминание», как уже было отмечено выше, *начинается первый роман Набокова — «Машенька», и само это слово, названное в эпиграфе, является цитатой из «Евгения Онегина». Последний же русскоязычный роман Набокова — «Дар» — завершается обращением к тому же «Евгению Онегину», причем тоже в теснейшей связи с темой памяти. Таким образом получается, что апелляция к воспоминанию — и одновременно к Пушкину — оказывается рамкой, границей, отмечающей начало и конец всех русскоязычных романов Набокова. Эта тесная связь темы воспоминания с пушкинской темой нуждается в осмыслении. Продолжим поэтому анализ пушкинских «Воспоминаний...».*

К сюжету воспоминаний в Царском Селе Пушкин обращался по крайней мере трижды (забавное совпадение с фактом тройного переписывания автобиографической книги Набокова)<sup>2</sup>. В 1823 году было написано стихотворение «Царское Село»,

---

<sup>1</sup> Вацуфо В. Э. [Примечание к стихотворению «Воспоминания в Царском Селе»] // Пушкин. Полн. собр. соч.: В 20 т. Т. 1. С. 615. См. также: Вацуфо В. Э. Лирика пушкинской поры: «Элегическая школа». СПб., 1994. С. 167–171.

<sup>2</sup> Не будем, впрочем, настаивать на этой цифре. Сюжет воспоминаний в Царском Селе (и вновь в соотношении с элегической традицией — в данном случае с кладбищенской элегией Грея) Пушкин явно предполагал развернуть и в 1835 или 1836 году, набрасывая программу так и не осуществленного произведения, озаглавленного «Prologue».

в 1829-м — еще одно стихотворение, озаглавленное в точности так же, как и лицейское: «Воспоминания в Царском Селе».

Тенденция, намеченная в лицейских «Воспоминаниях...», в гораздо большей полноте разворачивается в «Воспоминаниях...» 1829 года. Здесь вновь возникает мемориальное пространство, с «чертогами, вратами, / Столпами, башнями, кумирами богов, / И славой мраморной, и медными хвалами / Екатерининских оров...»<sup>1</sup>. Но этот тип памяти, родственный тому, что был воплощен в лицейском стихотворении, представлен лишь во второй, незаконченной части стихотворения 1829 года. Вся же его первая часть реализует воспоминание совсем иного рода. Это воспоминание собственного детства, интимное, индивидуальное, которое, раз начавшись, влечет за собой воспоминание всей последующей жизни, вплоть до мгновения настоящего. Это воспоминание-совесть, так хорошо знакомое нам по Толстому, что мы порой забываем, сколь устойчиво связаны у Пушкина воспоминание и раскаяние. Кроме того, это воспоминание, слитое с воображением — уже не подспудно, как в стихотворении 1814 года, но явно, акцентированно: слово «воображенье» повторено дважды. Воспоминание едино с поэтическим воображением, с творческим актом. Но воспоминание-воображение — это также и набоковский лейтмотив. И еще одна черта, близкая Набокову, представлена в пушкинском стихотворении 1829 года. Помимо прямого воспоминания здесь есть еще и воспоминание воспоминания: в царскосельских садах поэт вспоминает свое отрочество и те поэтические воспоминания, которым он предавался тогда.

Итак, в «Воспоминаниях в Царском Селе» 1829 года сюжет воспоминания реализован в обеих своих ипостасях: в той, которая была сформирована культурой XVIII столетия, и в той, которая будет востребована культурой XX века. И совершенно неслучайным представляется то, что в первой части стихотворения, где концепция воспоминания противоположна концепции XVIII века, возникает библейский контекст:

---

<sup>1</sup> Пушкин. Полн. собр. соч. Т. 3. С. 190.



Воспоминаньями смущенный,  
Исполнен сладкою тоской,  
Сады прекрасные, под сумрак ваш священный  
Вхожу с поникшею главой.  
Так отрок библии, [безумный] расточитель,  
До капли истощив раскаянья фиал,  
Увидев наконец родимую обитель,  
Главой поник и зарыдал<sup>1</sup>.

Тот же контекст явственно ощутим и в написанном в 1828 году стихотворении «Воспоминание» («Когда для смертного умолкнет шумный день...»), с покаянными мотивами, близкими мотивам псалмов, с высокой архаизированной лексикой, с таинственным упоминанием двух ангелов с пламенным мечом.

С обращенностью к этому источнику теснейше связано то качество пушкинского воспоминания, благодаря которому именно с пушкинского слова начинается сюжет воспоминания в романной прозе Набокова.

Что же касается стихотворения «Царское Село», написанного в 1823 году, то в нем, как кажется, содержится еще одна пушкинская параллель к набоковской теме воспоминания, а именно — к знаменательным словам Набокова о гении тотального воспоминания. Стихотворение «Царское Село», написанное в 1823 году, начинается так:

Хранитель милых чувств и прошлых наслаждений,  
О ты, певцу дубрав давно знакомый Гений,  
Воспоминание, рисуй передо мной  
Волшебные места, где я живу душой...<sup>2</sup>

Гений воспоминания — это живое и действующее существо, со всем, что есть противоположного между живым существом и замкнутым в себе текстом или памятником («мраморной», «медной» славой). Но, противопоставив концепцию памяти-памятника библейскому пониманию воспоминания и соотнеся последнее с пушкинской природой воспоминания, справедливости ради заметим, что появление мифологической фигуры

---

<sup>1</sup> Пушкин. Полн. собр. соч. Т. 3. С. 189.

<sup>2</sup> Там же. Т. 2. С. 285.

гения воспоминания у Пушкина и Набокова никак не случайно. Эта фигура знаменует собой меру отстояния светской культуры от библейского источника.

Перечисленными текстами тема воспоминания у Пушкина, естественно, не исчерпывается. Но, быть может, они являются ключевыми по отношению к тому аспекту этой темы, который интересует нас в связи с Набоковым. Пушкин ценил и воспоминания совсем иного рода. Его интересовали подробности великих событий и подробности жизни великих людей. Интересовали его и так называемые Записки Самсона (А. Сансона), парижского палача — читателей «Литературной газеты» он приглашал разделить с ним предвкушение появления этой книги, в которой описаны последние минуты жизни королевских особ, преступников и поэтов, их последние предсмертные слова, мгновения, когда отсеченная голова катится с плеч. Не задаваясь вопросом о подлинности мемуаров Сансона, Пушкин был явно увлечен возможностью получить документальное свидетельство об этих страшных и редкостных фактах. Подобный же факт будет «документирован» в «Приглашении на казнь»<sup>1</sup>.

В последние годы жизни Пушкин особенно ценил мемуары и активно побуждал знакомых записывать свою жизнь. Он призывал к этому Нащокина, прекрасного рассказчика, и собственноручно правил начатый было Нащокиным текст. Он подарил М. С. Щепкину специальную тетрадь для его будущих воспоминаний и сам вписал в нее первую фразу: «Я родился в Курской губернии Обоянского уезда в селе Красном, что на речке Пенке»<sup>2</sup>. В уважении к мемуару как к документу сказался Пушкин-историк — но эта область его занятий и интересов, безусловно пересекающаяся с интересами Набокова-филолога, с худо-

---

<sup>1</sup> Эта тема, к которой прикоснулся Пушкин, стала, как показано в статье С. М. Козловой «Утопия истины и гносеология отрезанной головы» (Звезда. 1999. № 4. С. 184–189), мотивом, прошедшим через несколько произведений Набокова («Приглашение на казнь», «Ultima Thule», «Bend Sinister»).

<sup>2</sup> Пушкин. Полн. собр. соч. М., 1997. Т. 17 (Дополнительный). С. 301.

жественным творчеством Набокова пересекается в весьма малой степени, и во всяком случае — за пределами нашей темы<sup>1</sup>.

Впрочем, здесь есть одно существенное исключение. Именно Пушкин-историк и Пушкин-мемуарист (автор «Путешествия в Арзрум» — произведения, основанного на собственных путевых дневниковых записях) появляется в «Даре» — как высокий образец для того жанра воспоминания, который Годунов-Чердынцев хочет воплотить в своей книге об отце<sup>2</sup>.

#### 4. ВОСКРЕСЕНИЕ ЧЕРЕЗ ВОСПОМИНАНИЕ (Лев Карсавин)

В XX веке воспоминание и память становятся специальным объектом пристального внимания в русской философской традиции — и подчас получают в ней тот религиозный смысл, о котором уже говорилось. Одной из самых представительных в этом отношении является фундаментальная работа Л. П. Карсавина «О личности» (1929)<sup>3</sup>. Тема памяти и воспоминания не является здесь центральной, но связанная с ней линия проходит через ключевые смысловые узлы книги.

---

<sup>1</sup> Набоков, например, написал пространные рассуждения о биографии Абрама Ганнибала, какой она отражена Пушкиным в примечании к «Евгению Онегину» — в примечании, в большой мере восходящем к мемуарному свидетельству, найденному Пушкиным в семейных бумагах (Набоков В. Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин». СПб., 1998. С. 706—736). Как показал В. П. Старк, ученейший комментарий Набокова преследует в данном случае весьма неожиданную и неявную цель: установить литературную генеалогию очерченной Пушкиным биографии Ганнибала, обнаружить игру художественного воображения в том тексте, который имеет по своей видимости чисто документальную природу (Старк В. П. Вступительная статья к публикации: Набоков В. В. Пушкин и Ганнибал. Версия комментатора // Легенды и мифы о Пушкине. СПб., 1995. С. 5—9).

<sup>2</sup> См. об этом: *Rampton D. Vladimir Nabokov: A Critical Study of the Novels.* Cambridge University Press, 1984. P. 92—94.

<sup>3</sup> О связи автобиографизма XX века с проблемой «Я», с проблемой идентификации личности см.: *Баткин Л. «Неужели вот тот — это я?» // Знамя.* 1995. № 2. С. 189—195.

Согласно учению Карсавина, которое опирается на христианскую триаологию, единство личности тождественно ее духовности: «Синоним единства — дух»<sup>1</sup>. Но по ходу самопознания, в особенности — теоретического, происходит разъединение личности на «сознающее» я и «сознаваемое» им. Предмет самопознания отчуждается от живого центра личности, утрачивает единство с ним. Этот процесс самоотчуждения и разъединения изначально, метафизически единого «Я» Карсавин называет умиранием или омертвлением личности. Живым остается собственно «сознающее я», в рамках которого легче всего восстанавливается утраченное единство. Но единство, восстановленное в одних только этих рамках, не может быть подлинным: слишком существенная часть личности останется в этом случае обреченной на смерть. Смерть же должна быть (и может быть) преодолена. Более того: смерть — залог воскресения. «Есть совершенное многоединство, которое, разъединяясь, всецело преодолевает свою разъединенность и, умирая, воскресает. <...> Мы должны и хотим (хотим — если не малодушны) воскресить все, что в нас умирает. <...> Жизнь личности — ее воскресение чрез ее умирание»<sup>2</sup>.

Именно с этим пафосом — воскресения через умирание — и связана карсавинская концепция воспоминания. Вспоминая самое себя, личность осознает отчужденность, удаленность, мертвенность «прошлого ее аспекта». Желая сохранить свое актуальное (действительное в настоящий момент) единство, личность может отказаться от этого отъединенного от нее прошлого, отбросить его от себя, подобно ящерице, которая, спасаясь от поимки, отбрасывает свой хвост. «Впрочем, это не окончательная, не полная смерть. — Отбрасываемое в прошлое и забываемое способно частично ожить. Оно даже придушено живет, а в нем живет сама, по существу не участвующая личность, обескровленную тенью скользя в ореоле своего прошлого»<sup>3</sup>. Залог

---

<sup>1</sup> Карсавин Л. О личности // Карсавин Л. Религиозно-философские сочинения. М., 1992. Т. 1. С. 20.

<sup>2</sup> Там же. С. 34, 37, 68.

<sup>3</sup> Там же. С. 42.

поддержания этого обескровленного бытия — то же метафизическое единство личности. Личность не может достигнуть полного разъединения, поскольку полная разъединенность и абсолютная множественность означала бы небытие личности. Разъединенное подлежит воссоединению, которое есть не что иное, как самовоскрешение личности. Путь воспоминания, начавшийся с фиксации того, что «я в прошлом» отделен от «я в настоящем», движется затем к воссоединению этих ипостасей личности, а следовательно — к воскресению. «Вспоминая мое прошлое, я в некоторой мере воссоединяю его с собою и становлюсь более единым, чем когда о нем не вспоминал и когда оно, все же будучи мною, находилось как бы вне меня. Я развиваю данную мысль, прослеживая все вытекающие из нее выводы и останавливаясь на них, как на новых, отдельных мыслях, даже забывая о связи их с нею. Несомненно, я разъединяю данную мысль и сам в ней разъединяюсь. Но вот я „опомнился“ и начал связывать друг с другом и с нею мои выводы, создавая систему и понимая ее как раскрытость первоначальной мысли. Конечно, я воссоединяюсь и воссоединяю, и я более един, чем в период моих рассуждений, а в моем единстве „богаче“ того моего единства, которое было до них»<sup>1</sup>. Заметим, что подобное воспоминание прежней мысли, воссоединение с нею, служит Карсавину не только предметом рассуждений, но и методологическим основанием его работы, которая построена на постоянном возвращении вспять, на увязывании каждого нового шага с предыдущими. Воспоминание лежит в основе самой практики карсавинской мысли: совершив каждое новое движение, она вновь и вновь оглядывается назад, каждый раз захватывая в своем поступательном движении все свое прошлое содержание.

Обратим внимание еще на одну подробность построений Карсавина — на подробность, которая окажется существенной при анализе темы времени у Набокова, теснейше связанной с темой воспоминания. По Карсавину, «разъединенность личности, как взаимоисключаемость „Я“ и „моего“ и производная

---

<sup>1</sup> Карсавин Л. О личности. С. 59.

взаимоисключаемость моментов этого „моего“, является *пространственностью*» личности<sup>1</sup>. Альтернативой пространства, как правило, выступает время. Но у Карсавина способность личности к самовоссоединению или самовоскрешению (то есть к духовному движению, альтернативному разъединению, множественности и умиранию) связана не просто с временем, а с «всевременностью» личности. «Мы должны не только насытить единством то, что *сейчас* распадается, но и воссоединить прошлое с настоящим, „вернуть“ прошлому, нимало не умаляя временного качественания личности (ибо оно — сама личность), актуальность прошлого и победить не временность, а ее несовершенство. Иными словами — совершенная личность не вневременна, а сверхвременна или — чтобы и в определении ее не подать повода к отрицанию ее временного качественания, т. е. чтобы под предлогом ее превознесения ее не умалить — *всевременна*»<sup>2</sup>.

Подчеркнем еще один важный момент в учении Карсавина. Собрание, воссоединение, воскресение личности он трактует не просто как способность, вытекающую из метафизических оснований единства личности, но и как ее деятельную активность. «Не „вспоминается“, но — я „вспоминаю“; не „мысль течет“ — „я мыслю“; не „восстает в памяти“ — „я вызываю самого себя из небытия“»<sup>3</sup>. Эта активность предполагает чрезвычайное напряжение всех духовных сил, пожалуй, даже мучительное напряжение. Описывая естественный для человека отказ от такого напряжения, Карсавин резко меняет свой стиль, отступая от строго философского дискурса: «Усиливаясь достичь полноты самопознания, <...> объединить или „собрать“ самих себя, т. е. совершенно утвердить себя и утвердить свое совершенство, мы всякий раз кончаем наше усилие *вполне добровольным* отказом от него. „Довольно! не хочу большего напряжения! Не стоит! — Ну, не опознаю себя, останусь несовершенным. Не все ли равно?“ — Такими словами можно при-

---

<sup>1</sup> Карсавин Л. О личности. С. 79.

<sup>2</sup> Там же. С. 37.

<sup>3</sup> Там же. С. 59.

мерно передать наше состояние. Только *после* этой свободной санкции нашего бессилия, только *после* этого свободного „ноуутверждения“ нашего несовершенства, „ниспадаем“ мы либо в „разъединенность“ либо в „бессознательность“»<sup>1</sup>. В этой точке философская мысль Карсавина уже прикасается к нерву экзистенциальной по своей природе проблематики, описывая не умственное движение, а непосредственное переживание духовного акта, который лежит в основе того типа воспоминания, которому посвящено настоящее исследование.

## 5. ПАМЯТЬ И ПРОБЛЕМА МНОЖЕСТВЕННОСТИ «Я»

(Г. Гурджиев и П. Д. Успенский)

Изысканная схоластика Карсавина в некоторых своих положениях смыкается с посвященным психической практике учением Г. Гурджиева. В лекциях, читанных в Англии, Франции, Германии и Америке в первой половине 1920-х годов, Гурджиев подчеркивал, сколь трудным делом для человека являются активная память, внимание, самонаблюдение. «Если вы думаете, что можете наблюдать за собой в течение пяти минут, то это неверно <...>. Если вы просто констатируете, что не можете наблюдать за собой, тогда вы правы»<sup>2</sup>. Между тем именно эти три рода активности — память, внимание, самонаблюдение — ведут к воссоединению разъединенных центров человеческого «Я», к установлению связи между ними. Гурджиев настаивал на том, что вне специальной практики человек не обладает цельностью собственного «Я». «Человек — это многосложное существо. Обычно, когда мы говорим о себе, то говорим „я“. <...> Этого „я“ не существует или скорее существуют сотни, тысячи маленьких „я“ в каждом из нас»<sup>3</sup>. Одни «я» принадлежат интеллектуальному центру, другие — эмоциональному,

<sup>1</sup> Карсавин Л. О личности. С. 38.

<sup>2</sup> Гурджиев Г. И. Беседы с учениками. Киев, 1992. С. 12.

<sup>3</sup> Там же. С. 3.

третьи — моторному. «Память, внимание, наблюдение — это не что иное, как исследование одного центра другим, или прослушивание одного центра другим»<sup>1</sup>. Поэтому один из афоризмов Гурджиева гласил: «Помни сам о себе всегда и везде»<sup>2</sup>.

Ученик, последователь и популяризатор идей Гурджиева П. Д. Успенский с еще большей отчетливостью развивал эти положения<sup>3</sup>. По Успенскому, человек должен стремиться к постоянству своего «Я». Исходно же у него нет одного неизменного Эго, ибо нет контролирующего центра, связующего различные жизненные проявления. «Всякая мысль, всякое чувство, ощущение, желание, хотение и нехотение есть некое Я. Эти Я не связаны и не скоординированы друг с другом каким бы то ни было образом. Каждое из них зависимо от перемен во внешних обстоятельствах и от изменения впечатлений. Одно из них механически следует за другим, иные проявляются всегда в компании других. Но в этом нет ни порядка, ни системы»<sup>4</sup>.

К порядку, к связующему различные «Я» контролю, к преодолению механистичности человек может прийти через самонаблюдение и память, которые требуют чрезвычайной концентрации усилий. «Во-первых, <...> вы сами себя не помните, т. е. вы не отдаете себе отчета о самих себе, когда стараетесь за собой наблюдать. Во-вторых, наблюдение затрудняется непрерывным потоком мыслей, чувств, образов, эхом прошлых разговоров, фрагментов эмоций, текущих сквозь ваш ум и очень часто отвлекающих внимание от наблюдения»<sup>5</sup>. О памяти Успенский говорит обстоятельно и подробно: «Теперь укажем главный пункт работы над собой. Если мы представляем, что все трудности в работе зависят от того, что мы не можем *помнить о себе*, то мы уже знаем, что нам делать. Нужно стараться

---

<sup>1</sup> Гурджиев Г. И. Беседы с учениками. С. 15.

<sup>2</sup> Там же. С. 106.

<sup>3</sup> О возможном знакомстве Набокова с идеями П. Д. Успенского и даже о некотором влиянии их на писателя см.: Александров В. Е. Набоков и потусторонность. С. 270–274.

<sup>4</sup> Успенский П. Д. Психология возможной эволюции человека // Гурджиев Г. И. Беседы с учениками. С. 118.

<sup>5</sup> Там же. С. 159.



помнить о себе. <...> Само-воспитание <...> должно <...> базироваться на осознании того факта, что мы не помним себя, но что в то же самое время мы в силах себя вспомнить, если мы приложим достаточные усилия и правильным образом. <...> Вы должны помнить, что нами найдено слабое место в стенах механичности. Таково знание о том, что мы сами себя не помним, и осознание того, что мы можем постараться вспомнить самих себя. Вплоть до этого момента нашей задачей было только изучение самих себя. Теперь вместе с пониманием необходимости действительных в нас изменений начинается работа»<sup>1</sup>.

Учение Гурджиева и Успенского, в значительной степени восходящее к восточным духовным и психическим практикам, обладает критическим минимумом общности с основами философии Льва Карсавина, которая в своем развитии исходит из христианской тринитарной догматики. Для Карсавина залог воссоединения личности — ее исходное метафизическое единство, утрачиваемое лишь в силу несовершенства личности и восстанавливаемое по мере приближения ее к совершенной личности Христа. Гурджиев же (а за ним и Успенский) любит повторять, что человек — это машина, или прибегать к немислимым для Карсавина метафорам типа «человек — это трехэтажный завод» или «человек — это четырехкомнатный дом».

Тем существеннее для нас точки их схождения, центральной из которых оказывается убеждение, что работа памяти ведет к обретению личностью ее единства — убеждение, в обоих случаях основанное на том, что вне специальных духовных и психических усилий личность дробится на множество отлученных друг от друга «я». Когда подобные совпадения встречаются в чужеродных по своим основаниям доктринах, это свидетельствует о том, что они востребованы эпохой, отвечают какому-то очень существенному для нее запросу.

Взгляды Гурджиева и Успенского имеют для нашей темы и еще одно важное значение. Их обоих интересует духовная *прак-*

---

<sup>1</sup> Успенский П. Д. Психология возможной эволюции человека. С. 159–160.

тика. Память для них — не предмет рассуждений, не интеллектуальная тема, но необходимая компонента духовной деятельности. Этот деятельный аспект памяти окажется, как увидим, чрезвычайно существенным для Набокова. Успенский говорил: «В английском языке нет безличных глагольных форм для человеческих действий. Поэтому нам приходится говорить, что человек думает, читает, работает, любит, ненавидит, начинает войны, драки и т. д. В действительности все это с ним происходит. <...> Если он понимает это, то может научиться большему о самом себе, а тогда возможны и определенные изменения»<sup>1</sup>. Но так же рассуждал и Карсавин, подчеркивая разницу между «вспоминается» и «я вспоминаю», «восстает в памяти» и «я вызываю самого себя из небытия».

И Гурджиев, и Успенский, и Карсавин говорят о памяти только как о неотчуждаемо личностном акте — или о воспоминании как состоянии личности. У Успенского есть устойчивый термин «самовоспоминание», подчеркивающий, что речь идет о внутреннем деле человека. Эта черта, пожалуй, резче всего проводит границу между «объективированной» памятью — мемуаром или мемориалом — и природой того воспоминания, которому посвящена наша работа. Памятник или рассказ о былых событиях тоже обслуживает память — но это память уже воплощенная, это напоминание, приходящее извне как готовая информация, ее усвоение не требует от человека специальных усилий, направленных на собственную личность. Таким образом, воспоминание, о котором мы будем говорить, теснейшим образом связано с самоустройством личности.

Существенный комментарий к учению Гурджиева и Успенского содержится в книге Луи Повеля «Мсье Гурджиев», вышедшей в Париже в 1954 году. Повекль много лет работал под руководством Гурджиева, хорошо знал труды Успенского, но, подобно многим ученикам Гурджиева, подчеркивал, что не может подробно восстановить его учение и дает лишь самые общие сведения о нем.

---

<sup>1</sup> Успенский П. Д. Психология возможной эволюции человека. С. 117.

В школу Гурджиева Повеля привело остро переживаемое в молодости состояние недовольства собой. Недовольство происходило не из социальной ущемленности, не от неудовлетворенного честолюбия, не от материальных или личных неурядиц. Он просто испытывал желание перемениться — и задался труднейшим вопросом: *что* во мне хочет измениться? Поиски этого «что» стали точкой опоры для встречи с истинным «Я», всегда скрывающимся за множеством неистинных. Тропинку к своему «Я» Повесть отыскал, прикоснувшись к «тайне подлинных воспоминаний»<sup>1</sup>. Он понял, что не события, определившие внешнюю биографию человека (учеба, карьера, резкие сломы привычного течения жизни), а нечто безусловно второстепенное, но при этом очень конкретное запоминается навсегда. Иногда человек хорошо осознает, что такие второстепенные события и составляют главное достояние его памяти. Повесть уверен: «Все эти мгновения, не будучи важными для моей дальнейшей судьбы, без малейшего усилия с моей стороны просыпаются во мне и снова засыпают; более того, они всегда будут жить в моей голове, в моем теле, в моих нервах, всегда будут готовы всплыть из глубин моего сознания — даже на пороге вечности»<sup>2</sup>. Подобно герою «Прозрачных вещей» Набокова, Повесть считает, что именно такого рода воспоминания проходят перед человеком в час смерти как воспоминания *всей* его жизни. Он знает, что погружение в «истинное воспоминание» — не врожденная способность человека. В обыденной жизни она проявляется крайне редко и всегда очень не надолго.

Для развития этой способности необходимо стремиться к рождению своего подлинного «Я», «затмевающего множество малых „я“, беспокойных, обуреваемых желаниями, постоянно стремящихся к чему-то» — и тогда в человеке начинает расти «крошечное зернышко истинного *существа*». Но «чтобы добиться, пусть на мгновение, осознания самого себя, чувства своего великого „Я“, нужно отказаться от идентификации со

---

<sup>1</sup> Повесть Л. Мсье Гурджиев: Материалы, свидетельства, тексты и комментарии. М., 1998. С. 69.

<sup>2</sup> Там же. С. 71.

всем тем, что мы называем нашей личностью»<sup>1</sup>. Не меньших усилий требует взаимодействие человека с миром: «Я смотрю на себя, смотрящего, я напоминаю себе о том, что я смотрю и что объект моего внимания — совсем не дерево, но восприятие этого дерева, обретенное благодаря отречению от всех элементов моей личности, приведенных в движение этой картиной. И только здесь начинает брезжить мое подлинное сознание, рожденное усилиями, которые я прилагаю, чтобы его вызвать, и одновременно это дерево переходит от относительного существования к абсолютному, открывая мне свое истинное существо. Я уже не смотрю на это дерево, не изучаю его, я его знаю, мы рождаемся друг для друга»<sup>2</sup>.

Если спроецировать подобную духовную практику в область психологии творчества, мы получим картину, невысказанную для художников XIX века, но характерную для таких художников XX столетия, как Джойс, Пруст или Набоков: я смотрю на себя, пишущего, я напоминаю себе о том, что слежу за собой пишущим (или даже описываю себя пишущего) и что объект моего внимания — совсем не дерево, но описание этого дерева, возникающее благодаря отречению от всех элементов моей личности, приведенных в движение этой картиной. И только здесь начинает брезжить мое подлинное сознание, рожденное усилиями, которые я прилагаю, чтобы его вызвать, и одновременно это дерево переходит от относительного существования к абсолютному, открывая мне свое истинное существо...

## 6. ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНАЯ АВТОБИОГРАФИЯ (Николай Бердяев)

Совершенно особое значение для анализа нашей темы имеют автобиографии философов, отрефлектировавших собственное произведение и его жанровые основания.

---

<sup>1</sup> Повесть Л. Мсье Гурджиев. С. 78.

<sup>2</sup> Там же. С. 79.

«Самопознание» Н. А. Бердяева (1940) является именно такой книгой, жестко проанализированной самим автором в предисловии к ней. Жизнь Бердяева была насыщена историческими событиями, напрямую затронувшими его судьбу: «Мне пришлось жить в эпоху катастрофическую и для моей родины и для всего мира. На моих глазах рушились целые миры и возникали новые. <...> Я пережил три войны, из которых две могут быть названы мировыми, две революции в России, малую и большую, пережил духовный ренессанс начала XX века, потом русский коммунизм, кризис мировой культуры, переворот в Германии, крах Франции и оккупацию ее победителями, я пережил изгнание, и изгнанничество мое не кончено. Я мучительно переживал страшную войну против России. И я еще не знаю, чем окончатся мировые потрясения. <...> ...я сидел четыре раза в тюрьме, два раза при старом режиме и два раза при новом, был на три года сослан на север, имел процесс, грозивший мне вечным поселением в Сибири, был выслан из своей родины и, вероятно, закончу свою жизнь в изгнании»<sup>1</sup>. Как видим, это жизнь, погруженная в гущу истории не в меньшей степени, чем жизнь автора «Былого и дум» — произведения, которое Бердяев считал «самой блестящей книгой воспоминаний»<sup>2</sup>. Но «Самопознание» посвящено не событийной стороне жизни. Предмет этой автобиографии — интроспекция.

Если искать автобиографическое произведение, которое составило бы полярную противоположность «Самопознанию», то им окажется, пожалуй, «История моего современника» Короленко. Для последнего важна не его собственная фигура, но обобщенная фигура его современника (не «Я», а «Мы», как было сказано выше). Соответственно производился и отбор материала. С точки зрения Короленко, такие детали биографии автора как то, что ему снились яркие сны, которые, переплетаясь с действительными событиями, порой усиливали впечатления от событий, ничего не дают для понимания умонастроения

---

<sup>1</sup> Бердяев Н. А. Самопознание. Л., 1991. С. 23.

<sup>2</sup> Там же. С. 21.

молодежи 70–80-х годов XIX века — и подобные детали устраниваются из книги. Интимные, особенно детские воспоминания Короленко оставляет в ее составе лишь в той степени, в какой они нужны для того, «чтобы читатель ознакомился предварительно с той призмой», в которой отражено описываемое время<sup>1</sup>. Бердяев выдвигает прямо противоположный критерий: «То, что носит характер воспоминаний и является биографическим материалом, написано у меня сухо и схематично. Эти части книги мне нужны были для описания разных атмосфер, через которые я проходил в истории моего духа»<sup>2</sup>.

Определяя историю духа как главный предмет своей книги, Бердяев осмысляет ее жанровое своеобразие на фоне именно автобиографических произведений. Он даже дает классификацию типов автобиографической прозы: «Есть несколько типов книг, написанных о себе и своей жизни. Есть, прежде всего, „дневник“, который автор вел из года в год, изо дня в день. <...> Есть „исповедь“. Блаженный Августин и Ж.-Ж. Руссо дали наиболее прославленные примеры. Есть „воспоминания“. Необъятная литература, служащая материалом для истории <...>. Наконец, есть „автобиография“, рассказывающая события жизни, внешние и внутренние, в хронологическом порядке»<sup>3</sup>. И далее Бердяев указывает, что его книга не соответствует ни одному из перечисленных типов, ибо она будет историей самопознания.

Это слово, ключевое для него и вынесенное в заглавие, чрезвычайно значимо для нас. Мы уже говорили о том, что акт самопознания непременно является компонентой того типа воспоминания, о котором будет идти речь.

Понятие памяти отрефлектировано Бердяевым в категориях, очень близких карсавинским. Бердяев говорит о мучительности забвения, память же называет «самой таинственной силой в человеке», имеющей «активно-преображающий характер»<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Короленко В. Г. Собр. соч.: В 10 т. Т. 5. С. 8.

<sup>2</sup> Бердяев Н. А. Самопознание. С. 25.

<sup>3</sup> Там же. С. 21.

<sup>4</sup> Там же. С. 24.

«В памяти есть воскрешающая сила, память хочет победить смерть»<sup>1</sup>, — утверждает он, имея в виду вовсе не описательную память-мемуар, а память-самосознание.

С природой самопознания тесно связан подчеркнутый им же самим эгоцентризм автора, лишь частично проистекающий из особенностей его душевного и духовного склада. Основной же причиной этого эгоцентризма, этой сосредоточенной обращенности на собственный внутренний мир является убеждение Бердяева, что «в познании о самом себе человек приобщается к тайнам, которые остаются закрытыми в познании других»<sup>2</sup>. В этом пункте Бердяев неожиданным образом сближается с учением Гурджиева и Успенского, апеллирующим к возможностям человека, обращенным на самое себя, как на наиболее доступный предмет духовной работы. Здесь же — очевидное расхождение с Карсавиным. Для последнего «Я» определяется через инобытие и, стало быть, ограничивается им — но и способно к воссоединению с ним. Бердяев как будто тоже говорит о подобном воссоединении: «...я мог принять „не-я“, лишь сделав это „не-я“ содержанием своего „я“, введя его в свою свободу»<sup>3</sup>. Но основания интеграции у каждого из философов диаметрально противоположны. Для Карсавина основание воссоединения — метафизическое единство личности и мира, предзаданное личности. Для Бердяева — личностная свобода, тоже метафизическое имманентное качество личности, не терпящей ограничения никаким инобытием. Эта проблематика, вообще актуальная в первой половине XX века, значима и для Набокова, причем значима как сама по себе, так и в связи с темой воспоминания — но об этом речь пойдет ниже.

Существенен для Бердяева и вопрос, который с неизбежностью возникает при обращении к воспоминаниям любого рода. Это вопрос о том, может ли быть память точна, возможно ли в принципе правдивое воспроизведение минувших событий. Бердяев считает, что память всегда избирательна — иногда бес-

---

<sup>1</sup> Бердяев Н. А. Самопознание. С. 24.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же. С. 65.

сознательно, иногда сознательно. А сознательно активная память включает в себя, кроме всего прочего, непрерывное творческое усилие, совершаемое в момент настоящего. Это творческое усилие обуславливает вторжение настоящего в прошлое. «В книге, написанной мной о себе, не будет выдумки, но будет философское познание и осмысливание меня самого и моей жизни. Это философское познание и осмысливание не есть память о бывшем, это есть творческий акт, совершаемый в мгновении настоящего. Ценность этого акта определяется тем, насколько он возвышается над временем, приобщается ко времени экзистенциальному, то есть к вечности»<sup>1</sup>.

Предпоследняя глава книги Бердяева называется «О самопознании и его пределах. Заключение о себе». Текст автобиографии уже написан, и теперь Бердяеву интересно осмыслить, удалось ли ему задуманное. Отвечая на этот вопрос, он одновременно и уточняет некоторые свои формулировки, и вводит новые. Так самосознание начинает осмыслять опыт собственного самопознания.

Личность не может быть замкнутой, «готовой», завершённой реальностью: «„я“ есть прежде всего „акт“»<sup>2</sup>. Написание автобиографии есть действие по созиданию самого себя. Такое понимание природы жанра — одна из самых ярких черт мышления XX века.

В «Я» акт и предмет познания совпадают. Еще древние греки понимали это, и потому видели в познании самого себя начало философии. Но для греческих мыслителей, пишет Бердяев, призыв познать самого себя предполагал познание субъекта вообще, человека вообще — познание «единого-универсального», а не неповторимо-индивидуального. И познающий разум, направленный на этот предмет, также стоял под знаком «общего-универсального». По тем же путям пошла и вся европейская философия. Лишь изредка в литературе исповедей, дневников, автобиографий и воспоминаний происходил прорыв к «эксис-

---

<sup>1</sup> Бердяев Н. А. Самопознание. С. 22.

<sup>2</sup> Там же. С. 297.



тенциальной субъективности». В числе тех, кто «экзальтировал» «субъект-личность на счет подавлявшей ее объективации»<sup>1</sup>, Бердяев называет Блаженного Августина, Паскаля, Достоевского, Кьеркегора. Роман XIX века, с его ориентацией на самопознание человека, получает в этом контексте философское значение.

Бердяев заявляет свою принадлежность «к той небольшой части поколения XIX и начала XX века, в которой достиг необычайной остроты конфликт личности, неповторимой индивидуальности, с общим и родовым»<sup>2</sup>. Наиболее близким себе в этом отношении мыслителем он считает Льва Шестова.

Самопознание, направленное на экзистенциальный субъект, встречается с границами двоякого рода: с границами, которые невольно устанавливает изнутри сам познающий, и с границами, навязанными ему внешним миром. «Последняя искренность и правдивость лежит в чистой субъективности, а не в объективности»<sup>3</sup>. Между тем всякий раз, как познающий начинает либо идеализировать себя, либо предаваться самобичеванию — а это происходит почти неизбежно и почти незаметно для познающего, — возникает объективация, создается образ самого себя, творится миф о себе. Если самопознание подлежит словесному выражению, чувства, испытываемые в момент рассказа, подменяют те, что были испытаны в момент их непосредственного переживания. Таковы «непереходимые границы» самопознания, выстраиваемые самим познающим.

Но, кроме того, человеку свойственно сознание границ собственной личности, и оно, по Бердяеву, вызывает чувство рабства у чуждого личности ограничивающего ее внешнего мира. Экстериоризированные природа и общество, не имеющие ничего общего с внутренним миром личности, навязывают ей свои законы, в частности — законы социальной иерархии. Определяя себя как человека, восставшего против всего экстериоризированного, Бердяев подчеркивает, что подобное мироотно-

---

<sup>1</sup> Бердяев Н. А. Самопознание. С. 297.

<sup>2</sup> Там же. С. 302.

<sup>3</sup> Там же. С. 298.

шение резко отличается от индивидуализма, в обычном смысле этого слова.

Поскольку субъект и объект соотносительны, и объективность всегда порождается деятельностью субъекта, объективацию и связанный с нею иерархический порядок мира можно рассматривать как отпадение духа от самого себя, как экстернизацию, совершаемую самим субъектом, как возлагаемое на самого себя рабство. Ни по непосредственному чувству, ни по сознательному миропониманию, пишет Бердяев, невозможно принять «объективность» за подлинную реальность, за перво-реальность. С этим теснейше связано его признание: «...у меня не было полного доверия к реальности так называемой „действительности“. Жизнь и действительность слишком часто напоминала мне сновидение, и иногда кошмарное сновидение, но с прорывами дневного света»<sup>1</sup>. С такими «прорывами дневного света» и связана, по Бердяеву, человеческая свобода. Нам предстоит убедиться в том, что подобный взгляд на человека действительно тесно смыкается с мировоззрением Льва Шестова, а также и в том, что во многих отношениях он оказывается чертой поколения, унаследованной Набоковым.

## 7. «„АНАМНЕЗИС“ О ПОТЕРЯННОМ РАЕ» (Лев Шестов)

В 1920-е годы статьи Льва Шестова регулярно печатались в тех же «Современных записках», где публиковались произведения Набокова (а с 1920-го по 1930 год там было напечатано двенадцать статей Шестова). Далекий от патетики Шестова, Набоков, тем не менее, если и не испытал прямого воздействия этого философа, то, во всяком случае, был несомненно вовлечен в круг развиваемых им идей, одновременно и характерных для эпохи, и выбивающихся из общего ряда своей парадоксальной остротой. Тема воспоминания и сопряженного с ним само-

---

<sup>1</sup> Бердяев Н. А. Самопознание. С. 305.

познания, пожалуй, не занимает центрального места в построениях Шестова, но она теснейше сопряжена с главными нервными узлами его философии: с представлениями о природе человеческого разума и человеческого «Я».

Цитируя мнение позднего Толстого, считавшего, что лучший вид литературы — автобиография, Шестов не соглашается с ним, утверждая, что ни одному человеку до сих пор не удалось рассказать о себе даже части правды. Относится это и к «Исповеди» Блаженного Августина, и к «Исповеди» Руссо, и к автобиографии Дж. С. Милля, и к дневникам Ницше. Слишком много темного, страшного живет в глубинах человеческого «Я», и правдиво написать об этом — «значит добровольно выставить себя <...> к позорному столбу»<sup>1</sup>. Но более глубокая причина невозможности подлинного рассказа о самом себе кроется в другом. Все мы, пишет Шестов, «слишком принадлежим обществу и слишком живем для общества, и потому приучились не только говорить, но и думать лишь то и так, как того требует общество»<sup>2</sup>. Дело не только в примитивном желании угодить обществу. Дело в том, что тексты — и автобиографии, и даже дневники пишутся для других, и потому должны содержать общие понятия, общие идеи. Между тем природа истинного, глубинного, индивидуального человеческого «Я» мало соотнобразуется с общими понятиями.

Общие идеи выстраиваются в концепции, безразличные к тем мелочам и деталям, которые оказались не наделенными концептуальным смыслом. Удел таких мелочей — забвение. Это касается не только личных автобиографий. Общим мыслям и общим идеям в равной мере подчиняются и историки — а потому они так же неспособны передать прошлое в его подлинности и полноте. «...Разве история сохранила все случаи, все факты? Разве вообще задача историка — сохранить все факты? Из бесчисленных миллиардов случаев и фактов история извлекает очень немногие и исключительные, да и то „истолкованные“, то есть

---

<sup>1</sup> Шестов Л. На весах Иова // Шестов Л. Соч.: В 2 т. М., 1993. Т. 2. С. 110.

<sup>2</sup> Там же.

приспособленные для каких-то целей. Из того, что было в мире, историк знает только то, что попало в реку времени, то есть то, что оставило в мире видимые для всех следы. Видимые для всех следы, конечно, в том смысле, что если кто-либо откроет эти следы, то их все и увидят. А что следов не оставило, о том историк ничего не знает и знать не хочет»<sup>1</sup>.

Подобный взгляд на историю был несомненно близок Набокову, неустанно говорившему об «очень соблазнительном и очень вредном» «демоине обобщений»<sup>2</sup>. Приведем всего лишь один пример из «Дара». Вводя в биографию Чернышевского «тему кондитерских», герой романа пишет: «Немало они перевидали. Там Пушкин залпом пьет лимонад перед дуэлью; там Перовская и ее товарищи берут по порции (чего? история не успела... ) перед выходом на канал...» (Р IV, 404). Этот фрагмент как будто специально сочинен как иллюстрация к мысли Шестова. Визит первомайцев в кондитерскую сохранился в «анналах истории» благодаря воспоминаниям А. В. Тыркова, одного из участников подготовки к покушению: «Перовская передала мне потом маленькую подробность о Гриневицком. Прежде чем отправиться на канал, она, Рысаков и Гриневицкий сидели в кондитерской Андреева, помещавшейся на Невском, против Гостиного двора, в подвальном этаже, и ждали момента, когда пора будет выходить. Один только Гриневицкий мог спокойно съесть поданную ему порцию. Из кондитерской они пошли врозь...»<sup>3</sup>. Что ел Гриневицкий? по порции чего заказали они перед выходом на канал? Этого Перовская не рассказала Тыркову или Тырков не счел нужным записать — в любом случае история действительно «не успела» этой мелочи зафиксировать. Да и мало кому, кроме Набокова, могло прийти в голову поинтересоваться такой несущественной (с общепринятой точки зрения) деталью или хотя бы обратить внимание на ее отсутствие. Но Шестов как раз и попадает в число тех немногих, кого почему-то заботят подобные мелочи. А Набоков именно

<sup>1</sup> Шестов Л. На весах Иова. С. 85—86.

<sup>2</sup> Набоков В. On generalities // Звезда. 1999. № 4. С. 12.

<sup>3</sup> Тырков А. К событию 1 марта 1881 года // Былое. 1906. № 5. С. 150.

на таких деталях — несущественных для историков, уже создавших концептуальную биографию и концептуальный образ Чернышевского, выстроил четвертую главу «Дара». Она была воспринята как пасквиль, как оскорбление общественных взглядов, хотя ни одна подробность не была выдумана.

Общие понятия порождаются разумом; обличение разума и его всевластия над человеком — повод для постоянного спора Шестова как с мировой философией, так и с методами научного познания. История познания учит, что «разум дает нам уверенность, несомненность, прочность, ясные и отчетливые, твердые и определенные суждения <...>, с которыми можно спокойно жить и крепко спать. <...> Он вечен и неизменен и не обязан ни перед кем отчитываться»<sup>1</sup>. Человек должен бросить все дерзновенные попытки идти против разума, покориться неизбежности его выводов и установлений, принять это смирение как добродетель и высшее благо. Подобные выводы неприемлемы для Шестова. Он считает, что главным противником разума является человеческое «Я»: «...кто восстает на разум с его вечными и нематериальными истинами? Душа! То есть все то же ничтожное Я. <...> Разум стойков, как и разум Паскаля, совершенно ясно усматривал, что если не убьешь нашего Я, то никогда ни к какому единству и ни к какому порядку не придешь. <...> Задача разума в том и заключается, чтобы ввести в мироздание порядок, потому и дана ему власть требовать от всех покорности. Он создал — все затем, чтобы в мире был порядок, — и мораль, и с ней поделился своими верховными прерогативами. <...> Я — этого никогда нельзя забывать — есть самое непокорное, стало быть, самое непонятное, самое иррациональное из всего того, что есть в мире»<sup>2</sup>.

Сознавая, что он — не первый и не единственный восставший против власти разума, Шестов замечает, что эта власть тяготеет даже над теми, кто всеми силами стремится к освобождению от влияния общих понятий. Показателен для него пример Анри

---

<sup>1</sup> Шестов Л. На весах Иова. С. 28.

<sup>2</sup> Там же. С. 303—305.

Бергсона: он несомненно разделяет это стремление, но разум направляет его внимание на «наше Я». Для Шестова же в самом словосочетании «наше Я» заключено невысказанное противоречие, в котором он уличает Бергсона. Истина, заключенная в подлинном «Я», не выносит общего владения и обращается в невидимку, когда ее включают в общий для всех мир.

Шестов подчеркивает, что в сознании тех, кто признал власть разума верховной, этой власти вынужден подчиняться и Бог. Примером может служить торжество королевы наук — математики, максимально удаленной от прихотей субъективности. Все происходит в ней с той «отрадной необходимостью», которая полностью снимает с нас всякую ответственность и дает нам пример «образцового постоянства, неизменности и совершенной покорности высшему закону. <...> Даже сам Бог ничего не может изменить в установленном от века *ordo et connexio* тех вещей, которые именуется треугольниками, биссектрисами, медианами и т. д.»<sup>1</sup>. Этот пассаж — неявное продолжение полемики с Лейбницем, некогда написавшим: «...где должны мы, выводящие всякое бытие от Бога, искать источник зла? Ответ состоит в том, что его следует искать в идеальной природе творения, поскольку эта природа содержится в вечных источниках, присуща разуму Бога независимо от его воли»<sup>2</sup>. По Шестову, подобное утверждение лишь свидетельствует об унаследованном от греков стремлении человеческого ума добыть себе истины, независимые от Бога («*veritates emancipatae a Deo*»)<sup>3</sup>. То, что избавилось от прихотей Я, оказывается избавленным и от Божественной воли.

Несомненно, что именно на это высказывание Лейбница, и именно в духе Шестова<sup>4</sup>, откликается Набоков в «Отчаянии». Тезис Лейбница служит для героя романа доказательством «небы-

---

<sup>1</sup> Шестов Л. На весах Иова. С. 195—196.

<sup>2</sup> Лейбниц Г. В. Теодицея // Лейбниц Г. В. Собр. соч.: В 4 т. М., 1989. Т. 4. С. 144.

<sup>3</sup> Шестов Л. Киргегард и экзистенциальная философия (Глас вопиющего в пустыне). М., 1992. С. 100.

<sup>4</sup> Книга «На весах Иова» вышла в Париже в 1929 г., и в том же году — в переводе на немецкий язык — в Берлине.

тия Божиего»: «Невозможно допустить, например, что некий серьезный Сый<sup>1</sup>, всемогущий и всемудрый, занимался бы таким пустым делом, как игра в человечки, — да притом — и это, может быть, самое несуразное — ограничивая свою игру пошлейшими законами механики, химии, математики» (Р III, 457—458). Доказав себе, что «Бога нет, как нет и бессмертия», герой заявляет: «...я все приму, пускай — рослый палач в цилиндре, а затем — раковинный гул вечного небытия...» (Р III, 458—459). Лейбниц здесь не назван, и все же отсылка к нему в романе содержится. Его имя появится в финале, появится как будто в совершенно ином контексте, но читателю будет протянута ниточка, позволяющая связать это имя с процитированным фрагментом: перед тем, как назвать Лейбница, Набоков несколькими строками выше повторит слова «раковинный гул вечного небытия» (Р III, 526). А еще чуть выше герой-атеист заявит: «Зеркала, слава Богу, в комнате нет, как нет и Бога, которого славлю» (Там же). Отрицание в себе же самом будет заключать утверждение: зеркальное отражение «слава Богу — Бога славлю», вопреки отрицанию, введет в текст присутствие как зеркала, так и Бога.

Шестов, в отличие от героя «Отчаяния», не называет законы физики и математики пошлейшими. Место разума у него точно определено — это практическая жизнь и «борьба за существование». Его интересует другая проблема: как в метафизике и богословии возникла такая ситуация, при которой философия может утверждать, что для Бога «не все возможно»?

Самым ярким примером того, как метафизика и богословие борются с идеей «Я», а шире — с проблемой свободы, является для Шестова традиционная трактовка библейского сюжета грехопадения, осмысление которого занимает одно из централь-

---

<sup>1</sup> Комментаторы поясняют, что в авторском переводе «Отчаяния» на английский язык «Сый» передано как «Jah» — «омофон русского „я“ и немецкого Ja (да), а также аббревиатура от непроизносимого в иудаизме имени „Яхве“» (Долинин А., Скопечная О. Примечания // Набоков В. Собр. соч. русского периода: В 5 т. Т. 3. С. 766). Личное «Я» и Божественное имя смыкаются.

ных мест в его сочинениях. В том, что Адам ослушался Бога, прежде всего принято видеть гордыню, то есть выделение «Я» из «общего». Вкусив от древа познания, человек отказался от общего с Богом существования и «стал быть» для себя. Поэтому добродетель трактуется как отречение от собственной воли, от «самостного» бытия.

По Шестову, борьба с «Я» стала наиболее захватывающей страницей истории человеческого духа. Аскетизм не только христианских монахов, но и буддистов и мусульман ставил своей задачей истребить ненавистное «Я», позволившее себе выделиться из общего бытия и заявить о своей свободе. Показательным для Шестова является тезис Паскаля: «Я имеет два свойства: оно несправедливо само по себе, поскольку делает себя центром всего; оно докучливо для других, поскольку хочет их поработить: ибо Я каждого человека враждебно всем другим Я и хотело бы тиранически господствовать над ними»<sup>1</sup>.

Уже Платон, а за ним Аристотель утверждали, что предметом познания является не индивидуальное, а общее, и пренебречь отдельным ради общего — значит возвыситься. Философ приближается к Богу, когда превращает его в понятие, когда Бог становится субстанцией или абсолютной идеей. Гегель завершает процесс толкования Божественного исходя из принципов, заложенных античной философией (и это — окончательная победа Афин над Иерусалимом). Для Гегеля змей, толкавший человека к древу познания, помог ему совершить необходимый для его развития шаг, научив различению добра и зла. До этого Адам был как бы неполным, не настоящим человеком. Змей не обманывал Адама, и грехопадения, в сущности, не было. Наоборот: это был важнейший этап становления человека. Шестов указывает, что если точка зрения Гегеля верна, она означает, что человека обманывал Бог, и, следовательно, все, рассказанное в Библии, — ложь. По Шестову, подпадение под законы разума и признание его власти, собственно, и составляет сущность грехопадения.

---

<sup>1</sup> Паскаль Б. Мысли о религии. М., 1899. С. 90—91.



Все сочинения Шестова насыщены полемикой с философами, начиная от Парменида и Эмпедокла и кончая Бергсоном и Гуссерлем. Но, полемизируя, в учении каждого он находил своеобразные противоречащие их построениям оговорки, неожиданные, случайные мысли, чаще всего вольно или невольно скрываемые и, как правило, связанные с неуловимым, колеблющимся, сомневающимся личным «Я». Им-то Шестов и придавал особое значение, трактуя их как своего рода «*lucida intervalla*», благодаря которым по стенам логической тюрьмы проходят трещины. В истории человечества, считает Шестов, подобные мысли не сыграли никакой роли, превратившись в «окаменелости, свидетельствующие о прошлом, но мертвые для будущего»<sup>1</sup>. На протяжении всего творчества Шестов пытался вернуть им их живой смысл, искал образы, способные передать то проявление высшей истины, то прикосновение к сущности вещей, которое виделось ему в таких, почти случайно промелькнувших, высказываниях.

Но почему эти откровения так трудно уловимы? Может быть, задавался вопросом Шестов, они изначально запрещены человеку? Ведь в Талмуде сказано: «Познавшему все, сущность всех вещей, лучше совсем на свет не рождаться»<sup>2</sup>. Однако есть у Шестова и другие ответы, другие гипотезы. Ссылаясь опять-таки на Талмуд, Шестов пересказывает легенду об ангеле смерти, сплошь покрытом глазами<sup>3</sup>. Он является человеку, но убеждается, что пришел рано, и незаметно оставляет человеку свои два глаза. Тогда человек начинает видеть по-новому, как видят существа иных миров. Это зрение не «необходимо», как у плененных разумом людей, вкусивших от древа познания, а свободно. Так возникают у людей образы, кажущиеся им незаконными, нелепыми, фантастическими. По существу, они представляют

---

<sup>1</sup> Шестов Л. На весах Иова. С. 26.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Авторы прекрасно разработанного комментария к изданию, на которое мы ссылаемся, — А. В. Ахутин и Э. Паткош, — не нашли этого сюжета в Талмуде. Однако в иудейской традиции этот образ присутствует. См., например, в трактате «Авода Зара» (20 б): «Говорят об ангеле смерти, что исполнен он очей».

собой «откровения смерти» (так называется первая часть книги «На весах Иова»). Сталкиваясь со смертью, человек вдруг осознает, что все земные «вещие» дела утрачивают свой смысл и значение; в состоянии полного одиночества (смерть всегда переживается в одиночестве) человек открывает то, что было наглухо закрыто для него.

Другой ответ связан с заветом древних: познай самого себя. Именно при попытке самопознания вдруг всплывают в человеке эти странные, ни с чем не сообразные мысли, вроде мысли Еврипида: «Кто знает, — может, жизнь есть смерть, а смерть есть жизнь?» — приведенной Шестовым в начале главы с характерным названием: «Преодоление самоочевидностей». Но самопознание подчинено тому самому разуму, который стал достоянием человека после грехопадения.

Во вторую часть книги «На весах Иова» («Дерзновения и покорности») Шестов включил специальную главу о самопознании. Здесь сказано, что заповедь «Познай самого себя», вопреки древним, вовсе не есть заповедь Бога, ибо пути познания — все того же «разумного» познания — это пути, на которых обретается встреча лишь с явлением, а не с внутренней сущностью, лишь с объектом, а не с суверенной природой субъекта. Жизнь и свобода связаны с непостоянством, а разумное самопознание способно воспринимать лишь константные «общие» характеристики, которые, по сути дела, скрывают индивидуальный внутренний мир. Способное иметь дело только с объектами, познание не в силах преодолеть преграду между субъектом и объектом даже тогда, когда специально задается этой целью. Причина опять-таки связана с грехопадением: «Такое „знание“, где познаваемое не является объектом, где есть только субъекты, противно человеческой грешной природе»<sup>1</sup>.

Может быть, спрашивал Шестов, необходимо начать перевоспитывать разум в надежде вернуться к состоянию до грехопадения? Однако философ уверен, что разум не подлежит «перевоспитанию», ибо все черпает из самого себя и не выходит

---

<sup>1</sup> Шестов Л. На весах Иова. С. 213.

за положенные ему границы. Показательно, что попытка Бергсона поставить на место разума «интуицию длительности» и обратиться к познанию «Я» в его динамике, а не статике, была, как считает Шестов, героической, но неудачной: «динамика так же механистична, как и статика»<sup>1</sup>.

Для того, кто исходит из ясных, рациональных, общих, над человеком стоящих истин, «Бог, по образу и подобию которого сделан человек, то есть Бог личный, Бог-индивидуум, есть представление „смутное“, то есть ложное представление. Истинное понятие есть ясное и отчетливое — тот общий Дух, или Дух общего, о котором мы слышали от Гегеля»<sup>2</sup>.

Преклонение перед Духом общего предполагает, в качестве исходной посылки, что «появление человека на земле есть нечестивое дерзновение», которое требует очищения, то есть «стремления вырвать из себя свою <...> „самость“ и раствориться в „высшей“ идее»<sup>3</sup>. Противоположная по своему смыслу и по последствиям исходная мировоззренческая предпосылка заключается в том, что «Бог создал человека по образу и подобию своему и, создавши, благословил». Если вы примете это положение, «плоды с древа познания добра и зла перестанут прельщать вас, вы начнете стремиться к тому, что „по ту сторону добра и зла“, анамнезис (воспоминание) о том, что видел ваш праотец, будет непрерывно тревожить вас, торжественные славословия разуму будут казаться вам скучными стенами земли, а все наши самоочевидности — стенами тюрьмы»<sup>4</sup>.

Самое творческое переживание, неподвластное логике, но дающееся в момент просветления и высказываемое почти невольно (именно в такое мгновение, считает Шестов, Платону открылась идея анамнезиса), подобно смутному чувству сновидца, «когда вдруг сонная действительность начинает казаться

---

<sup>1</sup> Шестов Л. На весах Иова. С. 127.

<sup>2</sup> Там же. С. 200.

<sup>3</sup> Шестов Л. Афины и Иерусалим // Шестов Л. Соч. Т. 1. С. 631–632.

<sup>4</sup> Там же. Последние слова прямо отсылают к истории набоковского Цинцинната.

ему иллюзией и неопределенный анамнезис об иной действительности, которой он был причастен в иной жизни, начинает разрушать „единство сознания“ и, вопреки всем очевидностям, властно требует не укрепления сна, а пробуждения»<sup>1</sup>. Между тем наука провозгласила анамнезис атавизмом: разум не знает, что делать с этой способностью человека. Отчасти в силу тех же причин Платону не удалось донести эту идею до людей в том виде, как она ему открылась, ибо подобные вещи противятся воплощению, чуждаются изреченного.

Итак, единственная точка схождения между Афинами и Иерусалимом, которую видит Шестов, оказывается связанной именно с сюжетом воспоминания. Платоновский анамнезис сближается, по Шестову, с воспоминанием человека о состоянии, предшествовавшем грехопадению: «„анамнезис“ о потерянном рае до сих пор живет в человеке»<sup>2</sup>. До грехопадения человек питался не от древа познания, а от древа жизни — его-то и надлежит вспомнить, оно-то и составляет искомую цель, предмет анамнезиса, открывающийся в редкие мгновения просветлений. Если разум, полученный от вкушения плодов древа познания, способен питаться только самим собой и все выводить исключительно из самого себя, то воспоминание о плодах древа жизни — это воспоминание о *другом* источнике, оно размыкает герметичные границы разумного познания, разрушает стены тюрьмы, в которую оно заключено. Но именно потому откровения и воспоминания подобного рода почти не поддаются словесному выражению: ведь слово так же пленено разумом, как и человеческое «Я».

То, что Шестов писал о разуме, попавшем под власть общих суждений и необходимых из них выводов и о почти фантастической возможности сбросить груз ясных, конкретных, математических истин, можно проиллюстрировать, прочтя под этим

---

<sup>1</sup> Шестов Л. *Potestas clavium* (Власть ключей) // Шестов Л. Соч. Т. 1. С. 237.

<sup>2</sup> Шестов Л. На весах Иова. С. 126.

углом зрения главу «Ultima Thule» из незаконченного романа Набокова «Solus Rex». Работал над ним Набоков в 1939—1940 годах, уже после смерти Шестова, когда основные сочинения философа были напечатаны.

Повествование в «Ultima Thule» ведется от лица художника Синеусова, потерявшего горячо любимую жену. Пытаясь избавиться от непереносимой боли утраты, его сознание движется по давно проторенным путям. Самый распространенный из них связан с представлением, что жизнь умершего продолжается в памяти оставшихся. Поэтому повествование строится как монолог героя, вспоминающего о своей жене и делящегося с ней своими мыслями и переживаниями. «Ultima Thule» и начинается со слова «помнишь». Правда, Синеусов несколько усложняет эту мысль, пытаясь заменить монолог диалогом. Он убежден: «Если после твоей смерти я и мир еще существует, то лишь благодаря тому, что ты мир и меня вспоминаешь» (Р V, 113). Здесь память и воспоминание, которыми полагается наделенным умерший, приближаются по своему смыслу к понятию Бога, который все знает, все помнит и благодаря которому существуют мир и человек.

Но герою не хватает ясной уверенности в том, что Бог и бессмертие души существуют. Ему не хватает каких-то последних, окончательных и бесспорных доказательств. Говоря словами Шестова, ему не хватает аргументов «разума». И вот на его пути встречается некий Фальтер, лет двадцать тому назад дававший ему уроки математики. Теперь Фальтер стал владельцем хорошей гостиницы и преуспевающим торговцем вином. Но с ним произошло невообразимое и непредсказуемое: ему открылась «сущность всех вещей», в нем разорвалась чуть не убившая его «бомба истины». Герой страстно надеется, что Фальтер ответит на жизненно важные для него вопросы о существовании Бога и посмертного бытия.

Заняв значительную часть главы, посвященный этим вопросам философский диалог Фальтера и Синеусова так и не приводит к раскрытию тайны, которой взыскует один, но которую не хочет поведать другой. (Впрочем, в последней фразе

Фальтер бросает ехидное замечание: «...среди всякого вранья я нечаянно проговорился, — всего два-три слова, но в них промелькнул краешек истины, — да вы, по счастью, не обратили внимания» (Р V, 138). Набоков предлагает читателю загадку: найти эти «два-три слова» и попытаться благодаря им прикоснуться к истине.)

Остроумно и почти незаметно, на стыке двух предложений, Набоков вводит в рассказ об откровении Фальтера сюжет грехопадения. Одно из них оканчивается словом «рай», а другое начинается названием имени героя: «...и воздух пахнет резиной и раем. Адам Фальтер тогда был еще наш...» (Р V, 113). Записывая вторую свою беседу с Фальтером, Синеусов понимает, что «вневременный» образ Фальтера «не терпит <...> прикрепления человека к определенной стране и кровному прошлому» (Р V, 128). Таким образом, сущность Фальтера содержит в себе что-то вневременное, или, точнее, внеисторическое, он — Адам, с него история началась.

В другом месте, акцентируя внимание на отчестве Фальтера, произнесенном в момент беседы, но не переданном при ее записи, Набоков заставляет читателя вспомнить, что десятью страницами раньше имя отца Фальтера все-таки было указано: «...отец его, Илья Фальтер, был всего лишь старшим поваром у Менара, повар ваш Илья на боку» (Р V, 116). Комментатор поясняет: здесь содержится «каламбурный фонетический „перевод“ французской фразы „*rauvres vaches, il y en a beaucoup*“ („бедные коровы, как их много“). Заметим, что фраза включает в себя анаграмму „В. Вл. Набоков“<sup>1</sup>. Здесь можно заметить и другое. Имя отца Фальтера — Илья — фонетически эквивалентно французскому обороту «*il y a*», обозначающему наличие, а стало быть, и существование чего-либо. В набоковском каламбурном контексте семантика этого оборота сближается с именем того, кто обозначен в «Отчаянии» как «всемогущий и всемудрый» «Сый». Таким образом, в отчестве *Адама Фальтера*

---

<sup>1</sup> Долинин А. Примечания // Набоков В. Собр. соч. русского периода. Т. 5. С. 665.

содержится каламбурная отсылка к именам сразу трех отцов. Один из них — «всего лишь старший повар», другой — создавший своего героя Набоков, третий — создавший Адама Господь Бог.

Итальянский профессор, в отличие от Синеусова, сумевший узнать у Фальтера истину, был психиатром, доказывавшим, «что все психические заболевания объяснимы подсознательной памятью о несчастьях предков» (Р V, 123) — о несчастьях, связанных с очень давним прошлым, подобным тому, что сублимировано в эпосе. Погружая сознание Фальтера в воспоминания, профессор узнает тайну и умирает от разрыва сердца. Набоков поясняет, что профессор, по-видимому, сумел добиться от Фальтера исчерпывающего объяснения, связанного с его далекими предками. Судя по всему, их «несчастьем» оказалось грехопадение.

Когда Синеусов задает самый важный для него вопрос: «Существует ли Бог?» — Фальтер отвечает: «Холодно» (Р V, 133) — то есть не там ищите. Дальнейшие разъяснения Фальтера близки размышлениям Шестова о постановке и решении основных вопросов метафизики: «В философии много раз ставились и разрешались так называемые последние вопросы: существует ли Бог, существует ли душа, и если существует, то смертна она или бессмертна, свободна ли воля и т. д. Как будто вопросы законные, и как будто предлагаемые на них ответы, положительные или отрицательные, вполне приемлемы. И как будто уклониться от такой постановки вопроса — если не невозможно, то по крайней мере бессмысленно. Так ли это? Мне представляется, что достаточно спросить человека: есть ли Бог? — для того, чтобы совершенно лишить его возможности дать какой-либо ответ на вопрос. И что все отвечавшие на него утвердительно или отрицательно — говорили совсем не о том, о чем их спрашивали. Есть такие истины, которые можно увидеть, но которые нельзя показывать»<sup>1</sup>. Желание Синеусова узнать от Фальтера тайну всех вещей — это желание получить из чужих рук

---

<sup>1</sup> Шестов Л. *Potestas clavium*. С. 95–96.

готовую, принявшую обобщенную форму истину, к которой человек должен прийти сам<sup>1</sup>.

Совершенно в духе Шестова Фальтер подчеркивает, что отрицает целесообразность искания истины «в области общепринятой теологии» (Р V, 134); само представление о существовании «общепринятой теологии» он считает тупиком. Для Шестова, как и для Набокова, нет общей для всех веры. Вера глубоко индивидуальна. И так же нет общего для всех бессмертия. Более того, Фальтер утверждает, что даже такое широко распространенное понятие, как страх смерти, — это бессмысленная общая истина. Для него страх смерти — понятие очень сложное и многосоставное, и тоже для каждого индивидуальное. Это и страх смертной муки, и любовь к миру, который будет продолжаться, и ненависть к этому миру.

В середине 1939 года вышло в свет русское издание книги Шестова «Киргегард и экзистенциальная философия». Будущее предисловие к ней было опубликовано еще раньше, в журнале «Путь», в сентябре 1935 года. В этой книге Шестов приводит высказывание Кьеркегора: «Веру нельзя опосредовать через общее, это значило бы отменить ее. В этом и есть парадокс веры, и один человек в этом не может понять другого»<sup>2</sup>.

Самое интересное заключается в том, что в герое Набокова Синеусове живет вера, рожденная не объективностью общего богословия, а страстной, бесконечной личной заинтересованностью в существовании Бога, души и бессмертия. Вспомним, что, обращаясь к Фальтеру с вопросом, познал ли он истину, Синеусов обещает, что если получит ответ, сразу застрелится. В конце диалога возникает впечатление, что между Синеусовым и Фальтером наступает момент согласия: «Ну вот, Фальтер, мы, кажется, договорились. Выходит так, что если я признался бы

---

<sup>1</sup> «Разрыв между миром априорных, изначальных идей и сплетением единичных сущностей — основная антиномия рассказа „Ultima Thule“, если не набоковской прозы в целом» (Арьев А. Вести из вечности: (О смысле литературно-философской позиции В. В. Набокова) // В. В. Набоков: Pro et contra. СПб., 2001. Т. 2. С. 190–191).

<sup>2</sup> Шестов Л. Киргегард и экзистенциальная философия... С. 205.



в том, что в минуты счастья, восхищения, обнажения души я вдруг чувствую, что небытия за гробом нет; что рядом, в запертой комнате, из-под двери которой дует стужей, готовится, как в детстве, многоочитое сияние, пирамида утех; что жизнь, родина, весна, звук ключевой воды или милого голоса, — все только путаное предисловие, а главное впереди; выходит, что, если я так чувствую, Фальтер, можно жить, можно жить, — скажите мне, что можно, и я больше ничего у вас не спрошу». «Перескочите предисловие», — рекомендует Фальтер (Р V, 137). И это единственный его прямой и однозначный ответ.

Впрочем, и этот ответ можно трактовать по-разному. Не выступает ли здесь послесмертие как тот жадно ожидаемый центральный сюжетный ход, который, по закону ретардации (любимый прием Набокова и в первом же его романе заполнившей все пространство повествования), лишь отложен на расстояние жизни? Герой «Дара» говорит о посмертном бытии: «Я-то убежден, что нас ждут необыкновенные сюрпризы» (Р IV, 373). Много позднее, в романе «Бледное пламя», эта мысль повторится: «Жизнь — большой сюрприз. Не вижу, отчего бы смерти не быть еще большим» (А III, 471).

Фальтер дважды говорит о детском сознании, о детском восприятии мира. Утверждая, что признаком истины является «отдача» при ее распознании, «мгновенный отзыв всего существа», он подчеркивает, что это явление — малознакомое, малоизученное, — присуще детям (Р V, 130). Кроме того, он рассказывает, что в какой-то момент думал «обратиться <...> к детям», поделиться с ними своей истиной и «воспитать новое поколение *знающих*» (Р V, 137).

Причины, по которым Фальтера не устраивает взрослое сознание, достаточно ясны. Для взрослого сознания характерны выводы, аналогичные тем, что сделал Синеусов: раз Фальтеру «открылась сущность вещей», значит, «у вещей есть сущность, и эта сущность может открыться уму» (Р V, 128). Но Фальтер знает, что «логические рассуждения очень удобны при небольших расстояниях» (Р V, 128) и совершенно неприемлемы при расстояниях огромных. Здесь Фальтер уже проявляется

как математик, знакомый с воображаемой геометрией Лобачевского. С точки зрения Евклидовой геометрии сумма углов прямоугольного треугольника равна двум прямым углам, но если, как предложил Лобачевский, стороны треугольника продлевать на огромные расстояния, то окажется, что утверждение Евклида неверно.

Герметичность человеческого разума, обнимающего самое себя и выводящего все из себя же, ведет, по Шестову, к созданию идеальных сущностей, или общеобязательных понятий. Они весьма действенны, пока соответствуют своему собственному содержанию и содержанию мира, созданного сознанием человека. Но мир не создан человеком. Хотя постулаты разума, как и геометрии Евклида, незыблемы, жизнь, не сотворенная сознанием человека, не может уложиться в эти постулаты. Это и есть трагизм героя романа «Защита Лужина». Он гений в шахматах — идеальных сущностях, не соприкасающихся с конкретикой мира<sup>1</sup>. И почти идиот в реальности.

В речах Фальтера нет никаких признаков абсолютной мудрости, нет даже того, что свидетельствовало бы о наличии у него каких-либо ранее неизвестных сведений. И это смущает Синеусова, который полагает, что встреча с истиной ведет к приращению суммы знаний. Но обретенная Фальтером истина не добавила ему ни нового знания идеальных сущностей, ни новых понятий, способных стать «общими». Наоборот: она у него что-то вычла («... весь его сильный склад (не хрящи, а подшипники, карамбольная связность телодвижений, точность, орлиный холод) теперь, задним числом, объясняет то, что он выжил: было из чего вычитать» — P V, 114; курсив мой. — Б. А.). Он чему-то «разучился», когда «сверхжизненная молния», никак не связанная с «обиходом его рассудка», поразила его, вплоть до изменения внешности: «Казалось, из него вынули костяк»

---

<sup>1</sup> «В шахматах <...> король или королева, словом, любая фигура, есть идеальная сущность, несколько не изменяющаяся от своих реальных воплощений. Будет ли король сделан из золота, слоновой кости или из теста, будет ли он своими размерами равняться быку или воробью, <...> — его идеальная сущность, конечно, от того несколько не изменится» (Шестов Л. *Potestas clavium*. С. 222).

(Р V, 121) идеальных сущностей, благодаря которым мир приобретает стройность и может быть изучен с помощью безличной математики, отвлекающейся от конкретных вещей.

Произошедшее с Фальтером напоминает то, как описано Шестовым откровение Ницше — сверкнувшая ему, «точно молния, <...> такая чуждая и ему самому и всему строю нашего мышления идея». Почувствовав, что «„мудрость“ Сократа была только выражением его „падения“», Ницше и в самом себе почувствовал «падшего человека. Законы разума и морали срослись со всем его духовным существом. Вырвать их из себя, не убивши свою душу, ему казалось столь же невозможным, как вынуть скелет и не убить человеческого тела»<sup>1</sup>.

Этот образ — «математических» установлений разума, превратившихся в костяк, в скелет человеческого существа и даже населенного разумными существами мира, — у Набокова повторяется. В лекции «Искусство литературы и здравый смысл», противопоставляя математический ум творческому, он говорил: «...математика вышла за исходные рамки и превратилась чуть ли не в органическую часть того мира, к которому прежде только прилагалась. От чисел, основанных на нескольких феноменах, к которым они случайно подошли, <...> произошел переход к миру, целиком основанному на числах, — и никого не удивило странное превращение наружной сетки во внутренний скелет. Более того, в один прекрасный день, копнув поглубже где-нибудь около талии Южной Америки, лопата удачливого геолога того и гляди зазвенит, наткнувшись на прочный экваторный обруч»<sup>2</sup>. Это рассуждение тем более интересно в связи с «Ultima Thule», что Фальтера Набоков сделал математиком.

Диалог Фальтера и Синеусова органично прочитывается как диалог двух людей, из которых один (тот, что получил откровение) стоит на позициях адепта шестовских взглядов, а другой представляет за ту культурно-философскую традицию, с которой Шестов полемизирует. В познавшем истину Фальтере Синеусов видит «человека, который <...> вышел в

---

<sup>1</sup> Шестов Л. Афины и Иерусалим. С. 457.

<sup>2</sup> Набоков В. Лекции по зарубежной литературе: Остен, Диккенс, Флобер, Джойс, Кафка, Пруст, Стивенсон. М., 1998. С. 469.

боги!» (Р V, 113). Это значит, что познание истины Синеусов отождествляет с актом грехопадения, с вкушением от древа познания, после которого, как обещал змей, люди станут как боги. Синеусов здесь до чрезвычайности близок к проинтерпретированной Шестовым гегелевской трактовке грехопадения. Фальтер же отказывается говорить о своем откровении в категориях разума и вообще склонен к их отрицанию. Вернее всего предположить, что его откровение было тем самым «„анамнезисом“ о потерянном рае», о древе жизни (а не о древе познания), о состоянии до грехопадения, о котором писал Шестов.

Краешек истины, мелькнувший в словах, сказанных Фальтером Синеусову, — это истина о герметичности всякого человеческого знания. И ее, по всей видимости, Синеусов усваивает. Слова, сказанные им о Фальтере: «...и как ничтожны перед ним все прозорливцы прошлого <...>, первые ученики в нашем герметически закрытом учебном заведении: он-то вне нас, в яви» (Р V, 113) — можно понять как предельно краткую критику всей европейской философии. Дьявольское искушение, по Шестову, привело ко сну в объятиях разума, в который и погрузилась европейская рационалистическая метафизика. Она никогда не отрицала Бога и тем не менее опору находила только в разуме, вынужденном всегда опираться только на самое себя. В этом-то смысле она и стала герметически закрытой.

Однако и самому Синеусову тоже мелькает истина, которая становится его собственным открытием, а не приращением знаний: «...я обречен с нищей страстью пользоваться земной природой, чтобы себе самому договорить тебя и затем положиться на свое же многоточие...» (Р V, 139).

## 8. ВООБРАЖАЕМАЯ НАУКА

Неприязнь Набокова к «герметически закрытым» построениям разума обратной своей стороной имела повышенный интерес к тем научным прозрениям, которые заставляли усомниться в привычных причинно-следственных связях. Писатель

неоднократно возвращался к ситуациям, когда соприкосновение с такого рода естественно-научными идеями происходило в детском сознании его героев.

Великий шахматист Лужин в школе по математике имел необычную оценку — «едва удовлетворительно». Но ему открывались такие сложности математики, которых не могло быть в школьном учебнике. В частности, чувство «блаженства» у него вызывала «тайна параллельности» (Р II, 322). Само это словосочетание кажется парадоксом — правильно провести параллельные линии может любой школьник. Но тайна здесь действительно есть, и, вероятно, поэтому такие искушенные специалисты, как О. Дарк и О. Сконечная, благоразумно уклоняются от комментирования этого места в романе Набокова.

Существует пять знаменитых постулатов Евклида. Постулат или аксиома — это такое требование в науке, которое должно быть безоговорочно принято, чтобы служить основанием для последующих выводов. Первые четыре постулата Евклида просты, наглядны и не могут вызывать возражений, например: из каждой точки к каждой другой точке можно провести прямую линию. Или: все прямые углы должны быть равны друг другу. Иное дело пятый постулат. Сущность его состоит в том, что если две непараллельные линии пересечь третьей, то при неограниченном продолжении эти две линии должны пересечься с той стороны, с которой внутренние углы пересекающей их линии будут меньше 180 градусов, то есть меньше двух прямых углов. Сам Евклид сначала рассматривал теоремы, которые можно доказать, не прибегая к пятому постулату, и называл эту геометрию абсолютной. Лишь затем он переходил к другой группе теорем, которые доказываются только на основе пятого постулата. Она-то и получила название собственно евклидовой геометрии.

«Почти с полной достоверностью можно утверждать, что сам Евклид сначала сформулировал пятый постулат в виде теоремы и долго искал ее доказательств. И лишь неудача, которую он потерпел, заставила его включить непокорную теорему в число постулатов. Так Евклид разрубил гордиев узел. Матема-

тики последующих веков не примирились с этим решением Евклида. Уже одна его формулировка пятого постулата, такая сложная, так напоминающая теорему, заставила их насторожиться. „Это положение, — писал в V веке нашей эры византийский философ Прокл, — должно быть совершенно изъято из числа постулатов, потому что это теорема, вызывающая много сомнений“»<sup>1</sup>.

Для нас важно, что в пятом постулате Евклида есть указание на «неограниченность продолжения», что лишает его элементарной наглядности, так как «неограниченное» непредставимо. Тогда становится понятным, почему Лобачевский назвал свою геометрию «воображаемой». Вообразить нужно было невозможное: что с массой, с силами тесно связано время, что от них зависит само пространство, которое у Лобачевского стало искривленным. Благодаря геометрии Лобачевского отменяется абсолютное, везде одинаковое и ни от чего не зависящее время и столь же абсолютное, везде однородное пространство. «Различие не заключается собственно в понятии, но только в том, что мы познали одну зависимость из опытов, а другую, при недостатке наблюдений, должны предполагать умственно, либо за пределами видимого мира, либо в тесной сфере молекулярных притяжений», — писал Лобачевский<sup>2</sup>.

Вот Лужин и представляет себе, как где-то в бесконечности от перпендикуляра отрываются наклонные к нему параллельные линии и происходит крушение здравого смысла, как это произошло в геометрии Лобачевского. Сам же Набоков, начиная с «Защиты Лужина», постоянно включает в свои произведения элементы физико-математических представлений XX века. Так, в «Даре» у него появляется теория расширяющейся вселенной Фридмана. И тоже через детское сознание: в момент болезни в горячечном воображении ребенок блуждает в мире,

---

<sup>1</sup> Ливанова А. Три судьбы. М., 1959. С. 19—20. В этой книге, по мнению специалистов, достаточно популярно и в то же время весьма корректно излагается движение математической и физической мысли от Лобачевского до Эйнштейна и Фридмана.

<sup>2</sup> Цит. по кн.: Ливанова А. Три судьбы. С. 50.

«отданном в рост», в мире бесконечно больших и бесконечно малых чисел, в «этой безудержно расширяющейся вселенной», что, добавляет повествователь в скобках, «для меня проливает странный свет на макрокосмические домыслы нынешних физиков» (Р V, 208). Герой «Ultima Thule» помнит детские впечатления от занятий с учителем, который, собственно, не натаскивал его по математике, а полемизировал со школьным учебником. Эти уроки оставили у него воспоминания о «необыкновенно изящных» проявлениях «математической мысли, оставлявших в <...> классной какой-то холодок поэзии» (Р V, 118–119).

Позднее, в книге о Гоголе, разъясняя «иррациональность» прозы писателя, Набоков сравнил ее с «математикой Лобачевского, который взорвал Евклидов мир и открыл сто лет назад многие теории, позднее разработанные Эйнштейном» (А I, 507). «Воображаемой» геометрией, осмысленной уже через теорию относительности Эйнштейна, занимается В. В. — герой романа «Смотри на арлекинов!». Он пытается — с закрытыми глазами, т. е. в воображении, в уме — справиться с «абстракцией направления в пространстве» (А V, 173): развернувшись на 180 градусов, пройти заново, но в обратную сторону тот же путь. «В действительной, телесной жизни я поворачиваюсь так же просто и быстро, как всякий другой, — говорит В. В. — Но мысленно, с закрытыми глазами и неподвижным телом, я не способен перейти от одного направления к другому. <...> Я раздавлен, <...> пытаюсь зримо представить себе, как я разворачиваюсь, и заставить себя увидеть „правым“ то, что вижу „левым“, и наоборот» (А V, 136). Очевидно, основной трудностью для героя становится то, что пытаюсь пройти обратный путь мысленно, он неизбежно должен совершить поворот и в течении времени: то есть двинуться из настоящего в прошлое. Не случайно в финале романа его возлюбленная указывает ему на то, что он перепутал пространство и время.

Если при реальном, физическом, повороте система координат, с помощью которой различаются правое и левое, остается единственной и неизменной, то мысленно совершаемый обратный

путь требует введения второй системы координат. Из мысленного пространства ничто не исчезает, и начавшееся движение в сторону, противоположную первоначальной, не упраздняет первоначального направления движения. И потому одновременно с первоначальным «Я», для которого право и лево различны вполне определенно, возникает другое «Я», для которого они различены иначе. Это и задает вторую систему координат, вводит второго наблюдателя, одновременно и тождественного, и не тождественного первому (именно это создает основную трудность и при написании автобиографических произведений). Определенность немедленно разрушается, поскольку она может сохраняться только при единственной системе координат. Учитывая, что все это связано с течением времени, обращаемым вспять, мы имеем перед собой героя, стоящего перед неразрешимой загадкой пространства-времени. Существенно и то, что герой этот — двойник автора, искаженное отражение авторского «Я», и, таким образом, исходная система координат изначально задана в романе как удвоенная.

Интерес Набокова к проблемам физико-математической мысли XX века, со свойственным ей опровержением постулатов рас­судка, выразился в неоднократно повторявшейся им мысли о том, что в поэзии нужна точность, а в науке — воображение. Но дело не ограничивалось этим общим пафосом. Удивительно, насколько духовные мытарства героя «Смотри на арлекинов!» в конкретных своих деталях совпадают с неординарными ходами, представленными в научных построениях. Для примера выпишем большую цитату из статьи замечательного русского астрофизика Н. А. Козырева, размышлявшего о тех проблемах пространства и времени, которые были в высшей степени характерны для физико-математической мысли эпохи: «Понятие течения времени должно быть связано с направленностью. Иными словами, величина  $C_2^1$  должна иметь определенный знак. Логически следует иметь возможность представить Мир,

---

<sup>1</sup> Через  $C_2$  Козырев обозначает скорость превращения причин в следствия; эта скорость может служить мерой хода времени (см.: Козырев Н. А. Неизведанный мир // Козырев Н. А. Избранные труды. Л., 1991. С. 317).



в котором течение времени имеет другую направленность, то есть Мир с другим знаком  $C_2$ . Теперь допустим, что из точки следствия мы рассматриваем причину<sup>1</sup>. Тогда при любом направлении ход времени должен быть направлен в нашу сторону. В чем же может сказаться перемена направленности времени? Геометрия оставляет единственную возможность ответа: течение времени — это не просто скорость, а линейная скорость поворота, который может происходить по часовой стрелке или против. Понятия *по* и *против* часовой стрелки равносильны понятиям „правое“ и „левое“. Так, имея перед собой плоскость волчка, мы можем сказать, что вращение происходит по часовой стрелке, когда самая удаленная от наших ног точка волчка идет вправо, а против часовой стрелки, когда она идет влево. Возвращаясь к прежней позиции, когда из следствия мы рассматриваем причину, допустим, что течение времени представляет собой поворот направо. Это обстоятельство условно отметим знаком плюс у  $C_2$ . Теперь отразим себя в зеркале. Для лица, заменяющего нас в зеркале, отмеченный нами поворот вправо будет поворотом влево. Поэтому наше зеркальное отображение должно ставить у  $C_2$  знак минус. Но это означает, что для него время течет в противоположную сторону. Итак, Мир с противоположным течением времени равносильен нашему миру, отраженному в зеркале»<sup>2</sup>.

## 9. АВТОБИОГРАФИЯ И ФИЛОСОФИЯ

(Павел Флоренский)

«Воспоминанья прошлых дней» П. А. Флоренского, писавшиеся в 1916–1926 гг., были изданы лишь посмертно. По содержанию эта книга представляет собой вполне традиционные вос-

---

<sup>1</sup> Ср. набоковскую формулу о «возвращении в былое с контрабандой настоящего» («Дар» — P IV, 227).

<sup>2</sup> Козырев Н. А. Неизведанный мир. С. 319. Не исключено, хотя и маловероятно, что Набокову была известна эта статья: впервые она была опубликована в седьмом номере журнала «Октябрь» за 1964 г.

поминания, мемуары о себе и своем детстве, причем мемуары, выстроенные на концептуальной основе. Сквозь все произведение проходит стремление автора доказать вполне определенную философию, посвященную соотношению рационального и иррационального в мире, отстаивать права иррационального. Рассмотренные в одном только этом аспекте, мемуары Флоренского могли бы показаться выпадающими из интересующей нас традиции. Но дело в том, что по своей форме они представляют собой не что иное как постоянно актуализируемую память. Истина, открываемая Флоренским, не существует вне этой формы, не действительна вне ее, вне того способа, которым она была достигнута. Способ этот — многолетний духовный акт погружения в прошлое<sup>1</sup>.

Не приводя конкретных примеров, Флоренский упрекает исследователей автобиографий и исповедей в том, что они склонны допускать одну и ту же методологическую ошибку. Им кажется, что когда автор изображает свою прошлую жизнь с точки зрения своего нынешнего мироотношения, он неминуемо искажает прошлое, «ретуширует» его. Получается, что только синхронная запись, дневник может адекватно фиксировать события. Верно описано только то прошлое, которое в момент записи еще не было прошлым, а было настоящим. Анализируя свои дневники, Флоренский доказывает несправедливость такой оценки. Он рано начал вести дневниковые записи и теперь, сравнивая написанную задним числом автобиографию с дневниками, делает несколько важных для нашей темы замечаний.

Прошлое, зафиксированное в дневнике, оказывается отчужденным от автора в более поздний момент его жизни. При попытке заглянуть в старые дневники и письма «мое теперешнее сознание, — пишет Флоренский, — выталкивается чуждой их стихией как кусок дерева водою Мертвого моря»<sup>2</sup>. Те, кто

---

<sup>1</sup> Об интерпретации памяти в «Столпе и утверждении истины» Флоренского см.: Бенчик Ж. Категория памяти в творчестве Осипа Мандельштама. С. 120–123.

<sup>2</sup> Флоренский П. А. Детям моим. Воспоминания прошлых дней // Флоренский П. А. Имена. М., 1998. С. 844.

думает, что с помощью синхронных записей можно измерить истинность позднейших воспоминаний, полагают, что в момент настоящего человек полностью беспристрастен по отношению к самому себе — установка, ложность которой очевидна. Кроме того, такая установка предполагает, что в момент настоящего человек обладает «какой-то нечеловеческой мудростью, позволяющей оценивать смысл и значение событий самих по себе, помимо общих линий жизни. Современные записи по необходимости субъективнее, чем позднейший взгляд на те же события, уже обобщающий и имеющий основание выдвигать вперед или отодвигать назад то или другое частное обстоятельство. Многие, что за шумом жизни не было тогда услышано достаточно внимательно, по дальнейшему ходу событий выяснилось как самое существенное, тогда как много и очень много волновавшего прошло почти бесследно»<sup>1</sup>. Набоков называл прошлое, не воссоединенное памятью, «черновыми партитурами былого»: «Я с удовлетворением замечаю высшее достижение Мнемозины: мастерство, с которым она соединяет разрозненные части основной мелодии, собирая и стягивая ландышевые стебельки нот, повисших там и сям по всей черновой партитуре былого» (Р V, 259).

Забегая вперед, скажем, что эти слова, как и рассуждение Флоренского, могли бы послужить прекрасным комментарием к композиции многих романов Набокова. А сейчас обратим внимание на другое — на ту предпосылку, исходя из которой Флоренский считает синхронные записи более субъективными, чем позднейшие воспоминания. Для Флоренского истина о человеке выясняется лишь через целостность человеческой личности, а целостность эта не дана ни в какой отдельно взятый момент настоящего, ибо она обретается лишь по прохождении всего жизненного пути. Пристрастность автора воспоминаний связана не с тем, что он переосмысляет прошлое, а с тем, что он не способен переосмыслить его в достаточной степени, поскольку жизненный путь его еще не завершен, и буду-

---

<sup>1</sup> Флоренский П. А. Детям моим. С. 845.

щее может внести в понимание прошлого много такого, что еще недоступно в настоящем, в момент писания воспоминаний<sup>1</sup>.

Воспоминание и познание теснейше сопряжены для Флоренского. Судя по всему, эта сопряженность не вытекала из усвоенной платоновской доктрины, а была прочувствована им еще в детстве, начиная с самой ранней его поры. Даже зрительные, обонятельные, вкусовые ощущения усваивались через припоминание. Вот описание впечатлений, испытанных на морском берегу: «Я знал: эти палки, эти камни, эти водоросли — ласковая весточка и ласковый подарочек моего, материнского, что ли, зеленого полумрака. Я смотрел — и припоминал, нюхал — и тоже припоминал, лизал — опять припоминал, припоминал что-то далекое и вечно близкое, самое заветное, самое существенное, ближе чего быть не может»<sup>2</sup>. То же касается научных познаний, начиная с ученических лет: «...мое личное самочувствие с детства всегда было то, что учиться, то есть в области общих понятий, мне, собственно, нечему, а надо лишь припомнить полузабытое или довести до сознания не вполне ясное»<sup>3</sup>. Так же описано и формирование миропонимания: «Воистину я ничего нового не узнал, а лишь „припомнил“ — да. Припомнил ту основу своей личности, которая сложилась с самого детства или, правильнее говоря, была исходным зерном всех духовных произрастаний, начиная с первых проблесков сознания»<sup>4</sup>. Сходные высказывания встречаются в автобиографической прозе Андрея Белого. Так, о греческой философии в «Котике Летаеве» он говорит: «Нечего ее изучать: надо вспомнить — в себе»<sup>5</sup>.

В высшей степени любопытно, что свои воспоминания Флоренский оформляет как дневник, выставляя дату перед каждой записью. Возникает новый тип дневника — дневник воспоми-

---

<sup>1</sup> Ср.: «Конечно, и теперь, не умерев, мне не рассказать о себе без пристрастия...» (Флоренский П. А. Детям моим. С. 846).

<sup>2</sup> Там же. С. 690.

<sup>3</sup> Там же. С. 828.

<sup>4</sup> Там же. С. 791.

<sup>5</sup> Белый Андрей. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 337.

нений, которые тоже получают свою историю, входящую в биографию автора. Воспоминания могут принять вид дневника потому, что каждый акт погружения в них составляет событие духовной жизни — событие, которое может быть зафиксировано, как и любое другое событие настоящего, записываемое в дневник.

Флоренский, ведущий дневник воспоминаний, то и дело обнаруживает себя-пишущего: «Но, впрочем, я пишу что-то не о том, о чем хотел писать, даже как будто прямо противоположное»<sup>1</sup>; «Вот сейчас, вспоминая этот спектакль, я, пожалуй, соображаю, почему согласились на него родители...»<sup>2</sup>. Прошлое оказывается проницаемо для крупниц настоящего — не только для настоящего мыслей и оценок, вынашиваемых в течение некоего длящегося настоящего, но и для настоящего сиюминутного, абсолютно синхронного моменту записи. Мы увидим, как будут важны для Набокова такие вторжения настоящего в процесс воспоминаний.

Между природой воспоминаний Набокова и Флоренского вообще очень много общего. Причиной тому, конечно же, не взаимовлияние. Воспоминания Флоренского особенно ценны для нас потому, что в них выпукло предстают черты определенного духовного *типа*, сформировавшегося в эту и несколько более позднюю эпоху. Флоренский сам осознавал это. Он считал, что его миропонимание «через десять, двадцать, тридцать лет станет само собою разумеющимся, и к нему будут приходить вовсе не в какой-то зависимости от моих размышлений, а сами собою, совершенно так же, как недавно еще своим умом доходили, что „Бога нет“...»<sup>3</sup>. В этих словах — большая правда, во всяком случае мы можем ее подтвердить на том материале, который составляет предмет настоящей работы. Индивидуальные переживания и восприятия Флоренского, актуализированные его воспоминаниями, обнаруживают свою общность с переживаниями и восприятиями, описанными в автобиографиче-

---

<sup>1</sup> Флоренский П. А. Детям моим. С. 791.

<sup>2</sup> Там же. С. 823.

<sup>3</sup> Там же. С. 855.

ской прозе Андрея Белого и Бунина, в автобиографической поэзии Вячеслава Иванова. Примеры этой общности мы приведем в разделах, посвященных каждому из этих авторов. Что же касается общности с Набоковым, то о ней уместно сказать во введении, еще раз подчеркнув, что речь пойдет о чертах мировосприятия, действительно типичного для «нового религиозного сознания», какими бы прихотливо индивидуальными некоторые из них ни казались. По этой причине позволим себе поговорить о Флоренском обстоятельнее, чем о других упоминаемых во введении авторах.

Для Флоренского, как и для Набокова, центром притяжения, главным предметом воспоминания является детство. В течение всех десяти лет, пока писались «Воспоминанья прошлых дней», Флоренский был внутренне обращен к поре своего детства — к тому, что он называл «детским раем», «Эдемом». Это определение впервые вводится в самом начале автобиографии, и вводится не как случайная метафора, а как продуманная характеристика, как указание на качество, обеспеченное семейной атмосферой: «Я сказал слово „рай“, ибо так именно понимаю своего отца — на чистом поле семейной жизни возрастить рай, которому не была бы страшна ни внешняя непогода, ни холод и грязь общественной жизни, ни, кажется, сама смерть»<sup>1</sup>. Набоков, описывая рай своего детства, заканчивает третью главу «Других берегов» фразой: «Все так, как должно быть, ничто никогда не изменится, никто никогда не умрет» (Р V, 188).

Религиозное воспитание в обеих семьях не имело скольконибудь ярко выраженной конфессиональной окраски. Отец Флоренского считал, что детское сознание должно оставаться свободным от гнета религиозных представлений. В перспективе это должно было обеспечить «сильное, но бесформенное религиозное чувство»<sup>2</sup>. Флоренский стал священником, хотя многие (Бердяевым, в частности) оспаривались основания его веры, как расходящиеся с каноническим православием. Идеал же

---

<sup>1</sup> Флоренский П. А. Детям моим. С. 666.

<sup>2</sup> Там же. С. 765.

его отца — «сильное, но бесформенное религиозное чувство» — воплотил, пожалуй, Набоков (если понимать под бесформенностью неконфессиональность). Тем не менее тема православия имела для него несомненно большое значение. О том свидетельствует «Указатель» имен, названий и ключевых понятий, приложенный Набоковым к «Speak, Memory». Указатель составлен очень выборочно, в него вошло далеко не все, и далеко не все имена или понятия отмечены по всей книге — даны лишь важнейшие с точки зрения автора. Слово «православие» не только вошло в указатель. Отмеченными оказались самые незначительные, как будто, его упоминания — всего их в «Указателе» шесть. В их число входит эпизод первого посещения церкви. Нигде, однако, не говорится о строгом религиозном воспитании. Напротив того, подчеркнута смешение конфессиональных начал: «Английские молитвы в соединении с православной иконкой, изображавшей загорелого святого, все это составляло невинную смесь, на которую оглядываюсь с удовольствием» (A V, 384). О своей матери Набоков рассказывает: «Среди отдаленных ее предков <...> были староверы, и звучало что-то твердо-сектантское в ее отталкивании от обрядов православной церкви. Евангелие она любила какой-то вдохновенной любовью, но в опоре на догмы никак не нуждалась» (P V, 161).

Литературное воспитание Набокова и Флоренского тоже обнаруживает черты сходства. Флоренский пишет: «...в нашей семье не было бы места Достоевскому. Он со своей истерикой у нас осекся бы, я в этом уверен. <...> ...даже романы его, хотя и стояли в шкафу, но, открыто по крайней мере, никем не читались как что-то сомнительное — в противоположность настольным и провозглашаемым Диккенсу, Шекспиру, Гёте и Пушкину»<sup>1</sup>. Позднее Флоренский оценил Достоевского, Набоков же сохранял неприятие его на протяжении всей жизни. В третьем варианте автобиографической книги он говорит о «достоевской раздрызганности» (A V, 562), о невозможной для него «исповеди на достоевский манер» (A V, 563). (Это не значит, однако,

---

<sup>1</sup> Флоренский П. А. Детям моим. С. 708—709.

что Достоевский был Набокову вполне и безоговорочно чужд. Когда в «Speak, Memory» он упоминает Достоевского, то характеризует его как «автора „Двойника“ и проч.» (A V, 355) — выделяя таким образом то произведение, которое считал, по видимому, наиболее достойным упоминания.) Что же касается любимых семейных авторов, то небезынтересно вспомнить, что отец Набокова написал статью о Диккенсе для четвертого тома «Истории западной литературы» под редакцией Ф. Д. Батюшкова (М., 1917)<sup>1</sup>. Шекспир и Пушкин — абсолютные величины для Набокова с самого детства: «Бездной зияла моя нежная любовь к отцу — гармония наших отношений, теннис, велосипедные прогулки, бабочки, шахматные задачи, Пушкин, Шекспир, Флобер...» (P V, 270). Расхождение связано только с Гёте, которого Набоков не принимал.

Именно семейному воспитанию оба — и Флоренский, и Набоков — были обязаны превосходным знанием природы, знанием специальным, не питающимся одними впечатлениями, но входящим в тонкости научных описаний. Названия редкостных растений и животных — не очень частая черта русской прозы, но у Флоренского и Набокова она возникает с естественностью обращения к хорошо знакомому, ставшему родным языку. За специальными названиями стоит у обоих способность к гораздо более тонкому, чем это обычно бывает, различению природного мира, способность видеть и воспринимать те детали, которые чаще всего сливаются в некое единое впечатление типа «трава», «зелень», «бабочки», «камни» — впечатление, не способное отзываться на индивидуальные особенности трав или бабочек или минералов. Специальные знания — это язык, постигая который можно читать книгу природы, откликаясь на те детали, которые остаются невняты непосвященному. Герой «Дара» признается, что языком, сформировавшим его прозу, был язык русских натуралистов и путешественников. Не потому ли «русский учитель» в «Аде» получил фамилию Аксаков,

---

<sup>1</sup> См. об этом: Клименко Л. Ф. Библиотека Набоковых // Набоковский вестник. СПб., 1997. № 1. С. 198.



что этой чертой — знанием языка природного мира и способностью его преподать — Аксаков, хоть и обрисованный иронично, был все-таки близок Набокову?<sup>1</sup>

Поразительной зоркости Набокова, остроте его зрительной памяти, цепкости восприятия зрительных подробностей и значению, которое он придавал этой своей природной особенности, корреспондирует выделяемая Флоренским как очень важная черта его индивидуальности острота органов чувств: «Кроме зрения, у меня было очень развито обоняние и слух»<sup>2</sup> (далее следует подробнейший рассказ о детских обонятельных и слуховых впечатлениях). В «Других берегах» Набоков говорит: «Допускаю, что я не в меру привязан к самым ранним своим впечатлениям; но как же не быть мне благодарным им? Они проложили путь в сущий рай осязательных и зрительных открытий» (Р V, 149).

Обоим им была свойственна особая синкретичность ощущений, доставляемых разными органами чувств. Набоков называл эту особенность «синэстетизмом», определяя ее как «просачивания и смешивания чувств», от которых люди чаще всего «защищены» (Р V, 158). Если Флоренский мог говорить о «смуглом запахе»<sup>3</sup>, то у Набокова запах мог оказаться «шершавым» («Защита Лужина»).

Острота впечатлений, владение языком, способным зафиксировать их богатство в его различности, изобилие нюансов, воспринимаемых благодаря «синэстетизму», — все это вместе взятое обеспечивало свойственную как Набокову, так и Флоренскому любовь к деталям, подробностям как к ценнейшим крупицам бытия, имеющим собственную, неоспоримую, не зависящую ни от чего значимость. И это же внушало недружелюбное отношение к концептуализму, к обобщениям, идущим «поверх» подробностей.

---

<sup>1</sup> По Набокову, недифференцированное знание природы ведет к стилистической неточности, достойной осмеяния. Так в «Даре» высмеивается Некрасов, в стихах перепутавший шмеля со слепнем.

<sup>2</sup> Флоренский П. А. Детям моим. С. 716.

<sup>3</sup> Там же. С. 717.

«Глупо искать закона, еще глупее его найти», — сказано в «Соглядатае» (Р III, 57). А Флоренский признавался: «...когда приходилось слышать о найденном законе, о „всегда так“, меня охватывало смутное, но глубокое разочарование, какая-то словно досада, холод, недовольство: я чувствовал себя обиженным, лишившимся чего-то радостного, почти обиженным. Закон накладывался на мой ум, как стальное ярмо, как гнет и оковы»<sup>1</sup>.

Флоренский определял свое мировоззрение как «магический идеализм», настаивал на существовании иррационального начала в мире. У Набокова эти ключевые для Флоренского слова теснейше соседствуют: «Здравый смысл в принципе аморален, поскольку естественная мораль так же иррациональна, как и возникшие на заре человечества магические ритуалы»<sup>2</sup>. Неприятие «здорового смысла» и сопряженного с ним рационального закона обуславливало крайнюю неприязнь Набокова к трем «великим учениям» XIX и XX века: к дарвинизму, марксизму и фрейдизму — ставшим для него тремя «жупелами», по поводу которых он всю жизнь отпускал ядовитые замечания.

Поскольку мы коснулись мировоззренческих основ, важно заметить, что они сходятся у Набокова и Флоренского не только в целом. Для нашей темы еще важнее совпадение чувственных образов, к которым прибегает каждый из них, чтобы описать свое мировосприятие. Флоренский писал: «Природа опрокидывает любой закон, как бы ни был он надежен: есть иррациональное. Закон — это подлинная ограда природы; но стена, самая толстая, имеет тончайшие щели, сквозь которые сочтется тайна»<sup>3</sup>. Здесь почти дословное совпадение с Набоковым: «В земном доме вместо окна — зеркало; дверь до поры до времени затворена; но воздух входит сквозь щели» («Дар» — Р IV, 484).

Этот чувственный по своей природе образ помогает понять, почему для Набокова неприемлемым было прямое, прямолиней-

---

<sup>1</sup> Флоренский П. А. Детям моим. С. 820.

<sup>2</sup> Набоков В. Искусство литературы и здравый смысл. С. 466.

<sup>3</sup> Флоренский П. А. Детям моим. С. 827.

ное обращение к тому, что называется «последними вопросами бытия». Он любил устроить для читателя испытание, подводя его вплотную к той черте повествования, за которой, как кажется, должен прозвучать наконец ответ на подобный вопрос — ответ, столь напряженно ожидаемый героем, что его жгучее нетерпение передается читателям. Но на этой черте занавес опускается, тайна, к которой рвался герой, остается тайной. Так в «Ultima Thule» герой ждет — и не получает раскрытия тайны посмертного существования; в «Подлинной жизни Себастьяна Найта» герой устремляется к умирающему брату, чтобы услышать из его уст последнюю, предсмертную тайну — и не застаёт брата в живых. Но, добравшись до больницы, где умер Себастьян, и сидя в палате, где спал другой больной, по ошибке принятый им за Себастьяна, герой прислушивался к дыханию спящего и, проникаясь ритмом его дыхания, понимал, что желание узнать предсмертную тайну отступает как в сущности ничего не значащее. Эта тайна оказалась ему не нужна еще прежде, чем он узнал о ее недоступности (брат, оказывается, умер накануне его приезда). По Набокову, в этом отказе от стремления раскрыть тайну — благородное целомудрие героя. Заменой напрямую открытой тайны становится для героя то внутреннее понимание чего-то важнейшего (словесно не эксплицированного), которое приходит к нему, пока он сидит у кровати случайного человека, уверенный, что рядом с ним — спящий Себастьян. Можно было бы счесть, что это ирония судьбы: наибольшая близость с братом достигнута благодаря обману чувств, переживания оказались связаны с посторонним человеком. Но главное в том-то и заключено, что постижение приходит не напрямую, не через передачу тайны из уст в уста, даже не через непосредственный контакт с посвященным — оно приходит опосредованно, неким косвенным путем, и этот косвенный путь оказывается единственно верным.

«Неприличие» прямого взгляда на тайные основы бытия, предпочтение ему взгляда косвенного, «подглядывания», подробно описано Флоренским: «Бытие в основе таинственно и не хочет, чтобы тайны его обнажались словом. Очень тонка та

поверхность жизни, о которой праведно и дозволено говорить; остальному же, корням жизни, может быть, самому главному, приличествует подземный мрак. Правда, влечет познать его, но это надлежит делать именно подглядывая, а не нагло рассматривая пристальным взглядом, — доходить до неведомого „каким-то незаконнорожденным рассуждением“, как говорил о познании первичного мрака материи Платон, но никак не внятными, да еще вдобавок сообща, силлогизмами»<sup>1</sup>.

Этот пассаж может служить комментарием к одному весьма парадоксальному заявлению Флоренского — заявлению, которое мог бы сделать и Набоков, будь он склонен формулировать философы: «Покровами вещества не сокрывались в моем сознании, а раскрывались духовные сущности; а без этих покровов духовные сущности были бы незримы, не по слабости человеческого зрения, а потому, что нечего там зреть»<sup>2</sup>. Постулат о «покровах раскрывающих» Флоренский связывал с природой символизма, пояснял с его помощью свою склонность к символизму. Между тем традиционный, «канонический» символизм утверждает движение как раз противоположное: сквозь покровы вещества — к духовным сущностям, покровами сокрытым. Если Набоков и сохранил преемственную связь с символизмом, то это был символизм, переосмысленный именно в том плане, в каком он понимается у Флоренского.

Восторг перед «покровами вещества», свойственный как Флоренскому, так и Набокову, вероятно, предопределил еще одно их, казалось бы, совершенно частное, совпадение: любовь к фокусам, к содержащейся в них иллюзии чуда. Флоренский рассказывал: «Фокусы привлекали мое воображение, побуждая в самом понятном, по-видимому, сочетании действий и приемов, мне разъясненных и мною отлично усвоенных, все же видеть какой-то иррациональный остаток: понятно — и все же что-то большее простого сочетания ловких приемов. Я знал, как делается фокус, подобно тому, как я знал, почему происходит

---

<sup>1</sup> Флоренский П. А. Детям моим. С. 706.

<sup>2</sup> Там же. С. 793.

известное явление природы; но за всем тем, и в фокусе, и в явлении природы, виделось мне нечто таинственное, которого не могли разрушить никакие уверения старших. Самая видимость чуда уже была чудесна»<sup>1</sup>. В статье, специально посвященной иллюзии («Закон иллюзий»<sup>2</sup>), Флоренский подчеркивал: не следует думать, что иллюзия порочит познавательную ценность акта, в котором она участвует, ибо она — «существенно важный фактор восприятия»<sup>3</sup>.

О значимости влияния, которое в детстве оказали на него фокусы, Набоков говорил в интервью французскому телевидению<sup>4</sup>. Эту автобиографическую черту он передал Лужину, а затем воспроизвел ее в «Других берегах». Здесь Набоков описал фокус с исчезновением монеты, накрытой стаканом, который показывал ему гувернер. Разгадка фокуса в том, что отверстие стакана заклеено клетчатой или разлинованной бумагой — такой же, как та, что лежит на столе под монетой. Клетки или полоски бумаги на столе и стакане должны совпасть. «Иначе не будет иллюзии исчезновения. Совпадение узоров есть одно из чудес природы. Чудеса природы рано занимали меня» (Р V, 247). Характерно движение мысли Набокова: от описания фокуса — к теме иллюзии, от нее — к центральной для всего его творчества и мирозерцания теме узоров (о ней написано очень много, вернемся к ней и мы), далее — к теме чудес природы. Круг влекущих одна другую ассоциаций — тот же, что и у Флоренского, за исключением темы узоров, специфически свойственной только Набокову.

Отметим еще одно совпадение частных, следуя набоковской уверенности в том, что частности порой важнее прямолинейных генеральных линий. Почти всем детям свойственна любовь строить домики, шалаши — любые тесные укрытия, само

---

<sup>1</sup> Флоренский П. А. Детям моим. С. 805.

<sup>2</sup> Статья впервые опубликована в сб.: Труды по знаковым системам. V. Тарту, 1971. С. 513–521 (Учен. зап. Тартуского гос. университета. Вып. 284).

<sup>3</sup> Там же. С. 514.

<sup>4</sup> Набоков В. В. Из интервью Бернару Пиво на французском телевидении. 1975 г. // Звезда. 1999. № 4. С. 51–52.

пребывание в которых чем-то очень дорого им. И Флоренский, и Набоков описывают это детское пристрастие. Набоков предвещает рассказ о тесном туннеле из диванных валиков и о шатре из простыней и одеяла заявлением: «Первобытная пещера, а не модное лоно, — вот (венским мистикам<sup>1</sup> наперекор) образ моих игр, когда мне было три-четыре года» (Р V, 148). А вот как говорит о том же Флоренский: «Отверстия казались таинственными жилищами Неведомого и перекликались с вожденными пещерами, подземельями, погребам и темными чердаками, с ямами, канавами, туннелями и длинными коридорами; за всеми ими я признавал силы первичного мрака, в котором родилось все существующее, и мне хотелось проникнуть туда и навеки поселиться там»<sup>2</sup>. Совпадение было бы полным, если бы не предварительная черновая запись Флоренского, идущая вразрез с набоковским отвержением «модного лона». По прихотливой игре случая (несомненно порадовавшей бы Набокова, так любившего вводить в повествование неожиданные, немотивированные и тем более знаменательные совпадения) запись кончается словом «Бабочки» — словом, превратившимся в один из символов набоковского творчества. Приведем эту запись целиком: «Мой интерес к червоточинам, отверстиям — интерес к пещерам. Не есть ли это интерес к утробе, к матери? Бабочки»<sup>3</sup>.

Если это совпадение, неожиданное и более или менее случайное<sup>4</sup>, то общность в переживании чувства времени Набоковым и Флоренским вовсе не удивительна. Самый пафос воспоминания, годами переживаемая погруженность в прошлое

---

<sup>1</sup> Имеются в виду последователи Фрейда.

<sup>2</sup> Флоренский П. А. Детям моим. С. 687.

<sup>3</sup> Там же. С. 886.

<sup>4</sup> Ход мысли Флоренского, вероятно, был связан с метаморфозой бабочки, с тем ее «пещерным» прошлым, которое она переживает на стадии куколки. Не ставя себе немислимой задачи очертить весь спектр значений, связанных у Набокова с представлением о бабочке, отметим лишь, что эта метаморфоза, это превращение червячка-личинки в твердую куколку с тайной внутри, тайной, которая пресуществляется в прекрасное крылатое создание, безусловно занимала его и неоднократно была им описана. В этом отношении совпадение не кажется таким уж случайным.

выработала у каждого из них отвержение понимания времени как чего-то преходящего. Флоренский признавался: «Время никогда не мог я постигнуть как бесповоротно утекшее; всегда, насколько помню себя, жило во мне убеждение, что оно куда-то отходит, может быть, именно в эти самые скважины и пещеры стекает и там скрывается, засыпает; но когда-то и как-то к нему можно подойти вплотную — и оно тогда проснется и оживет. Прошлое — не прошло, это ощущение всегда стояло предо мною яснее ясного»<sup>1</sup>. Любая последовательность воспринимается Флоренским как «единовременная» (вспомним тезис Карсавина о «всевременности» совершенной личности), поэтому время утрачивает характер дурной бесконечности, становится «уютным и замкнутым», приближенным к вечности<sup>2</sup>. Набоков в «Других берегах» утверждает главное в своем отношении с временем: «...былое у меня все под боком, и частица грядущего тоже со мной. <...> Признаюсь, я не верю в мимолетность времени — легкого, плавного, персидского времени! Этот волшебный ковер я научился так складывать, чтобы один узор приходился на другой» (Р V, 233). Взаимоналожение узоров прошлого и настоящего — задача, сопровождающая любое набоковское воспоминание, — исключает представление о времени как об устремленной вперед прямой, никогда не возвращающейся к пройденному ею пути. Движение времени вперед одновременно приводит к его возвращению вспять, и это делает время «круглым» (Флоренский называет его «замкнутым»): «Безграничное на первый взгляд время есть на самом деле круглая крепость» (Р V, 146). Такое время может быть описано в категориях пространства (что нередко и происходит у Набокова) — но пространства особого. Представление о круглых крепостных стенах заставляет вспомнить слова о сквозняке из вечности — этом воздухе, который «входит сквозь щели» («Дар»).

Нелинейность, закругленность, «сложенность» времени предопределяет особенности композиции у Набокова. Он очень ред-

---

<sup>1</sup> Флоренский П. А. Детям моим. С. 686.

<sup>2</sup> Там же. С. 739.

ко рассказывает биографию — свою или героя — в прямой последовательности событий. Дату своего рождения в «Других берегах» он приводит лишь в восьмой главе (ровно в начале второй половины книги, если учесть, что всего в ней четырнадцать глав). Сообщению этой даты предпослана весьма выразительная фраза: «Сейчас тут будут показывать волшебный фонарь, но сперва позвольте сделать небольшое вступление. Я родился 10-го апреля 1899 года по старому стилю в Петербурге...» (Р V, 244). Такая «сбитая» композиция, отнесение начала повествования в его середину и тому подобные приемы известны русской литературе еще со времен романтизма. Но в ту раннюю романтическую пору важен был сам пафос «неправильности», нарушения логики, скрывающей поэтическую истину о мире. У Набокова же в сходных случаях — лишь видимость нарушения логики, на деле же — строжайшее, точнее выверенное ее соблюдение. Только это логика не линейного, а «круглого времени», логика того умелого складывания персидского ковра времени, при котором узор должен в точности прийтись на узор (как и в фокусе со стаканом).

Воспоминания Набокова, как и воспоминания Флоренского, постоянно возвращаются к детству. Исследователи склонны отождествлять набоковскую тему детства с ностальгической темой. С их точки зрения, детство для Набокова — рай, утраченный вместе с родиной, самая счастливая, самая совершенная пора его жизни, предмет постоянной неизбывной тоски<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Наиболее отчетливо эта точка зрения выражена В. В. Ерофеевым. См.: Ерофеев В. В. В поисках потерянного рая: (Русский метароман В. Набокова) // Ерофеев В. В. В лабиринте проклятых вопросов. М., 1990. С. 162–204. Также см., напр.: *Sergi A. Mein Russland als verlorenes Paradies: Russlandbilder in Vladimir Nabokovs Autobiographik* // *Wiener Slavistischer Almanach*. München, 1997. Sonderband 44. S. 269–310; *Барковская Н. В.* Художественная структура романа В. Набокова «Дар» // *Проблемы взаимодействия метода, стиля и жанра в советской литературе*. Свердловск, 1990. С. 39–42; *Козловская Н. В.* Текстобразующие семантические поля «прошлое» и «настоящее» в идиостиле Набокова // *Традиции в контексте русской культуры: Сб. статей и материалов*. Ч. 2. Череповец, 1993. С. 89–93; *Мельникова О. Г.* Человек в романах Набокова // *Проблема сознания и поведения человека в отечественной литературе*. Мурманск, 1995. С. 46.



На наш взгляд, такая трактовка категорически неверна. Не будем говорить о том, что подобный взгляд унижает Набокова, ставя эпоху его творческой активности ниже эпохи детства. Укажем на другое.

Во-первых, постоянное возвращение — типично набоковский способ взаимодействия с временем, как это должно быть ясно из того, о чем только что говорилось. Во-вторых, детство трактуется не только Набоковым, но и другими писателями и мыслителями XX века как эпоха, в которой уже предзадан весь объем будущего жизненного содержания. «...Так как первые детские впечатления определяют дальнейшую внутреннюю жизнь, то я попытаюсь записать возможно точнее все, что я могу припомнить из впечатлений того времени», — пишет Флоренский<sup>1</sup>. В-третьих же, тема детства, а точнее именно детских воспоминаний, стала для литературы XX века совершенно особой, выделенной на фоне других, темой, имеющей собственное значение, с ностальгическими мотивами никак не связанное. Если и говорить в связи с нею о ностальгии, то это будет ностальгия по совсем другой родине — по той «отчизне души», откуда является младенец, переступая порог земного бытия. «Другие берега» начинаются фразой, ориентированной на это, уже вошедшее в культурный обиход, значение: «Колыбель качается над бездной» (P V, 145). Детство, и в особенности раннее детство, трактуется как эпоха, более всего приближенная к такому порогу. Обратившись к Андрею Белому и Вячеславу Иванову, мы будем иметь случай говорить об этом весьма и весьма подробно.

---

<sup>1</sup> Флоренский П. А. Детям моим. С. 672.

Глава 1  
НАВСТРЕЧУ  
ДОЯЗЫКОВОМУ СОЗНАНИЮ  
(«Котик Летаев» Андрея Белого)

1. ДОКУМЕНТ ЭПОХИ  
И ДОКУМЕНТ СОЗНАНИЯ

(«Котик Летаев» на фоне  
мемуарной трилогии Андрея Белого)

«Моя жизнь постепенно стала мне писательским материалом; и я мог бы годы, иссушая себя, как лимон, черпать мифы из родника моей жизни...» — писал Андрей Белый<sup>1</sup>. Автобиографизм был свойствен ему в той же степени, что и Набокову, которым вполне могла бы быть произнесена процитированная фраза. Едва ли не все произведения Белого представляют собой мифологизированную автобиографию<sup>2</sup>. Мы рассмотрим лишь одно из них — повесть «Котик Летаев», самую близкую к нашей теме по характеру реализованного в ней воспоминания. Первый том мемуаров Белого — «На рубеже двух столетий» — содержит материал, который зачастую служит идеологическим комментарием к повести. По мере необходимости мы будем к нему обращаться, но в целом обширное мемуарное наследие Белого останется за пределами данного исследования. Во-первых, потому, что мемуары Андрея Белого уже изучены

---

<sup>1</sup> Белый Андрей. Записки чудака. М.; Берлин, 1922. Т. 1. С. 64.

<sup>2</sup> Об этом см., напр.: *Fleischman L. Bely's Memoirs // Andrey Bely. Spirit of Symbolism. Cornell University Press, 1987. P. 216–241.* О связи автобиографизма и «самостроительства» в среде символистов см.: *Ермилова Е. В. Теория и образный мир русского символизма. М., 1989. С. 59–85.*

самым внимательным образом<sup>1</sup>. Во-вторых (и это главное), потому, что они представляют собой тот тип воспоминаний, который в большей мере связан с фиксацией прошедшего, чем с тем творческим актом живой памяти, который интересует нас в первую очередь.

Первый том мемуарной трилогии — сложное жанровое единство. Это, конечно, мемуары, но это и исповедь, и в достаточной степени композиционно завершенное художественное произведение, включающее жанровые элементы социально-философского романа. Второй и незаконченный третий тома («Начало века» и «Между двух революций») представляют собой мемуары в точном смысле слова — но это, конечно, мемуары, имеющие художественную ценность. В них сильно, например, гоголевское начало — как стилистическое, так и идеологическое. В гоголевской традиции Белый рисует портрет-силуэт, плоский, но очень выразительный. Ведущей его чертой может стать доминирующее свойство характера, но предпочтение может быть отдано и внешности, и жесту, и вообще любой яркой метафоре (к примеру, Мережковский — это туфли с помпонами). Напоминает Гоголя и обличительный пафос Белого, безжалостно направленный на других, но предполагающий и постоянную ноту самообличения. Укоряя современников в «омертвелости», Белый, тем не менее, изображает не «мертвые души», а «мертвое» в живых душах, «мертвое» в своей собственной душе. Проповедническая и исповедальная тональности соединяются, и в точках их перекрестий встает вопрос о самопознании: «И открылось: всякому идейному устремлению должны соответствовать люди, его проводящие в жизнь; а мы как люди не сдали экзамена; первые же опыты со строительством жизни для меня окончились крахом; и вставал надо всею суетой жизни новый вопрос: что же есть человеческая личность? Что есть

---

<sup>1</sup> См. в первую очередь: *Лавров А. В.* Мемуарная трилогия и мемуарный жанр у Андрея Белого // Белый Андрей. На рубеже двух столетий. М., 1989. С. 5–32; *Лавров А. В.* «Романтика повиновения»: Андрей Белый о Блоке // Белый Андрей. О Блоке: Воспоминания. Статьи. Дневники. Речи. М., 1997. С. 3–22.

человек? Человек оказался сложнее всех моих юношеских представлений о нем»<sup>1</sup>.

Удивительно, что в своих мемуарах проблему самоопределения, столь важную для него как для носителя нового сознания, сменившего «догматику» ушедшего века, Белый в большой степени решает, исходя из традиционной альтернативы личности и среды (или быта). Для автобиографической прозы тема противостояния среде и борьбы с бытом — общее место. Отличаются друг от друга лишь причины, заставляющие героев сопротивляться влиянию среды. Так, для Герцена борьба с его средой была вызвана сильным влиянием идеологии декабристов, испытанным в юности. Для Короленко устойчивости быта противостояли его «социальные предчувствия», то есть способность улавливать за кажущейся неизменностью форм жизни новые «веяния времени». Внутреннее сопротивление Горького было воспитано в нем литературой и людьми, выделявшимися, «выламывавшимися» из окружающей его среды.

В том, как рисуется противостояние личности и среды у Андрея Белого, тоже имеется своя специфика. Но она связана не только с индивидуальным импульсом к сопротивлению среде, а и с более фундаментальным отличием от предшественников. Борьба с бытом и средой всегда была осознанным актом уже более или менее взрослого героя, и толчок к этому осознанию всегда приходил извне, как результат того или иного воздействия. У Белого получается, что сопротивление быту было заложено в нем самом — и заложено изначально, что подчеркнуто самой композицией его мемуаров. Первый том у него начинается с обычного описания семьи, быта, среды. Герой поначалу фактически отсутствует, впервые он появляется только в третьей главе. Тем самым Белый четко разграничивает два мира: внешний мир с его устоявшейся средой, предзаданной ребенку («обстание, в которое вылезал», как определяет его Белый<sup>2</sup>) —

---

<sup>1</sup> Белый Андрей. Начало века. М., 1990. С. 520–521.

<sup>2</sup> Белый Андрей. На рубеже двух столетий. С. 176.

и внутренний мир («откуда я вылезал»<sup>1</sup>), мир младенческого опыта, неведомого и чуждого миру внешнему. Этой антитезе в большой мере соответствует проходящая через все дальнейшее повествование антитеза «мира отцов» и «мира детей» — старшего поколения и младшего.

Основой подобного взгляда служит чрезвычайно важный для самоопределения Белого тезис. Он считает, что стержень его сознания сформирован особыми *воспоминаниями младенчества*, которые в окружающей его действительности внешней формы выражения не находили. В том, что он постепенно узнавал и усваивал от взрослых, не было ничего родственного миру его внутреннего опыта, и этот опыт продолжал жить в сознании бессловесно, никак не проявляясь вовне. Обычно, по мнению Белого, не имея возможности быть хоть как-нибудь выраженным, подобный опыт под влиянием впечатлений действительности забывается и утрачивается. С ним же этого не произошло.

Вполне очевидно, что здесь мы имеем дело с достаточно четкой и определенной автоконцепцией.

Невозможность встроиться в готовый «отцовский» быт, внутреннее противостояние ему — и в то же время отсутствие полной свободы от него — вело к трагической раздвоенности, социальной неприменимости внутреннего опыта, к «безъязыкости» его. Замкнутость на своем сознании, невозможность выразить его, реализовать «невыразимый» опыт, Белый определял как состояние «подполья»<sup>2</sup>.

Концепция быта и среды определяет и концепцию символизма, какой она задана в мемуарах Белого. Возникновение сим-

---

<sup>1</sup> Белый Андрей. На рубеже двух столетий. С. 176.

<sup>2</sup> «Я был раз навсегда вырван из подполья», — так определяет Белый итог своего знакомства с семьей Соловьевых, где он нашел иной быт, допускавший иные формы поведения, основанные на соответствии внутреннему «Я». В их квартире все, вплоть до разложенных на столе книг и расстановки кресел, отрицало общее представление о том, как «надо», и естественно выражало душу хозяев. Для Белого важно, что Михаил Сергеевич Соловьев по возрасту принадлежал к поколению «отцов», но что именно он первый сказал «нет» всему профессорскому быту и «да» — таившемуся бунту поколения «детей» (см.: Белый Андрей. На рубеже двух столетий. С. 339—368).

волизма он связывает с появлением на грани двух веков «детей рубежа», сознание которых строилось на отрицании законов среды и на утверждении права на новое миропонимание. Символисты объединились, в первую очередь, не идеологически, подчеркивал Белый: «...идеология имела не первенствующее значение; стиль мироощущения доминировал над абстрактной догмой»<sup>1</sup>. Новым стилем мироощущения объясняет Белый и сходство своих детских воспоминаний с воспоминаниями Блока, Эллиса и Брюсова, дневники которого он не раз цитирует. Все они отрицали старый быт, и все в детстве пытались создать особые формы внутреннего сопротивления быту.

Фундаментом для создания «детьми рубежа» новой культуры частично послужило философское учение В. С. Соловьева. Реальный мир, по Соловьеву, находится в стадии распада, разрушения, это «бытие, раздробленное на исключаящие друг друга части и моменты»<sup>2</sup>. Соловьев определяет задачу «мирового процесса» как необходимость «сделать внешнюю реальную среду сообразною внутреннему всеединству идей», то есть призывает создать идеальный, совершенный мир, пока еще существующий только в сознании людей. От «всеединной идеи» философ идет к рождению нового человека, так как идея эта может воплотиться только «в полноте совершенных индивидуальностей», а последней целью и должно быть «высшее развитие каждой индивидуальности»<sup>3</sup>.

Как мы уже сказали, мемуары Белого по своему характеру в основной своей части лежат вне той традиции, с которой связана тема актуализированной памяти, проявленная в творчестве Набокова. Концептуальность трилогии Белого, проходящая сквозь все три тома приверженность его к избранной концепции, выводит это произведение за рамки интересующей нас традиции. Проблема воспоминания в этих мемуарах практически не стоит. Они строятся как ряд однозначно зафиксированных моментов, сближаясь этим своим «кинематографическим» качеством едва ли не с автобиографической трилогией Горь-

---

<sup>1</sup> Белый Андрей. На рубеже двух столетий. С. 35–36.

<sup>2</sup> Соловьев В. С. Собр. соч.: В 8 т. СПб., [6. г.]. Т. 8. С. 53.

<sup>3</sup> Там же. С. 56.

кого. Между тем нам представляется очевидным, что именно Андрею Белому во многом преемствует Набоков в природе выработанного им автобиографизма<sup>1</sup>. И связана эта преемственность с повестью «Котик Летаев» (1916).

В сентябре 1915 года Андрей Белый задумал эпопею «Моя жизнь». Первый том, следуя традиции Льва Толстого, он предполагал назвать «Детство, отрочество и юность»: «Первая часть тома, — писал Белый Иванову-Разумнику 7/20 ноября, — как и две другие части, в сущности, самостоятельна. <...> Она называется „Котик Летаев“ (годы младенчества) <...>. ...приходится черпать материал, разумеется, из своей жизни, но не биографически: т. е., собственно, ответить себе: „Как ты стал таким, каков есть“, т. е. самосознанием 35-летнего дать рельеф своим младенческим безотчетным волнениям, освободить эти волнения от всего наносного и показать, как ядро человека естественно развивается из себя и само из себя в стремлении к положительным устоям жизни проходит через ряд искусств к... духовной науке, потому что духовная наука и христианство для меня ныне синонимы...»<sup>2</sup>. Тринадцать лет спустя, 10 декабря 1928 года, Белый в письме к П. Н. Медведеву назовет задуманную мемуарную трилогию («На рубеже двух столетий», «Начало века», «Между двух революций») «былым и думами»<sup>3</sup>. Ориентация на два разных типа произведений: на герценов-

---

<sup>1</sup> Сопоставительный анализ творческих методов Андрея Белого и Набокова см.: Johnson D. B. Belyj and Nabokov: A Comparative Overview // Russian Literature. 1981. № 9. P. 379—399.

<sup>2</sup> Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. СПб., 1998. С. 57.

<sup>3</sup> Взгляд: Критика. Poleмика. Публикации. М., 1988. С. 432. 4 марта 1929 г. в письме к Иванову-Разумнику Белый охарактеризует стилистику Герцена, максимально сближая ее с собственной: «Весь ноябрь и декабрь — головой в „Былое и думы“ <...> что за писатель! Что за родной-родной! <...> Изумительно, до чего стиль воспоминаний Герцена — стиль воспоминаний лучшего человека, нашего человека: нового человека; в тональности, в мягкой летучести, в многострунности обрисовки он принадлежит новому поколению <...>. Меня прямо-таки волнует объективность Герцена, уживающегося с тончайшим субъективизмом; впрочем, так полагается для подлинного индивидуалиста, переросшего критерии „объективное“, „субъективное“ и потому владеющего и теми, и другими» (Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. С. 625).

скую книгу мемуаров и художественно-автобиографическую трилогию Толстого — точно фиксирует разницу между поздними мемуарами Белого и «Котиком Летаевым». В повести — герой с вымышленным именем (как и у Толстого), но с переживаниями и воспоминаниями его автора. Связь с толстовской традицией подчеркнута и эпиграфом, взятым из «Войны и мира»: «— Знаешь, я думаю, — сказала Наташа шепотом... — что когда вспоминаешь, вспоминаешь, все вспоминаешь, до того доспоминаешься, что помнишь то, что было еще прежде, чем я была на свете...»<sup>1</sup>. В 1919 г. Белый еще раз подтвердил эту связь, испытав сильнейшее впечатление от книги Толстого «О жизни». «...Все, что мною затронуто в „Котике“ о мире воспоминаний, там есть», — писал он 2 ноября этого года Иванову-Разумнику<sup>2</sup>. В 1926 г., возвращаясь к обсуждению той же книги Толстого, Белый утверждал, что она «перевешивает всю сумму написанного Вл. Соловьевым» и соотносил ее с учением Штейнера<sup>3</sup>. Еще в 1920 г. в философском очерке «Лев Толстой и культура сознания» Белый сопоставлял книгу «О жизни» с антропософскими темами<sup>4</sup>.

Факт влияния антропософских идей на Андрея Белого в период создания «Котика Летаева» общеизвестен: он неоднократно засвидетельствован самим Белым<sup>5</sup>. В марте 1927 г. Белый

---

<sup>1</sup> Белый Андрей. Котик Летаев // Андрей Белый. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 293. В данной главе ссылки на «Котика Летаева» приводятся далее в тексте по этому изданию, с указанием страниц в скобках.

<sup>2</sup> Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. С. 188.

<sup>3</sup> Там же. С. 371, 394.

<sup>4</sup> Там же. С. 394, 196.

<sup>5</sup> Отражение антропософских идей в повести «Котик Летаев» подробно проанализировано в кн.: Kozlik F. C. L'influence de l'anthroposophie sur l'œuvre d'Andrei Bielyi. Frankfurt (Main), 1981. V. 2. P. 555–606. Несомненно, однако, что художественный смысл повести не сводим к сумме антропософских идей. В Шкловским продемонстрировано, что антропософская многопланная проза в «Котике Летаеве» превращается в прозу орнаментальную. См.: Шкловский В. Гамбургский счет. М., 1990. С. 214–233. О влиянии антропософских взглядов на творчество Белого и об их отражении в «Котике Летаеве» см. также: Elsworth J. D. Andrey Bely: A Critical Study of the Novels. Cambridge, 1983. P. 37–53, 135–136; Hart P. Psychological Primitivism in «Kotik Letaev» // Russian Literature Triquarterly. 1972. № 4. P. 329.



написал Иванову-Разумнику подробное автобиографическое письмо, в котором выделил этапы своего духовного и творческого становления. О периоде с 1912 по 1915 гг. здесь сказано: «...двумя словами „Штейнер“ и „антропософия“ исчерпывается *sui generis* четырехлетие. <...> ...все, что написано после 1915 года в линии лет 1916–1927, заложено, как основа, в этом периоде». «Котик Летаев» был начат в октябре 1915 г., «и эдак, и так, и мистически, и психологически, и романно, и мемуарно <...> С 1914 и 1915 года <...> вспыхивает интерес к первым мигам младенчества, соответствующим переживанию мигов, первым, младенчески пробуждающегося порой в ту пору моего высшего „Я“: „оно“ в духовной жизни такой же младенец, как „Котик“: мы с „Котиком“ — братья. Кроме того: в „Котике“ и антропософская академическая работа: *расширением памяти действительно увидеть кое-что из того, что не было увидено; и в увиденное внести, так сказать, сознание кандидата на „эсо-тефику“*»<sup>1</sup>.

Для нашей темы существенно, что влияние Штейнера непосредственно коснулось проблемы памяти и воспоминания<sup>2</sup>. Осенью 1915 г., пытаясь объяснить в неотправленном письме С. М. Соловьеву свою связь с антропософией, Белый писал: «...один из первых результатов *духовной работы* у нас ведет к оживлению памяти, к уходу и сызнова переживанию вами утверждаемого прошлого: мы, антропософы, более помним *прошлое*, чем вы, ибо у нас есть способы *живо жить в нем*:

<sup>1</sup> Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. С. 502–503.

<sup>2</sup> См. об этом: Kozlik F. C. L'influence de l'anthroposophie sur l'œuvre d'Andrei Bielyi. V. 2. P. 555–561, 569–570, 580–581. Здесь, в частности, отмечено, что память, по Штейнеру, связана с инициацией: с периодом между смертью и новым рождением (P. 558), что память открывает путь к бессмертию (P. 559), что человеку доступно воспоминание о том, что было до его рождения (P. 569–570, 580–581). В «Воспоминаниях о Штейнере» Андрей Белый писал: «Миг первой встречи с Рудольфом Штейнером поднял в душе моей уже тему воспоминаний, встречаюсь с мигом воспоминаний» (*Белый Андрей. Воспоминания о Штейнере. Paris, 1982. С. 6*). Там же говорится о влиянии на замысел «Котика Летаева» лекций Штейнера, посвященных, в частности, «одновременному ВЫМИРАНИЮ из одной перспективы и ВРОЖДЕНИЮ в другую» (Там же. С. 116–117).

оно кровно ведет нас в настоящее... сквозь пережитое прошлое в еще более древнее прошлое и сквозь него в „Пребывающее“»<sup>1</sup>. Воспоминание трактуется Белым только в процессуальном смысле. Оно необходимо не для того, чтобы зафиксировать мгновения прошлого. Память-фиксация должна претвориться в память-становление, которое уже не может остановиться на одном только прошлом, но неизбежно устремляется к настоящему и, не останавливаясь и здесь, прокладывает путь к грядущему. В более поздние годы он передавал это почти формульным императивом: «*ставшие* формы косной памяти расплавить в становящиеся замыслы предстоящего»<sup>2</sup>.

Принципиально существенной для Белого становится глубина воспоминания, захватывающего самое раннее младенчество. Младенчество имеет для него как минимум двойной смысл. С одной стороны, оно соответствует реальному раннему возрасту, с другой стороны — первым опытам того высшего «Я», которое пробуждается в человеке в момент его духовного перерождения. В 1923–1924 гг. в автобиографических заметках, озаглавленных «Материал к биографии (интимный), предназначенный для чтения только после смерти автора», Белый, описывая свои духовные переживания конца 1913 года, несколько раз обозначил пробуждение своего высшего «Я» как рождение младенца в себе: «Я понял, <...> что в сердце моем родился младенец; мне, как роженице, надлежит его выносить во чреве ветхого сознания моего; через 9 месяцев „младенец“ родится в жизнь. <...> Св. Дух зачат в моем ветхом „я“; теперь это ветхое „я“ будет распадаться...»<sup>3</sup>.

Второй смысл, однако, никоим образом не заслоняет первого, не отменяет его значимости. Реальные ранние воспоминания чрезвычайно важны для Белого: «...Б. Н. Бугаев на несколько

---

<sup>1</sup> Белый Андрей. «Единство моих многоразличий...»: Неотправленное письмо Сергею Соловьеву / Публ. А. В. Лаврова // Москва и «Москва» Андрея Белого. М., 1999. С. 421.

<sup>2</sup> Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. С. 396 (письмо от 29 сентября 1926 г.).

<sup>3</sup> Андрей Белый и антропософия / Публ. Дж. Мальмстада // Минувшее: Исторический альманах. № 6. М., 1992. С. 365. См. также с. 363, 364.

месяцев ранее других начал вспоминать; а ведь месяц в первых годах жизни — год; вспомнить на несколько месяцев раньше, — сильно увеличить масштаб; Толстой и другие брали более поздние этапы жизни младенца <...> оттого они и выработали иной язык воспоминаний; выросла традиция языка»<sup>1</sup>.

Приоритет Андрея Белого связан, однако, не с самим фактом написания младенческих воспоминаний. Воспоминания такого рода оставили И. С. Аксаков, Толстой, Короленко, Вячеслав Иванов. Мысль о том, что «вспомнить на несколько месяцев раньше — сильно увеличить масштаб», была косвенным образом высказана Толстым: «Разве я не жил тогда, когда учился смотреть, слушать, понимать, говорить... Разве не тогда я приобрел все то, чем теперь я живу, и приобрел так много, так быстро, что во всю остальную жизнь не приобрел и одной сотой того? От пятилетнего ребенка до меня — только шаг. От новорожденного до пятилетнего — страшное расстояние. От зародыша до новорожденного — пучина»<sup>2</sup>.

Исключительное своеобразие младенческих воспоминаний Андрея Белого заключается в том, что он хочет пробиться к самому первоначальному пласту мироощущений, отказываясь передавать их «упакованными» в формы обычного и общепонятного «взрослого» сознания. Такого рода эксперимента воспоминаний до него не ставил, пожалуй, никто.

О позднейших, привнесенных извне в младенческий мир понятиях, Белый пишет: «Толкования <...> ямою мне вдавили под землю мои стародавние бреды, над раскаленную бездною их оплотневала мне суша: долго еще среди нее натыкался я иногда: на старинную яму; <...> с годами она зарастала; глухонемою бессонницей тяготила мне память она. Тяготит и теперь» (365).

Изначальное, младенческое восприятие действительности уже в детстве сменяется смешанным восприятием, на которое влияет знание, полученное от взрослых:

«Громыхает, а папа склоняется; и склоняся, шепчет мне:

---

<sup>1</sup> *Белый Андрей*. На рубеже двух столетий. С. 178.

<sup>2</sup> *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч. Т. 15. С. 152.

„Гром — скопление электричества“.

А над крышами в окна восходит огромная черная туча; тучею набегают — т и т а н; тихий мальчик, я — плачу: мне страшно» (365).

Приобретенное знание («Гром — скопление электричества») не оспаривается, но оно и не соединяется с изначальным опытом («огромная черная туча» — «титан» — «мне страшно»). Так складывается основное для Котика Летаева и Андрея Белого противоречие, во многом объясняющее его мировоззрение, — противоречие между непосредственными детскими воспоминаниями и усваиваемыми позднее знаниями. Одно из следствий этого противоречия — изначальное противостояние окружающей среде, другое — снижение абсолютной ценности рациональных объяснений мира.

У С. Т. Аксакова в «Детских годах Багрова-внука» тоже есть эпизод первого знакомства ребенка с природой грозовых явлений. Содержание этого эпизода составляет резкий контраст тому, который описан Белым. Герой Аксакова читает популярную книгу, и по мере того, как его простые восприятия заменяются пониманием мира, интерес ребенка к нему растет: «В детском уме моем произошел совершенный переворот, и для меня открылся новый мир... Я узнал в „рассуждении о громе“, что такое молния, воздух, облака; узнал образование дождя и происхождение снега. Многие явления в природе, на которые я смотрел бессмысленно, хотя и с любопытством, получили для меня смысл, значение и стали еще любопытнее»<sup>1</sup>. Насколько ограничен для героя Аксакова процесс получения знаний, настолько для Котика Летаева органично ощущение разрыва между приобретаемым знанием и эмпирикой младенческих переживаний.

В первом томе мемуаров Белый, возвращаясь к приведенному в «Котике Летаеве» примеру объяснения грома, вводит ряд новых уточнений. Первое — наиболее естественное. Ребенок просто не может понять, что такое электричество, и отвергает

---

<sup>1</sup> Аксаков С. Т. Собр. соч.: В 3 т. М., 1986. Т. 1. С. 235—236.

объяснение. Второе уточнение существенней. Оказывается, что это было не просто ощущение разрыва между опытом и новым знанием. Чаще всего авторитетное понимание мира, которое приходит извне (из книги, от отца), вытесняет личное (неавторитетное) восприятие. Младенческие воспоминания Андрея Белого не стерлись в его памяти потому, что это были очень яркие и сильные впечатления, и не фрагментарные, а с четко запомнимшейся последовательностью эпизодов. Но их яркость могла бы угаснуть, если бы окружающая внешняя среда оказала бы на него более сильное воздействие. Этого не произошло, так как в окружении ребенка не нашлось ни одной авторитетной точки зрения, которая могла бы быть принята им как единственно правильная. Авторитетно в детстве мнение родителей. Но родители в данном случае были людьми, чьи взгляды абсолютно не совпадали, категорически расходились по всем пунктам. Не произошло и частого в подобных случаях присоединения к точке зрения одного из них. Не объясненный авторитетным мнением внутренний опыт затаился и сохранился: «...оспаривания отцом и матерью правоты их взглядов разрешил скоро я в неправоту их обоих, противопоставив им мое право на свой взгляд на жизнь, моя эмпирика заключалась в выявлении моих безыменных, мне не объясненных никак переживаний сознания; и я уже знал, о чем можно спрашивать, что объяснимо родителями и что ими не будет объяснено никак; это последнее я затаил»<sup>1</sup>.

По Андрею Белому, жизненные впечатления, переходя в область воспоминания, формируют в ней как бы двойной или даже многослойный текст, самый малодоступный пласт которого составлен наиболее ранними, безымянными, сугубо индивидуальными восприятиями. Белому свойственна необычайно острая память об этом наиболее раннем пласте, но в возможности вспомнить его он не отказывает и другим. Он считает, что младенческие воспоминания «живут и во взрослых; но живут за порогом обычного кругозора сознания; сознание

---

<sup>1</sup> *Белый Андрей*. На рубеже двух столетий. С. 195.

взрослого занято кругом иных впечатлений: в них втянуто; потрясение иногда, отрывая сознание от обычных предметов, погружает его в круг предметов былых впечатлений; и — возвращается детство» (395).

Представление о сознании как о многослойном тексте, под верхними слоями которого сокрыты слои первоначальные, корреспондирует одному из центральных понятий, введенных Вячеславом Ивановым в поэму «Младенчество»: «Воспоминаний палимпсест»<sup>1</sup>. Палимпсест — рукопись, с которой стерт первоначальный текст, и на его место нанесен новый. Задача воспоминания — восстановить стертый слой палимпсеста. Пожалуй, трудно подобрать взгляд, столь же противоречащий локковской теории детского сознания как «чистой доски».

Задача восстановления младенческого слоя сознания представляется Андрею Белому безусловно решаемой. Более того: он настаивает на том, что достояние его памяти равнозначно документу. В «На рубеже...» он доказывает необходимость научного и художественного исследования редкого и даже уникального опыта, описанного им в «Котике Летаеве»: «...надо <...> поставить вопрос о том, нужно ли изучать иную натуру натурализма Белого; по-моему — надо: всякий подлинный натуралист изучает редкие виды растений, как и обычные; в редком растении можно наткнуться ведь на подгляд в иной период земной эпохи... Этот случай должен возбудить чисто научный и художественный интерес, ибо он есть не выдумка „декадента“, а документ сознания»<sup>2</sup>. Формула «документ сознания» особенно важна для Белого. Он подчеркивает: «...не Андрей Белый написал, а Борис Николаевич Бугаев натуралистически зарисовал то, что твердо помнил всю жизнь»<sup>3</sup>.

Нет оснований не верить Андрею Белому. Ранние младенческие воспоминания сохранились далеко не у всех, но автор «Котика Летаева» — не единственный их обладатель. Зафиксиро-

---

<sup>1</sup> Иванов В. Стихотворения. Поэмы. Трагедия. СПб., 1995. Кн. 2. С. 7.

<sup>2</sup> Белый Андрей. На рубеже двух столетий. С. 178.

<sup>3</sup> Там же.

ваны они и в автобиографической литературе, как художественной, так и документальной. Младенческие — досознательные — переживания вспоминает герой автобиографического романа Бунина «Жизнь Арсеньева», писавшегося с 1927 по 1933 гг., то есть почти в тот же период, что и мемуары Белого: «Младенчество свое я вспоминаю с печалью. Каждое младенчество печально: скуден тихий мир, в котором грезит жизнью еще не совсем пробудившаяся для жизни, всем и всему еще чуждая, робкая и нежная душа. Золотое, счастливое время! Нет, это время несчастное, болезненно-чувствительное, жалкое»<sup>1</sup>. Четырехлетний герой «Детских годов Багрова-внука» вспоминает, как в младенчестве его отрывали от кормилицы. О том же рассказано в «Младенчестве» Вячеслава Иванова. «Какое-то смутное полу-воспоминание» о том, с какой исключительной легкостью его отняли от материнской груди, сохранилось и у Флоренского<sup>2</sup>.

Таким образом, специфика воспоминаний Андрея Белого заключается не в самом факте сохранности ранних впечатлений и даже не в том, что они стали предметом художественного описания. На наш взгляд, главное их своеобразие в «Котике Летаева» определяется природой того взаимодействия, в которое

---

<sup>1</sup> Бунин И. А. Собр. соч.: В 9 т. М., 1966. Т. 6. С. 9.

<sup>2</sup> Флоренский П. А. Детям моим. С. 678. Любопытно свидетельство Д. Е. Максимова, который впервые прочел «Котика Летаева» в возрасте пятнадцати лет. Воспитанный в семье «народников», где, естественно, с недоверием относились к символистам, он был совершенно не подготовлен к чтению Белого. Тем не менее книга не только понравилась ему, но даже повлияла на его последующие литературные привязанности. Для нас интересно объяснение, которое дает этому Д. Е. Максимов: «Может быть, думается сейчас — ощущение этой поэтической связи, разрушившее часть моих юношеских предубеждений против Белого, стало возможным потому, что я, подросток с еще живой в душе памятью о незапамятном, довременном детстве, не успел подавить тех младенческих переживаний, которые соединяли меня с героем Белого, — они были достовернее для меня, чем для моих близких, взрослых» (Максимов Д. Е. Русские поэты начала века. Л., 1986. С. 352). Юношескому сознанию, в котором еще не окончательно стерся собственный младенческий опыт, «Котик Летаев» оказывается ближе, чем сознанию взрослых, считавших книгу выдуманной и неясной.

вступают *акт* воспоминания и язык воспоминания. Но это взаимодействие в свою очередь находится в сильнейшей зависимости от характера вспоминающего и повествующего «Я», от внутреннего устройства личности героя автобиографической повести Андрея Белого<sup>1</sup>.

В «Начале века» Андрей Белый выражает один из итогов самопознания развернутой метафорой, в которой сознание человека представлено как многоквартирный дом (метафорой, уже знакомой нам по Гурджиеву и Успенскому):

«Вы идете к знакомому на пятый этаж неизвестного вовсе вам дома; вы звонитесь в квартиру, где все вам известно, где все так уютно, где все вас влечет; возникает иллюзия, будто и дом, в одной из квартир которого вы бываете часто, известен вам как квартира, а вы пробегаете лестницей, где ряд неизвестных квартир; и у вас возникают мысли о том, что там свои жизни, порой очень страшные. Пятый этаж с вам известной квартирой вы отождествляете с личностью: это ж — участок личности; личность — весь дом, т. е. энный ряд устремлений, переживаний, противоречий, о которых вы и не подозреваете вовсе.

Такая картина предстала мне, когда я пытался гармонизировать кружок „аргонатов“: тогда и открылось, что все слова о прекрасном, о новом в каждом из друзей — квартирочка в ряду квартир, обитатели коих живут и не по-новому, и не прекрасно; <...>. В поволенную общую жизнь введены ряды, сотни квартир с неизвестными, подчас ужасными в них обитателями; и выявляется косность, не преодоленная в каждом; „отцы“ — не во мне лишь: часто непреодоленные, они в нас таятся; оттого-то и грань между близкими и дальними, меж старым и новым порой для нас незаметна: ускальзывает в каждом миге;

---

<sup>1</sup> Ср. трактовку «Котика Летаева» как книги, в которой дано феноменологическое описание поиска собственной субъективности: *Molnar M. Body of Words: A Reading of Belyi's «Kotik Letaev»*. Birmingham, 1987. P. 1—53. Здесь подчеркнуто, что этот текст следует толковать не в рамках картезианской дихотомии «сознание/объект», а в рамках дихотомии «субъект/мир».



и порывы наши к изменению жизни разбиваются ежеминутно; „тюремщик“ всегда присутствует; он неизбытен; и это — ты сам, не опознавший себя; ты думаешь, что побеждаешь, что круг твоих новых заданий, расширяясь, осуществляется; ты разорвал со своим прошлым; ты — только о будущем, с будущим; и вдруг — то же разбитое корыто; ты — описал круг, твое освобождение из „тюрьмы“ только сон об освобождении...»<sup>1</sup>. (Заметим в скобках, что последние слова удивительно напоминают некоторые сюжетные перипетии «Приглашения на казнь»<sup>2</sup>.)

Это позднее признание означает, что детский опыт Андрея Белого, младенческие воспоминания, столь важные для него, — тоже только одна из «квартир» его сознания, его множественного «Я». Выделение в себе «многообразных» «Я» вообще характерно для духовной практики Белого. Это должно быть видно уже из тех его автобиографических свидетельств, которые приводились выше. «Котик Летаев» тоже начинается с уверения в том, что «Я» — не едино: «Я стою здесь, в горах: так же я стоял, среди гор, убежав от людей; от далеких, от близких; и оставил в долине — себя самого...» (293). Не единое с самим собой, тем более не едино оно со своим телом: «Через тридцать пять лет уже вырвется у меня мое тело...» (294). Но и до этой роковой черты, этого назначенного себе срока смерти, расставания с телом неизбежны:

«Комнаты — части тела<sup>3</sup>; они сброшены мною; и — висят надо мной, чтоб распасться мне после и стать: чернородом земли; тысячелетия строю я внутри тела; и бросаю из тела: мои странные здания;

— (и ныне: — в голове я слагаю: храм мысли, его уплотняя, как... череп; я сниму с себя череп; он будет мне — куполом храма; будет время: пойду по огромному храму; и я выйду из храма: с той же легкостью мы выходим из комнаты)» (302).

<sup>1</sup> Белый Андрей. Начало века. С. 521.

<sup>2</sup> Сопоставление поэтики «Приглашения на казнь» с поэтикой «Котика Летаева» см.: Johnson D. B. Belyj and Nabokov: A Comparative Overview. P. 384–386.

<sup>3</sup> На сей раз не внутренний мир уподобляется дому, но дом, родительская квартира отождествляется с «Я» ребенка.

Уже из этой цитаты видно, что множественное, способное к самоотъединению «Я» в то же время едино с миром. Или можно сказать иначе: какие-то «комнаты» «Я» отчуждаются, становятся для «Я» «инобытием» — и в то же время «инобытие» способно вести себя как имманентное внутреннему «Я», как одна или множество его «комнат».

Бликие переживания, относящиеся к концу 1913 — началу 1914 года, описаны Белым в «Материале к биографии (интимном)». Одно из них было испытано им на лекции Штейнера: «...вдруг <...> вся зала померкла, исчезла из глаз; мне показалось, что сорвался не то мой череп, не то потолок зала и открылось непосредственно царство Духа...»<sup>1</sup>. Другое подобное состояние было пережито при посещении могилы Ницше: «...когда я склонил колени перед могилой его, со мной случилось нечто странное: мне показалось, что конус истории от меня отвалился; я — вышел из истории в надисторическое: время стало кругом; над этим кругом — купол Духовного Храма; и одновременно: этот Храм — моя голова, „я“ мое стало „Я“ („я“ большим); из человека я стал Челом Века»<sup>2</sup>.

В «Предисловии» к «Котику Летаеву» Белый рисует грандиозный горный ландшафт: «...каменистые пики грозились; вставали под небо; перекликались друг с другом; образовали огромную полифонию: творимого космоса; и тяжеловесно, отвесно — громоздились громадины; в оскалы провалов вставали туманы; мертвенно реяли облака; и — проливались дожди...» (293). Этот творимый космос — не психологизированный пейзаж, знакомый русской литературе со времен романтизма, не инобытие «Я», это его *внутренний* мир, доступный, однако, обзору, подобно внешним, внеположным, «обстающим тебя» формам инобытия.

Ощутимее всего здесь сказалось учение Штейнера о соотношении внутреннего и внешнего мира. Еще в 1894 г. Штейнер писал: «Тот срез мира, который я воспринимаю как мой субъект, пронизан потоком общего мирового свершения. Для

---

<sup>1</sup> Андрей Белый и антропософия. С. 364.

<sup>2</sup> Там же. С. 368.

моего восприятия я замкнул поначалу в границах моей телесной кожи. Но то, что заключено внутри этой кожи, принадлежит к Космосу, как единому целому. Итак, чтобы существовали отношения между моим телом и предметом вне меня, вовсе не необходимо, чтобы нечто от предмета проскальзывало в меня или производило отпечаток в моем духе, подобно оттиску на воске. <...> Силы, действующие внутри моей телесной кожи, суть те же самые, что и существующие вовне. Итак, я действительно есть — сами вещи; разумеется, не Я, поскольку я — субъект восприятия, но Я, поскольку я — часть внутри общего мирового свершения»<sup>1</sup>. Андрей Белый явно был впечатлен подобными рассуждениями. Даже самый образ кожи, этой границы тела, его от космоса не отграничивающей, воспроизводится в «Котике Летаеве». Здесь рассказывается, как ощущения, отделяясь от кожи, уходят под кожу, как кожа становится — сводом, уподобляясь пространству. Герой вспоминает о времени, когда коридор детской квартиры был ему кожей, то есть одновременно и внешней, и внутренней для него реальностью.

Граница между внешним и внутренним обрисована как вполне проницаемая, вместо покровов ребенку дана «беспокровность»: «...в беспокровности таяло все: все-все ширилось» (298). Покров отделяет, различает и защищает «Я». Беспокровность соединяет «Я» с космосом, но и лишает защиты, и потому переживается как состояние мучительное. Младенец, для которого не было разделения на «Я» и «не-Я», ощущал себя шаром. «...ощущение выбегало с окружности шарового подобия — щупать: внутри себя... дальше» (296).

Внешний мир и мир внутренний находились в состоянии обратимости: первый переходил во второй, второй — в первый. «Я» и инобытие вступали в отношения двойничества:

«...ощущение, что ты — и ты, и не ты, а какое-то набухание, переживалось теперь приблизительно так:

— ты — не ты, потому что рядом с тобою с т а р у х а — в тебя полувлипла: шаровая и жаровая; это она н а б у х а е т;

---

<sup>1</sup> Штейнер Р. Философия свободы. Ереван, 1993. С. 104.

а ты — нет: ты — так себе, ничего себе, ни при чем себе...

Но все начинало с т а р у ш и т ь с я.

Я опять наливался старухой...» (300).

Старуха — инобытие для младенца, нечто противоположное ему по полу и возрасту. И именно это инобытие оказывается тождественным ему, в него «полувлипшим». Логическое объяснение тому есть: ведь младенец, по Белому, помнит о «предмирном», родственен ему. «Я», таким образом, отличает от себя инобытие — но тут же само «наливается» инобытием. Как мы помним, это «Я» младенца-Котика и одновременно — едва народившееся или даже только еще зачатое высшее духовное «Я» автора.

Точно в таких же отношениях взаимопроникновения находятся сознание и бессмыслица: «Первый сознательный миг мой есть — точка; пронизывает бессмыслицу он; и — расширившись, он становится шаром, а шар — разлетается: бессмыслица, пронизывая его, разрывает его...» (301).

«Беспокровность», взаимопроникновение, двойничество всех форм бытия, включая «Я» и его инобытие, переживается как мучительное и болезненное состояние (вспомним бунинское определение младенчества: «это время несчастное, болезненно-чувствительное, жалкое»). «Я» и выделяет, и не выделяет себя из внешнего мира, из собственных форм сознания, сливаясь с ними, вновь отторгается от них, отторгаясь — снова сливается. Первой главе повести предпослан эпиграф из Тютчева: «Час тоски невыразимой... Все — во мне... И я — во всем» (296). Тоска невыразима, ибо необъятна и растворена в неразличном мире. Неразличное же не подлежит именованию, выражению. В хаосе и тоске «Я» стремится встретить самое себя — и не может, ибо если «все есть Я» («Все — во мне»), то этому «Я» не с кем встретиться, если же все, включая мое собственное «Я», обратимо в инобытие («я — во всем»), то с этим инобытием *некому* встретиться.

Как спасение, как различие, как залог встречи «Я» и его инобытия возникают ключевые слова (подзаголовок первой

главки первой главы): «Ты — еси». Когда тридцатипятилетний человек, вглядываясь в прошедшее, видит себя — трехлетнего, его взрослое «Я» обращается к его же младенческому «Я» «на ты». Так прорвано круговращение «Я» и «не-Я». «Я-младенец» — не «Я» и не «не-Я». Если отождествить его с «Я», мир останется неразличенным (потому что не будет различия между взрослым и ребенком), если назвать его «не-Я», «Я» вновь будет поглощено инобытием (потому что младенческая часть личности будет отторгнута, отчуждена от нее). Спасительным оказывается слово «ты». Андрей Белый взаимодействует на «ты» с собственным внутренним миром, объемы которого становятся благодаря этому различными, но не разъединенными<sup>1</sup>. «Ты» — это граница «Я» и «не-Я», «крутосекущая черта», на которой возможна встреча с собою прошлым и с собою будущим. Коль скоро возможна встреча, возможен и диалог, разговор, речь, выражение невыразимого: «В воспоминании сам с собой говорю: — здесь, на крутосекущей черте» (295). Речь возможна, ибо к себе-младенцу можно обратиться на ты: «Ты, как я: ты — еси; мы друг в друге — узнали друг друга: все, что было, что есть и что будет, оно — между нами: и самосознание — в объятиях наших» (295). Тождество не устранено («Ты — как я»), но внутри себя различено через узнавание «друг друга» (то есть себя как другого). По различении возможна встреча и объятие — воссоединение различного, но уже не разбегающегося в дурную множественность «Я». То же различение-воссоединение (противоположное двойничеству) возможно и по отношению к миру: «Природа, тебя обстающая, — ты; среди ее угрюмых ущелий ты мне виден, младенец...» (295). Дурная слиянность и беспокровность через «Ты» преодолена, младенец тождествен природе, но и «виден» среди ее угрюмых ущелий.

Итак, путь воспоминания достигает той «крутосекущей черты», где прошлое встречается с настоящим. Их встреча, их

---

<sup>1</sup> О концепции «Другого» у Андрея Белого и Вячеслава Иванова см.: Ханзен-Лёве А. Русский символизм: Система поэтических мотивов. Ранний символизм. С. 111.

«объятие», их различное воссоединение определяет в «Котике Летаеве» все: сюжет, содержание, поэтику. Единомоментное соприсутствие прошлого и настоящего в составе человеческой личности для Андрея Белого — не умственная конструкция, не прием повествования. Неожиданным подтверждением его претензии на документальность того, что описано в повести, может служить впечатление, произведенное им на Брюсова, который записал в дневнике, встретившись с Белым в 1902 г. в семье Соловьевых: «Это едва ли не интереснейший человек в России. Зрелость и дряхлость ума при странной молодости»<sup>1</sup>.

Вопрос об «объективности» воспоминаний Белого ввиду всего сказанного требует особого рассмотрения. Поставленный в «Самопознании» Бердяева вопрос о том, можно ли воспроизвести в мемуарах события прошлого так, как они воспринимались именно в то время, а не в момент написания, то есть можно ли воспроизвести в момент настоящего свое сознание таким, каким оно было в прошлом, — вопрос этот живейшим образом обсуждался в критике по выходе мемуаров Белого. «Котик Летаев» не мог спровоцировать подобное обсуждение в силу специфичности предмета воспоминаний. Поэтому отвлечемся от повести и рассмотрим эту проблему на другом материале, чтобы затем снова вернуться к «Котику Летаеву».

Художественное совершенство мемуаров Белого признавалось критикой почти единодушно. Вопрос же, насколько они исторически верны, вызвал разногласия, в основе которых лежали прямо противоположные критерии оценки объективности, «правдивости» мемуаров.

Так, Корнелий Зелинский писал, что Андрею Белому не удалось представить символизм течением «вполне революционным, возникшим из „подполья“ <...> потому, что мемуарист при описании прошлого не может отделить свое позднее сознание от более раннего и хочет с новых позиций переоценить свое прошлое»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Брюсов В. Дневники. М., 1927. С. 121.

<sup>2</sup> Зелинский К. Профессорская Москва и ее критика // Зелинский К. Критические письма. М., 1934. Кн. 2. С. 189.

Эту точку зрения разделял Цезарь Вольпе: «Мемуары Андрея Белого представляют собой один из значительных документов по истории дворянской и буржуазной эстетической культуры эпохи реакции. <...> Но их следует рассматривать прежде всего как документ, характеризующий сознание писателя в последние годы его жизни, как литературное произведение, в котором писатель подчеркивает в своем прошлом все те социально-прогрессивные элементы, на которые он хотел бы опереться в своих исканиях путей нового видения мира»<sup>1</sup>.

Вынесем за скобки идеологическую окраску обоих высказываний. Нам важно в них другое. Оба критика воспринимают оцениваемую ими книгу как рассказ о прошлом, пропущенный сквозь призму настоящего, — и это обстоятельство внушает им подозрения, заставляет выразить бóльшую или меньшую степень сомнения в точности повествования.

Прямо противоположную и более простую точку зрения высказал Л. Тимофеев. Он не признавал исторической значимости третьего тома мемуаров Андрея Белого: «Это не исторические мемуары, как мы привыкли понимать, это книга об истоках творческого пути Андрея Белого. Отсюда вытекает тот принцип, который проведен Андреем Белым через всю книгу: он старается дать события и людей такими, какими они ему казались в то время. В центре внимания Белого процесс его собственного идеологического формирования. Отсюда их ограниченность»<sup>2</sup>.

Точка зрения Тимофеева в некотором роде совпадает с оценкой мемуаров самим Андреем Белым, который писал о книге «На рубеже двух столетий»: «...мой метод — отражать мой мир сознания таким, каким он был в описываемую эпоху, а не накладывать штампы позднейшего осознания, ибо я не сужу, а показываю подлинно пережитое».

---

<sup>1</sup> Вольпе Ц. О мемуарах Андрея Белого // Андрей Белый. Между двух революций. Л., 1934. С. XXIV.

<sup>2</sup> Тимофеев Л. Последняя книга А. Белого // Художественная литература. 1934. № 1. С. 13.

Приведенные мнения, включая и авторское, расходятся не случайно. В мемуарах автор и герой повествования — одно и то же лицо, одно «Я», но их разделяет большая временная дистанция. Если в мемуарах господствует нынешнее самосознание создающего их автора, то оно неминуемо искажает действительно бывшее, и, следовательно, мемуары субъективны. Такова точка зрения К. Зелинского и Ц. Вольпе. Но и в том случае, если автор стремится с максимальной точностью передать события своего давнего прошлого, какими они воспринимались тогда, то он тоже субъективен — теперь уже по причине прямой противоположной. Таково мнение Л. Тимофеева.

Противоречие, как видим, неразрешимо, если не найти принципиально иного подхода к проблеме. Варианты ее разрешения приводились уже во введении. Ни для Бердяева, который считал, что воспроизведение прошлого должно быть творческим актом, ни для Флоренского, полагавшего, что адекватность передачи прошлых событий достигается лишь по прохождении всего жизненного пути (ибо лишь в его рамках, как рамках целого, могут быть правильно расположены прошедшие события — его части), подобного противоречия не существовало. Андрей Белый тоже разрешал его — но по-своему, через отношения «Я» и «не-Я».

Пройдя опыт двух томов воспоминаний, в первой главе третьего он напишет: «Из этого тома я, автор, не выключаем; не выдержан тон беспристрастия; не претендую на объективность...». Но есть, продолжает далее Андрей Белый, «куски воспоминаний, которые видятся объективно», так как эти части воспоминаний существуют «как отделившиеся от меня». Есть и другие, которые «еще в растворе сознания и не осели осадком»<sup>1</sup>. Получается, что «объективны» те фрагменты воспоминаний, где «Я» прошло стадию самоотчуждения, которая мыслится как ряд этапов, описанных почти технологически: раствор — осадок — отделение.

В «Котике Летаеве», создававшемся многими годами раньше, «Я прошлое» и «Я настоящее» не отделялись, не разлучались

---

<sup>1</sup> Белый Андрей. Между двух революций. М., 1990. С. 9.



между собой. Если воспользоваться позднейшей метафорой Белого, «Я младенческое» в этой повести уловлено «взрослым Я» в тот момент, когда «Я прошлое» уже «осело осадком», выдилось, но еще не отпало от вспоминающего, не стало внешним по отношению к нему. В «Котике Летаеве» взаимное различие детского и взрослого сознания не означает их разлучения, напротив того, оно — залог их встречи, их взаимного узнавания («ты — еси»). Эти встреча и узнавание и составляют главное «подлинное» событие повести. Поэтому по отношению к ней было бы категорически неправильным применять критерии, выдвигаемые К. Зелинским, Ц. Вольпе или Л. Тимофеевым. О «Котике Летаеве» было бы неверно сказать, что в нем взрослое сознание описывает свое (т. е. взрослое) восприятие собственных младенческих впечатлений. Но так же неверно было бы сказать и то, что в нем младенческие мироощущения переданы такими, какими они были в младенчестве. Предметом описания в повести служит встреча двух измерений сознания одного и единого «Я».

Дифференцировано, впрочем, и детское сознание. Оно тоже — не данность, не застывшая в прошлом определенность, оно меняется, проходит стадии становления, каждую из которых должно встретить и опознать взрослое «Я».

Первое запомнившееся Котику Летаеву ощущение — ощущение чистого движения, когда действительность переживается как расширение<sup>1</sup>, и в ней еще невозможно разграничить «Я» и «не-Я»: «...ощущение математически точное, что ты — и ты, и не ты, а... какое-то набухание в никуда и ничто» (296). Затем начинает восприниматься проницаемая граница между сознанием и телом, причем сознание как бы «обнимает» тело извне, «в месте тела же» ощущается «громадный провал» (297). Сознание в общепринятом смысле слова еще не существует, есть

---

<sup>1</sup> О расширяющемся спиралевидном движении как основном конструктивном принципе мировосприятия и мироописания в «Котике Летаеве» см.: Janěček G. The Spiral as Image and Structural Principle in Andrej Belyj's «Kotik Letaev» // Russian Literature. 1976. № 4. October. P. 357–364.

только чувство роста, всеохватывающего движения, от которого отъединяется тело. Оно кажется замкнутым и в общем движении сознания ощущается провалом.

Потом появляются первые образы, и их появление сопровождается образованием границы между «Я» и «не-Я»: «возникло „Я“ и „не-Я“, возникали отдельности» (298). Но первые образы еще не объединяются в цельное представление о действительности, они тают «в беспокровности» (298).

«Беспокровность» понимается Белым в тютчевском смысле, так, как она передана в стихотворении «День и ночь». Смысл этот важен в своей конкретности, поэтому приведем текст Тютчева полностью:

Святая ночь на небосклон взошла,  
И день отрадный, день любезный  
Как золотой покров она свила,  
Покров, накинутый над бездной.  
И, как виденье, внешний мир ушел...  
И человек, как сирота бездомный,  
Стоит теперь, и немощен, и гол,  
Лицом к лицу пред пропастью темной.

На самого себя покинут он —  
Упразднен ум, и мысль осиротела —  
В душе своей, как в бездне, погружен,  
И нет извне опоры, ни предела...  
И чудится давно минувшим сном  
Ему теперь все светлое, живое...  
И в чуждом, неразгаданном, ночном  
Он узнает наследье родовое<sup>1</sup>.

«Покров» — день, устойчивость и ясность форм жизни, рациональность мышления. Покров защищает от хаоса человеческое сознание. «Беспокровность» — хаос, бездна, «упраздненность» ума<sup>2</sup>. У Тютчева это — два синхронные измерения мира, лишь по видимости разделенные на последовательность дня

---

<sup>1</sup> Тютчев Ф. И. Соч.: В 2 т. М., 1984. Т. 1. С. 131.

<sup>2</sup> Сходное детское переживание, с тем же воспоминанием тютчевского стихотворения описывает Флоренский: «Это чувство откровения тайн природы и ужаса, с ним связанного, тютчевской Бездны и влечения к ней...» (Флоренский П. А. Детям моим. С. 611).

и ночи (день — лишь покров над ночным миром). У Белого вместо дня и ночи — взрослое и детское сознание, в сущности, тоже оказывающиеся синхронными — в точке их встречи. Осиротелость или упраздненность «дневной» или «взрослой» мысли — необходимая ступень, чтобы опознать родовое наследие в том, что кажется чуждым и неразгаданным. Будто бы снова вслед за Тютчевым Белый пишет: «Мне Вечность — родственна; иначе — переживания моей жизни приняли бы другую окраску, <...> не спадали бы узы крови» (317).

Затем происходит конкретизация образов, но беспокровность все еще не преодолевается: на самой границе «Я» и «не-Я» возникает тот образ старухи, о котором уже шла речь. Он не связан для героя с впечатлениями от внешней действительности. Это как бы первичный миф, присущий самому сознанию. Граница между текучестью и образностью все время колеблется, и описано это может быть только в самом общем смысле: «Ничто, ч т о - т о и опять ничто; снова ч т о - т о; все — во мне; я — во всем» (301). Возникают пространственно-временные представления, которые воспринимаются как выросшие из сознания, но при этом они мыслятся в конкретных образах действительности. Так впервые ощущается собственное тело.

Позже начинается восприятие конкретной действительности в точном смысле этого слова: стена детской комнаты и печная труба, но эта действительность деформирована следами предыдущих воспоминаний: «...очень скоро открылась мне: детская комната; сзади дыра зарастала, переходя — в печной рот (печной рот — воспоминание о давно погибшем, о старом: веет ветер в трубе о довременном сознании)» (302).

Рассказывая о себе, Белый опирается на учение Штейнера о тождестве этапов становления «Я» и космоса, «Я» и культуры. Если начальное описание в первой главе соотносимо с первой — «тепловой» стадией формирования Вселенной<sup>1</sup>,

---

<sup>1</sup> Шталь-Швэтцер Х. Композиция ритма и мелодии в прозе Андрея Белого // Москва и «Москва» Андрея Белого. С. 187; Пискунова С., Пискунов В. Комментарии // Андрей Белый. Соч. Т. 2. С. 644.

то последующие этапы и описываются, и воспринимаются проще, ибо теперь сознание вступает в домифологическую, доисторическую стадию<sup>1</sup>. Первый запомнившийся человек — реальный дядя Вася — воспринимается как динозавр, хотя само это слово будет узнано позднее: «Предлиннейший гад, дядя Вася, мне выпалывал сзади: змееногий, усатый, он потом перерезался; он одним куском к нам захаживал отобедать, а другой — позже встретился: на обертке полезнейшей книжки „В ы м е р ш и е ч у д о в и щ а“; называется он „д и н о з а в р“; говорят — они вымерли; еще я их встречал: в первых мигах сознания» (303).

Казалось бы, здесь мы встречаемся с тем самым противоречием, которое обсуждалось выше. Разве мог младенец, ничего не знавший о гадах, не знавший даже слова «гад», так определять дядю Васю (имени которого он, разумеется, тоже не знал)? Разве не позднейшие представления наложены здесь на детское, лишенное имен и четких ассоциаций, восприятие? Вопрос этот может принять и более глобальные очертания. Разве учение Штейнера, сквозь призму которого пропущены детские воспоминания, не заслоняет их, подменяя собой?

---

Словами, очень близкими к «Котику Летаеву», с теми же метафорами «жара» и «шара», с тем же описанием процесса взаимопроникновения форм бытия и инобытия, Андрей Белый рассказывает о становлении космоса в «Глоссолатии», писавшейся вскоре вслед за повестью. Ср.: «И — не было: ни начал, ни архангелов, ни ангелов; не было человека, животных, трав, суши; само Божество не склонилось еще к месту мира <...> Элогимы плотнили жару: — образовалось сознание жара и шара внутри Элогимов; самосознание Элогимов теперь пронизало себя; и — ощутило свое бытие (план физической жизни), как пышущий шар; и очами смотрело в себя <...> то было началом Начал; воплощались они» (*Белый Андрей*. Глоссолатия: Поэма о звуке. Берлин, 1922. С. 38).

<sup>1</sup> Андрей Белый и поэты-мифотворцы символизма были убеждены в аналогии между филогенезом культуры человечества и развитием индивидуального сознания. С точки зрения А. Ханзен-Лёве, «Котик Летаев» является произведением, парадигматическим для этой идеи. См.: *Hansen-Löve A. Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung*. Wien, 1978. S. 168–172; *Hansen-Löve A. «Erinnern — Vergessen — Gedächtniss» als Paradigma des russischen Symbolismus. Teil 1: Diabolisches Modell // Wiener Slavistischer Almanach*. 1985. Bd. 16. S. 101–102.

Ответ отчасти содержится в процитированном фрагменте: «одним куском захаживал к нам пообедать, а другой — позже встретился». Целое («преддлиннейший гад дядя Вася») возникает из встречи двух разрозненных во времени впечатлений, о которых можно еще сказать, что одно получено позднее, чем дядя Вася вошел в детскую жизнь, другое — гораздо раньше, «в первых мигах сознания». Точно так же штейнерианство встречается с прошлым опытом — и в точке их встречи рождается возможность повествования, ибо новый опыт дает возможность узнать, выразить и назвать то, что когда-то было безымянным. Вся культура, автором усвоенная, в сущности, выполняет в повести то же назначение — устремиться навстречу его детскому «Я».

«...Переживаю... подпирамидный Египет: мы живем в теле Сфинкса» (305). «По ближайшим комнатам кто-то водит меня; молчаливо, сурово; кто-то светочем освещает мне путь, впоследствии становится ясным: это мама или няня проводят меня из коридора... в мою детскую комнатку? Вспоминаю я это шествие <...> напоминало оно: шествие по храмовым коридорам в сопровождении быкоголового мужчины с жезлом» (309). Далее рассказано, что автор узнавал изображения подобных шествий, увидев их на стенах подземных гробниц Египта. Впечатление от этих гробниц и есть событие встречи — с собою-младенцем. Но это не однонаправленное ретроспективное движение взрослого сознания в сторону детского. Младенческим переживанием шествия из коридора в детскую такая встреча подготовлена не в меньшей степени, чем позднейшим знакомством с тем языком культуры, который позволил о младенческом переживании рассказать.

Белый специально оговаривает то важное для него обстоятельство, что его мифологическое восприятие мира было непосредственным. Позднее узнавались лишь мифологические имена, существующие в культуре. Но, не зная имени, ребенок знал саму суть явления, для которого затем находил имена. «Папа водится редко; он в отсутствии представляется мне огнеротым каким-то — краснокудые пламена, огнерод, вылетают из уст <...> (я впоследствии познакомился с греческой мифологией; и свое

понимание папы определил: он — Гефест; в кабинете своем, надев на нос очки, он кует там огни — среброструйные молнии из стали, которые наподобье складного аршина он сложит и спрячет в портфель, чтобы утащить в Универс — и отдать их Зевсу: университетскому ректору, Пудоступову)» (321). Так конкретные люди воспринимаются ребенком как мифологические персонажи: доктор Дорионов видится минотавром, прежняя «старуха» связывается теперь с крестной матерью.

У Флоренского есть сходное описание впечатления, произведенного на него в детстве впервые увиденным им точильщиком: «Я стоял как очарованный взглядом чудовища. Предо мною разверзались ужасные таинства природы. Я подглядел то, что смертному нельзя было видеть. Колеса Иезекииля? Огненные вихри Анаксимандра? Вечное вращение, ноуменальный огонь... Я остолбенел и пораженный ужасом, и захваченный дерзновенным любопытством, зная, что не должно мне видеть и слышать видимого и слышимого. Но мне открылась живая действительность таинственных сил естества, бёмовская первооснова, гётевские матери. И тот, кто стоял при таинственном искрометном снаряде, тот темный силуэт — это не был, конечно, человек, это не было одно из существ земли, это был дух земли, великое существо, несоизмеримое со мною»<sup>1</sup>.

Самые ранние свои младенческие переживания ребенок узнает и в произведениях литературного творчества. Один из примеров тому приведен в мемуарах Белого: ему было три года, когда ему прочитали балладу Гёте «Лесной царь» — и она оказалась близкой, понятной ему. Гёте в «Поэзии и правде» отказался от воспроизведения своих самых ранних воспоминаний, поскольку не был уверен, что сможет отделить их от позднейших рассказов взрослых об этом периоде. Следуя логике Андрея Белого, именно эти забытые детские переживания и воплотились в таинственной балладе «Лесной царь» — потому они и были узнаны другим ребенком, как что-то совсем ему близкое и родное. Сходные впечатления переданы Буниным в «Жизни Арсеньева»: «Вспоминая сказки, читанные и

---

<sup>1</sup> Флоренский П. А. Детям моим. С. 673.

слышанные в детстве, до сих пор чувствую, что самыми пленительными были в них слова о неизвестном и необычном»<sup>1</sup>. Пушкинский пролог к «Руслану и Людмиле» стал для героя Бунина «одной из высших радостей, <...> пережитых когда-либо на земле», именно потому, что здесь было изображено то фантастическое, то невозможное, то «несказанное», что составляет главное содержание детского сознания: «Казалось бы, какой вздор — какое-то никогда и нигде не существовавшее лукоморье, какой-то „ученый“ кот, ни с того ни с сего очутившийся на нем и зачем-то прикованный к дубу, какой-то леший, русалки и „на неведомых дорожках следы невиданных зверей“». Но, очевидно, в том-то и дело, что вздор, нечто нелепое, небывалое, а не что-нибудь разумное, подлинное»<sup>2</sup>.

Миф, сказка, фантастика соответствуют эмпирике детских переживаний, но при встрече с ними ребенок испытывает одно существенное затруднение. Готовый сюжет, каким бы содержательно близким для детского сознания он ни был, представляет собой законченность, данность, он так же предзадан ребенку, как любой фрагмент взрослого мира. Он не включает «Я» ребенка, он — внешний по отношению к нему и в этом смысле равен замкнутой действительности, застывшему быту. В мемуарах Белого описан выход из этого затруднения: то, что было предзадано в слове, в буквальном смысле *осваивается*, то есть делается *своим* через игру.

В «Котике Летаеве» и в позднейших воспоминаниях Белого о том же периоде обрисована существеннейшая проблема детского сознания. В очень раннем возрасте Белый фиксирует в своем сознании наличие двух «Я». Одно — внутреннее, определяемое опытом младенчества, или «древней памятью», которое не может быть реализовано в действительности. Другое — внешнее, связанное с необходимостью соблюдения целого набора социальных правил. Способом поведения со взрослыми становится роль ребенка или маска ребенка. Соблюдение правил неминуемо утрируется, ибо это не непосред-

---

<sup>1</sup> Бунин И. А. Собр. соч. Т. 6. С. 21.

<sup>2</sup> Там же. С. 37.

ственное, а сознательно разыгрываемое поведение. Создается парадоксальная ситуация: ребенок играет роль ребенка. В «На рубеже двух столетий» Белый определяет свое поведение как «нервные гримасы на людях»<sup>1</sup>. Лишь в тех редких случаях, когда его внутренняя драма раздвоения оценивалась именно как драма и принималась всерьез, возможно было избавление от гримасы и маски. В главе с характерным заглавием «Избавительница» Белый пишет о своей новой гувернантке: «...„маленькая“ (так я ее называл) прочитала серьезную драму маленького „человечка“ и протянула ему, как взрослому, руку помощи; с ней я забыл, что я „маленький“; и оттого-то лишь с ней я был *маленьким* (без кавычек); с ней с одной не ломался я...»<sup>2</sup>.

Трагическая раздвоенность, «безъязыкость», неприменимость внутреннего опыта порождали серьезную опасность: «маска» прирастала к лицу и грозила стать натурой. Так еще в раннем детстве Белым была пережита проблема отсутствия языка — словесного и поведенческого — который был бы способен увязать два мира (внутренний и внешний), два «Я» (детское и социализированное, взрослое), два опыта (изначальный, младенческий, и предзаданный культурой). Не удивительно, что, создавая в тридцатипятилетнем возрасте книгу, посвященную воспоминаниям детства, он с не меньшей остротой, чем когда-то в детстве, поставил перед собой проблему языка.

## 2. АКТ ВОСПОМИНАНИЯ И ЯЗЫК ВОСПОМИНАНИЯ

Большинство критиков и читателей восприняло «Котика Летаева» как выдуманную, вычурную и непонятную книгу. Автор сам сознавал трудность ее восприятия. 5 сентября 1917 г. он писал Иванову-Разумнику об одной из своих работ: «...статья

---

<sup>1</sup> Белый Андрей. На рубеже двух столетий. С. 220.

<sup>2</sup> Там же.



вышла совершенно безумная à la Котик»<sup>1</sup>. Форма этой повести действительно необычна, прежде всего потому, что уникален здесь сам предмет описания, для которого автор впервые в литературной традиции ищет адекватных языковых средств.

Литературные воспоминания о младенчестве до начала XX века были достаточно большой редкостью. Причины этого отчетливо сформулированы такими несхожими авторами как Августин и Гёте. Августин пишет, что его знание о младенчестве сложилось в результате наблюдения и изучения, а не на основе воспоминания: «Этот возраст, Господи, о котором я не помню, что я жил, относительно которого полагаюсь на других и в котором, как я догадываюсь по другим младенцам, я как-то действовал, мне не хочется, несмотря на весьма справедливые догадки мои, причислять к этой моей жизни, которой я живу в этом мире. В том, что касается полноты моего забвения, период этот равен тому, который я провел в материнском чреве»<sup>2</sup>. По той же причине Гёте в своей автобиографической книге «Поэзия и правда» не воспроизводит самых первых своих воспоминаний: «Вспоминая младенческие годы, мы нередко смешиваем слышанное от других с тем, что было воспринято нами непосредственно»<sup>3</sup>. И все-таки были авторы, отваживавшиеся заглянуть в глубину собственной детской памяти. Тот же Августин, несмотря на все оговорки, тем не менее рассказывает, как он пытался, еще не владея речью, соотносить слова с вещами. Проблема доязыкового сознания встает здесь совершенно закономерно.

Избежать ее можно, обращаясь без смущения к фактам, полученным из вторых рук, особенно если эти факты подключаются к какой-либо идеологической системе. При этом для большинства авторов описание таких фактов не требует особого языка даже в тех случаях, когда автор воспоминаний понимает, что его языковые средства недостаточны. Вот, например, раннее детское воспоминание Короленко о сильном впечатле-

---

<sup>1</sup> Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. С. 133.

<sup>2</sup> Августин Аврелий. Исповедь Блаженного Августина, епископа Гиппонского. М., 1991. С. 60.

<sup>3</sup> Гёте И. В. Поэзия и правда. М., 1969. С. 39.

нии от природы, когда казалось, что «природа ласково манила ребенка в начале его жизни своей нескончаемой, непонятной тайной, как будто обещая где-то в бесконечности глубину познания и блаженство разгадки». Комментарий к этому переживанию у Короленко такой: «Как, однако, грубо наши слова выражают наши ощущения. В душе есть много непонятого говора, который не выразить грубыми словами, как и речи природы»<sup>1</sup>. Проблема языка существует для Короленко в традиционной ее постановке: трудность, а иногда и невозможность передать в слове глубокие и тонкие душевные переживания. Белый же в «Котике Летаеве» как раз и ищет новые формы для передачи ощущений, которые традиционно считались невыразимыми.

Герой «Жизни Арсеньева» Бунин обладает примерно тем же объемом памяти и воспоминаний, что и Котик Летаев. Но, в отличие от Белого, Бунину не нужен особый язык для передачи воспоминаний Арсеньева. Как и Короленко, Бунин часто указывает на необычность своих младенческих и детских переживаний, но не разворачивает их в подробные описания. Вот почему так много в «Жизни Арсеньева» недоуменных вопросов, восклицаний, неопределенно-личных местоимений: «Почему же остались в моей памяти только минуты полного одиночества?»; «...все глядела на меня в окно, с высоты, какая-то тихая звезда... Что надо было ей от меня? Что она мне без слов говорила, куда звала, о чем напоминала?»; «Почему с детства тянет человека даль, ширь, глубина, неизвестное...? Разве это было бы возможно, будь нашей долей только то, что есть, „что Бог дал“, — только земля, только одна эта жизнь?»<sup>2</sup>.

Своеобразие Белого связано с тем, что его концепция мира действительно включала в себя младенческий опыт. У большинства же авторов автобиографических произведений бывает

---

<sup>1</sup> Короленко В. Г. Собр. соч. Т. 5. С. 13.

<sup>2</sup> Бунин И. А. Собр. соч. Т. 6. С. 9, 10, 21. Ср. наблюдение С. Ваймана: «Бунин видит свою задачу не в раскрытии сокрытого, но в сокрытии раскрытого. Он движется от знания к незнанию, от ответов к вопросам» (Вайман С. Параметры эстетической мысли. Историзм. Метод. М., 1997. С. 177).

наоборот: позднее сложившееся мировоззрение накладывает на детские воспоминания. В результате приобретенные позднее взгляды способствуют активизации в сознании именно тех фактов младенческих и детских переживаний, которые соответствуют этим взглядам, и описание их идет на языке концепции, сформировавшейся у взрослого человека.

Иначе у Белого. Его младенческие переживания целиком не могут быть переведены на язык взрослых. Для Белого очевидно, что уже сам процесс поиска словесных формул для передачи непосредственного переживания неминуемо его искажает. Так возникает внешняя «объективность», делающая переживание общепонятным, но уничтожающая его индивидуальность. Белый не дает точных формулировок, а использует метафоры, сложный синтаксис, усиливающий впечатление разорванности речи, наглядно представляющий поиск слова и невозможность его найти. Сложная форма, «невнятный» язык «Котика Летаева» объясняются желанием передать «без слова мысль, волнение без названья», — как писал Блок<sup>1</sup>, перефразируя начало стихотворения В. Соловьева «Мыслей без речи и чувств без названья...»<sup>2</sup>. Эту особенность языка «Котика Летаева» хорошо почувствовал С. Есенин, назвавший его «гениальнейшим произведением нашего времени», в котором автор «зачерпнул словом то самое, о чем мы мыслим только тенями мыслей»<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1960. Т. 3. С. 198.

<sup>2</sup> Соловьев В. Стихотворения и шуточные пьесы. Л., 1974. С. 78. «Герметическая (стихотворная) риторика мифотворческой поэзии» зрелого символизма «трактует пустую, редуцированную, деформированную, безреферентную, беспредметную устную или письменную речь как прямое выражение „невыразимого“, то есть как язык таинственного, чья непонятность, многозначность, богатство нюансов, неопределенность и т. п. оцениваются позитивно, как выражение существенного, непосредственного, абсолютного, бытийного — в мире феноменального, опосредованного, относительного» (Ханзен-Лёве А. Русский символизм: Система поэтических мотивов. Ранний символизм. С. 166). О разных типах «непонятого» текста см. также: Левин Ю. И. Тезисы к проблеме непонимания текста // Семиотика: Труды по знаковым системам. Тарту, 1975. Т. 7. С. 83.

<sup>3</sup> Есенин С. Отчее слово (По поводу романа Андрея Белого «Котик Летаев») // Есенин С. Собр. соч.: В 6 т. М., 1979. Т. 5. С. 161.

Еще в детстве адекватное выражение эмпирики своих переживаний Андрей Белый нашел в музыке. Опыты его сознания, казавшиеся столь исключительными и невыразимыми, благодаря знакомству с музыкой получили еще одно подтверждение своей реальности. Продолжая тютчевскую метафору, развернутую в «Котике Летаеве», в первом томе мемуаров Белый называет миром «дневным» окружающую действительность с ее рациональными законами, бытом, трагедией ребенка, замкнутого на своем сознании, непонятном и ненужном окружающим. Он контрастно противоположен «ночному» миру музыки, живущему по совсем другим законам. Биографически это противопоставление объяснялось еще и тем, что мать играла на рояле по вечерам, когда Боря Бугаев ложился спать: «...то, что я переживал, противопоставлялось всему, в чем я жил; пропадала драма нашей квартиры и мое тяжелое положение в ней; не существовало: ни профессоров, ни их „рациональных“ объяснений, мне якобы вредных; <...> эволюция, Дарвин, цепкохвостая обезьяна имели смысл, власть, основание в том мире, где не было звуков: в мире дневном, в мире, обстающем кроватку; но после девяти часов вечера в кроватку под звуки музыки вступал иной мир»<sup>1</sup>.

Другая важная особенность музыки для Белого заключалась в том, что она сразу давала ему язык, которому не нужно было учиться, как языку науки, философии, искусства, даже собственно языку в прямом смысле этого слова. «Безобразность» младенческих переживаний в музыке получала воплощение, оставляя свободу, присущую жизни его сознания. Преодолевалась раздвоенность между сознанием и бытием, снимая непреодолимый барьер между ними: «Мир звуков совершенно адекватен мне; и я — ему; бытие и сознание были одно и то же <...> если религия, искусство, наука, правила, быт были все еще чем-то мне трансцендентным, к чему я подыскивал, так сказать, лесенки, к чему мне надо было взобраться, то музыку переживал я

---

<sup>1</sup> Белый Андрей. На рубеже двух столетий. С. 193. О природе музыкального начала, связанного с матерью, см.: Векслер А. «Эпопея» А. Белого (Опыт комментария) // Современная литература. Л., 1925. С. 54–55.

имманентно своему „Я“; никакого культа, никаких правил, никакого объяснения; все — ясно; и все — свободно»<sup>1</sup>.

Но и этот синтез не мог удовлетворить Андрея Белого, так как музыка, свидетельствуя о «законности» и объективности его переживаний и отрицая абсолютную уникальность его младенческого опыта, была адекватна прежде всего «ночному», иррациональному сознанию, почти не включая в себя мир «дневной». В «Котике Летаеве» о музыке сказано, что она — «растворение раковин памяти и свободный проход в иной мир», выход «в небывшее никогда», способ «черпать гармонию бесподобного космоса» (385).

Из музыки Белый заимствует идею ритма, которую переносит на культуру, искусство, науку, рассматриваемые им в динамике становления различных, иногда взаимоисключающих, подобно музыкальной теме с вариациями, идей, не только мыслимых, но и непосредственно переживаемых. Идея ритма — одна из центральных для Белого — сама по себе еще не решает, однако, проблемы языка. Решить же ее необходимо, в частности, для того, чтобы мир дневной и ночной мир не остались разъединенными, чтобы младенческие воспоминания, младенческий опыт нашел свое место в дневной взрослой жизни. Невозможно было замкнуться во внутреннем опыте, это означало бы, как пишет Белый, погружение «в мир безыменный, безобразный; но опыт этого бегства привел бы к идиотизму, ибо я, раздувая в себе болезненные ощущения, просто разучился бы говорить...»<sup>2</sup>. Необходимо было найти формы соединения младенческого опыта и действительности и обрести язык. Одной музыки тут было недостаточно, ибо нужна была *встреча* дневного и ночного измерений сознания.

В «Предисловии» к «Котику Летаеву», где говорится о встрече двух «Я»: тридцатипятилетнего и трехлетнего — говорится и о другого рода встречах, в частности — о встрече знакомого и незнаемого. Последняя подготовлена музыкальной темой:

---

<sup>1</sup> Белый Андрей. На рубеже двух столетий. С. 193.

<sup>2</sup> Там же. С. 188.

«...вон бегущие ветры в ветвях разрешаются в свисты под черным ревом утесов; вон — гортанный фагот... меж утесами... углубляет ущелье под четкими, чистыми гранями серых громад; вдруг почудятся звуки оттуда: серебристых арфистов, цитристов; там — алмазится снег; там, оттуда — посмотрит т о т с а м ы й (а кто — ты не знаешь); и — тем самым в з г л я д о м (каким — ты не знаешь) посмотрит, прорезав покровы природы; и — отдаваясь в душе: исконно знакомым, заветнейшим, незабываемым никогда...» (294). Это и есть описание встречи дневного и ночного, опыта, лишённого языка — с языком, который не спешит обозначить неизвестное, подменить его готовыми понятиями. Оттого и возникает в повествовании парадоксальное совмещение: «т о т с а м ы й (а кто — ты не знаешь)».

Роль понятий для Белого двойственна. С одной стороны, понятие защищает от вторжений хаоса младенческого бреда. Язык понятий вытесняет из сознания безобразные представления младенчества. С другой стороны, опыт младенчества, который не может быть включен в язык взрослых, вытесняется понятиями и потому забывается<sup>1</sup>. «Описанное — не сознание, а — ощупи: космосов; за мною гонятся прощупи по веренице лет: стародавним титаном: титан бежит сзади. <...> В детстве он проливался в меня; и я ширился от моих младенческих вьятий — титана. Но ощупи космоса медленно преодолевались мною; и ряды моих „вьятий“ мне стали: рядами понятий; понятие — щит от титана» (365).

В этом описании, впрочем, содержится и разрешение языковой задачи. То в детстве неизвестное и неназываемое, что позже заслонено было рядами понятий, нашло здесь свое обозначение. Это «ощупи космосов», они же — «стародавний титан». В самой нетождественности определений — защита от понятийного

---

<sup>1</sup> О языке «Котика Летаева», в частности, о роли понятий см. также: *Elsworth J. D. Andrey Bely: A Critical Study of the Novels*. P. 120–121, 130–134; *Коннер Д. М. «Котик Летаев» А. Белого и «Детство Люверс» Б. Пастернака: двойное видение русского авангарда // Русская литература XX века: Исследования американских ученых*. СПб., 1993. С. 95–97.

языка, невозможность свести детское переживание к мнимому понятному смыслу. Смысл высекается через сшибку определений и еще — через апелляцию к мифу. К младенческому переживанию миф устремлен как бы с двух сторон: из глубины столетий, из прошлого — и одновременно из будущего, из того будущего, когда Котик Летаев узнает слова, неизвестные ему в младенчестве.

Точно так же — из прошлого и из будущего — к мгновениям детства, к детскому «Я» устремлены слова и символы других традиций: религиозной, литературной, культурной. «Ярче всего мне четыре образа: эти образы — роковые: бабушка и лыса, и грозна; но она — человек, мне исконно знакомый и старый; Дорионов — толстяк; и он — бык; третий образ есть хищная птица: старуха; и четвертый — Лев: настоящий л е в; роковое решение принято: мне зажечь в черной древности, мне глядеть в т о с а м о е (вот во ч т о, я не знаю)... <...> Странно было мне это стояние посредине; или вернее: мое висенье ни в чем; и кругом — они, образы: человека, быка, льва и... птицы. Думаю, что они — мое тело...» (314). Здесь описано «стояние посредине» христианского храма. Но последний — не назван: ведь ребенок тогда не понимал, что такое храм. Будь это слово названо, оно заслонило бы детское впечатление. И потому храм обозначен косвенно, через признаки, памятные ребенку: через образы-символы, знаменующие четырех евангелистов, расположившиеся «кругом». Эти образы пришли из традиции (из «старой старины», как называет ее Белый) и одновременно — из позднейшего сознания автора, узнавшего их значения. Точка их встречи дает возможность вычленить узнаваемые черты из неопределенности, неизвестности, из хаоса детских впечатлений, не отчлененных от собственного тела. Язык повести, как видим, вновь и вновь собирается из слов, которые набирают свой смысл в точках встречи, пересечения нескольких измерений времени.

Ту же службу несет и «чужое слово» — цитаты, то выделенные, то растворенные в авторском повествовании и подчас почти незаметные, дающие лишь вектор поиска смысла, а не сам

смысл. Белый все время помнит, что такой уникальный опыт, который стал предметом повествования в «Котике Летаеве», никогда не был описан, не был представлен в культуре, и для него нет языка. Но невозможно создать и абсолютно новый язык. Существенным становится, что сходные состояния сознания, если они описывались в культуре, особенно в поэзии, всегда были результатом долгих размышлений о соотношении мира и индивидуального сознания, а не воспоминаниями младенчества. Поэтому Белый вводит в свою «невнятицу» точные цитаты, концентрирующие те или иные смыслы, — но выделяет лишь некоторые, другие же, напротив того, растворяет в повествовании. Смысл цитируемых текстов отчасти развоплощается — но зато и сообщается содержанию повести как родственный ему именно благодаря утрате определенности.

Приведем несколько примеров таких полускрытых, полурастворенных в авторском повествовании цитат из числа тех, что, как будто, не были еще отмечены.

Выше мы говорили об отношениях двойничества, в которые вступают «Я» младенца и его инобытие — отношениях, возникающих с появлением «старухи», первого детского образа. Слово «двойничество» не названо, как в предыдущем примере не названо слово «храм». Но в описание впечатлений от «старухи» вплетена цитата из «Двойника» Достоевского: «... ты — не ты, потому что рядом с тобою с т а р у х а — в тебя полувлипла: шаровая и жаровая; это она н а б у х а е т; а ты — нет: ты — т а к с е б е, н и ч е г о с е б е, н и п р и ч е м с е б е...» (300). «Я так себе, ничего себе, ни при чем себе» — это вариация слов господина Голядкина, рефрен-заговор, к которому он прибегает, чтобы спрятаться, защититься от мира, где свободно гуляет его мистический двойник<sup>1</sup>.

Работая над рукописью, Белый варьирует степень узнаваемости цитаты, ищет нужную дозировку этой узнаваемости. В первоначальной редакции главка «Дом Косяковского» начинается так:

---

<sup>1</sup> Ср., напр.: «Я, я ничего, я совсем ничего...»; «Я себе особо...» (Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972. Т. 1. С. 113, 116).



«Впечатления — записи Вечности.

Дом Косякова, мой папа и все, что ни есть, Львы Толстые, — мне кажутся — вечными:

— всё, крутятся, пролетает: но только не дом Косякова...»<sup>1</sup>.

В печатной редакции этот фрагмент получил следующий вид:  
«Впечатления — записи Вечности.

Если б я мог связать воедино в то время мои представления о мире, то получилась бы космогония.

Вот она:

— Дом Косякова, мой папа и все, что ни есть, Львы Толстые, — мне кажутся — вечными:

— всё, крутятся, пролетает во мгле, но не дом Косякова...»  
(363).

«Все, что ни есть» — любимое выражение Гоголя (которому посвящена книга Андрея Белого «Мастерство Гоголя»), прибегавшего к нему в стремлении довести описание до космического масштаба, увидеть во фрагменте мира его исчерпывающе представленное целое. Той же цели оно служит и у Белого. Другая цитата в первоначальной редакции дана кратко и неточно: «всё, крутятся, пролетает». Лишь последующее добавление («всё, крутятся, пролетает во мгле») позволяет опознать ее. «...Смерть и Время царят на земле, — / Ты владыками их не зови; / Все, кружась, исчезает во мгле, / Неподвижно лишь солнце любви»<sup>2</sup> — это строки стихотворения В. Соловьева «Бедный друг, истомил тебя путь...» (1887), известнейшего в среде символистов. «Во мгле» добавлено, чтобы цитата была узнаваема, но неточность ее сохраняется — конечно, не потому, что память подвела автора, а потому, что ему надобно до известной степени (но ни в коем случае не полностью) растворить чужое слово, развоплотить его, включая в состав собственного языка.

Вот пример еще более «растворенной» цитаты. Папа «налезает на нянюшку <...> и грозитя извергнуться лавою меня сотрясающих слов:

---

<sup>1</sup> Лавров А. В. Автограф романа Андрея Белого «Котик Летаев» // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1994 год. СПб., 1998. С. 380.

<sup>2</sup> Соловьев В. Стихотворения и шуточные пьесы. Л., 1974. С. 79.

<...>

„Вот сидит он на рогоже  
Бледный и немой“

— это мне и понятно, и просто; даже — на пользу мне: сам я на коврике; сам я и бледен и нем, как бледна и нема моя нянюшка; немота сидящего на рогоже понятна; он сидит, как и я; и пребывает, как я, — он...» (318).

«...сам я и бледен и нем...» — это отзвук стихотворения Ф. Сологуба «В поле ни видно ни зги...» (1897). В «Начале века» Белый приводит (также не вполне точно) его первую строфу:

В поле не видно ни зги,  
Кто-то зовет: «Помоги».  
Что я могу?  
Сам я и беден и мал.  
Сам я смертельно устал.  
Чем помогу?

Стихам предпослано пояснение, что в них Белый видел квинт-эссенцию эгоцентризма, солипсизма<sup>1</sup>. Строка, перефразированная в «Котике Летаева», видимо, постоянно жила в сознании Белого: он приводил ее и в письмах<sup>2</sup>.

Один из модусов бытия слова Андрей Белый передает с помощью образа, который повторяется и за пределами «Котика Летаева». В повести этот образ выглядит так: «Продолжаю обкладывать словом первейшие события жизни...» (299). Мы уже приводили пример технологической метафоры у Белого. На сей раз метафора — чисто строительная (возможно — след участия в строительстве Гётенаума). Слово оказывается чем-то вроде каменной кладки, воздвигаемой вокруг живого воспоминания, вроде стены, за которой оно будет надежно укреплено — но и замуровано. Образ весьма неожиданный для Белого, язык которого скорее напоминает сквозистый покров, накинутый на бытие, чем обступившую его (или «обставшую», по слову Белого) стену. Тем более знаменательно появление

<sup>1</sup> Белый Андрей. Начало века. С. 128.

<sup>2</sup> См.: Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. С. 428, 557 (письма от 26 ноября 1926 г. и 25 декабря 1927 г.).

этого образа (и к тому же появление неоднократное<sup>1</sup>). Оно означает, что представление о слове-стене, о слове, замуровывающем бытие, было знакомо Белому. Это качество слова требовало преодоления, необходимого, чтобы слово не превратилось бы в понятие, подменяющее собой живое впечатление.

Одним из главных способов преодоления этой опасности, идущей со стороны слова, была принципиальная множественность языков описания. Мы уже приводили примеры двойного определения одной и той же реалии («ощупи космосов» = «стародавний титан»), не позволяющего слову замкнуть вокруг нее однозначный контур. Тому же принципу подчиняются и гораздо более обширные фрагменты повествования.

Когда в первом томе своих мемуаров Белый захотел скрыть антропософский ключ к прочтению «Котика Летаева», он пояснял «тепловые» и «жаровые» образы (знаки утверждаемого Штейнером тождества первой, «тепловой», стадии формирования Вселенной и первой стадии формирования «Я»), возникшие в ее первой главе, тем, что здесь описано состояние, испытанное трехлетним ребенком во время болезни и сопровождавшего ее сильнейшего жара. В подобной переинтерпретации можно увидеть лукавство, камуфляж — но можно понять ее и по-другому. Как единое «Я» есть одновременно и множество «Я», так единственный язык есть одновременно и множество языков. Следовательно, есть множество способов рассказать об одном и том же — и все эти способы будут правдивы. А точнее, ни один из них, утвержденный как единственный, не будет правдив — правдиво именно то, что возникает на пересечении языков, определений, слов.

Это положение имеет тем более важное значение, что в «Котике Летаеве» передано не только языковое сознание ребенка, но и его доязыковое сознание, в принципе не передаваемое средствами языка. Рассказать о нем можно, только «про-

---

<sup>1</sup> См., напр., то же выражение «обложить словами» (и опять — в связи с «интимными событиями» «духовной жизни») в автобиографических заметках Белого, получивших заглавие «Материал к биографии (интимный)»: Андрей Белый и антропософия. С. 369.

скользнув» между словами, речами, языками, вернувшись назад сквозь преграду, сооруженную позднейшим, «обложенным словом» сознанием.

Отсюда — постоянное ускользание Белого от прямых значений слов, от прямого называния, тем более — от понятий. «Понятия — водометные капли: в непрерывном кипении, в преломлении смыслов они, поднимающем радугу из них встающего мира; объяснение — радуга; в танце смыслов — она; в танце слов; в смысле, в слове, как в капле, — нет радуги...» (295). Этот тезис, данный в «Предисловии» к повести, содержит описание основных конструктивных принципов ее языка и поэтики. Слово, понятие — только капля, сама по себе не способная передать, «объяснить» мир. «Объяснение», адекватная передача — в преломлении, пересечении, во взаимоотражении капель — в неосвязаемой радуге, образуемой над фонтаном их непрекращающимся танцем.

Радугой может просиять и отдельное слово — отчасти развоплотившись, уклонившись от однозначности, заиграв своей внутренней формой. В работе «Мысль и язык (Философия языка А. А. Потебни)» Андрей Белый писал: «...идеал мысли — автономия, т. е. умерщвление внутренней формы слова, превращение слова в эмблематический звук; идеал слова — автономия, т. е. максимальный расцвет внутренней формы; он выражается в многообразии переносных смыслов, открывающихся в звуке слова: слово здесь становится символом; автономия слова осуществляется в художественном творчестве; оно же есть фокус словообразований»<sup>1</sup>.

Детское восприятие тем более чутко к внутренней форме слова. Самый буквализм детского понимания, способность усвоить только буквальный, а не переносный смысл, часто ведет к стершемуся у взрослого чутью к происхождению слова, а в иных случаях перекидывает мосты между доязыковым сознанием, доязыковым мифологическим восприятием мира и про-

---

<sup>1</sup> Логос. Книга вторая. М., 1910. С. 250. Об отношении Белого к философии языка Потебни см.: Хан А. А. Потебня и А. Белый // Андрей Белый: Мастер слова — искусства — мысли. Paris, 1991. С. 135–150.

изнесенным словом. Так, впервые услышав идиому «вылетел в трубу», Котик Летаев связывает ее с собственным воспоминанием: «...и я ходил в трубах, пока оттуда не выполз я — в строй наших комнат <...> из-за черного перехода трубы; <...> в строи стен и в строй пережитий» (323)<sup>1</sup>.

Внутренняя форма слова может обнаружиться в неожиданном пересечении слов, в этимологически не оправданном их сближении — в той самой радуге, которая уже не есть капля-слово. Поэтому у Белого внутренняя форма слова — не внутри его, не замкнута в нем. Главка «Старуха» завершается ассоциативно вызванной цитатой из Пушкина:

Парки бабье лепетанье...  
Жизни мышья беготня...

Сразу вслед за цитатой — последняя фраза главки: «Сплетница мне и теперь напоминает „старуху“: в ней есть что-то „мистическое“» (301). Ни о каких сплетницах речь выше не шла. «Сплетница» возникла из «лепетанья», из неназванного «прядения» парки, трансформированного в «плетенье». Отсюда — и мистический ореол сплетницы.

Жизнь слова в «Котике Летаеве» некотором образом подобна бытию «Я» и «не Я» автобиографического героя. Каждое отдельное слово тоже имеет свое «Я», свое средоточие смысла — но только через обмен содержания этого «Я» с его инобытием, с его «не Я», порой — через двойничество «Я» и «не Я» слова получает оно свой подлинный объем. «Лепетанье» и «сплетница» — двойники, вступившие в этимологически незаконное родство, разрушившее границы «Я» каждого слова. Но от их взаимодействия, от их взаимного преломления и возникла «радуга».

В главке «Самосознание» сказано: «Каждое слово я должен расплавить — в текучесть движений» (348). Нарушение границ

---

<sup>1</sup> Героя Белого уподобляли джойсовскому Улиссу, который возвращает ушедшее время, восстанавливая утраченные метафоры. См.: *Anschi-etz S. Recollection as Metaphor in «Kotik Letaev» // Russian Literature. 1976. № 4. October. P. 345.*

слова ведет к «невнятице», косноязычию, которое Ю. М. Лотман объяснял, в частности, тем, что значение отдельного слова у Белого не локализовано — оно экстраполировано на весь текст и собирается лишь из его целого<sup>1</sup>.

Кроме радуги, преломляющей смыслы, неживые, пока они заперты в изолированных словах-каплях, у Андрея Белого есть еще одно ключевое, заветное понятие, соответствующее живому смыслу, ради которого и пишется повесть. Это — ритм. «...Сломан лед: слов, понятий и смыслов; многообразие рассудочных истин проросло и охвачено ритмами; архитектура ритмов осмыслилась и отряхнула былые мне смыслы, как мертвые листья...» (295).

Ритму посвящено множество специальных работ Белого: «Лирика и эксперимент» (1909), «Опыт характеристики русского четырехстопного ямба» (1909), «Сравнительная морфология ритма русских лириков в ямбическом диметре» (1909), «„Не пой, красавица, при мне...“ А. С. Пушкина» (1910), «К будущему учебнику ритма», «О ритмическом жесте» (1917), «Жезл Аарона» (1917), «О ритме» (1920), «Ритм как диалектика и „Медный всадник“» (1920), «Ритм прозы Гоголя» (глава в книге «Мастерство Гоголя», 1934). В антропософский период, к которому относится и время создания «Котика Летаева», представление Белого о ритме получает специфическую окраску<sup>2</sup>.

Если слово может быть уподоблено Белым стене, то путь к ритму лежит через щель в стене:

«...в кабинете <...> вместо стен — корешки, за которые папа ухватится: вытащить переплетенный и странно пахнущий томик: вместо томика в стене — щель; и уже оттуда нам есть: —

---

<sup>1</sup> Лотман Ю. М. Поэтическое косноязычие Андрея Белого // Андрей Белый. Проблемы творчества. Статьи, воспоминания, публикации. М., 1988. С. 437–443.

<sup>2</sup> См. об этом: Гречишкин С. С., Лавров А. В. О стиховедческом наследии Андрея Белого // Труды по знаковым системам. Тарту, 1981. Вып. 12: Структура и семиотика художественного текста. С. 106; Шталь-Швэццер Х. Композиция ритма и мелодии в прозе Андрея Белого. С. 161–199. Там же (С. 186–199) имеется специальный раздел: «„Котик Летаев“ — пример мелодической прозы».

— проход в иной мир: в страну жизни ритмов, где я был до рождения...» (344).

Способность проникнуть сквозь щель в стене слов (в данном фрагменте — в стене книг, метонимически слова замещающих) к ритму теснейшим образом связана с воспоминанием:

«П а м я т ь о п а м я т и — такова; она — ритм; она — музыка сферы, страны —

— где я был до рождения!» (347).

Повествование в «Котике Летаеве» от начала и до конца ведо́мо ритмом, и из его подчиненности ритму возникает один из центральных приемов поэтики повести: повтор, которому суждено стать важнейшим приемом в прозе Набокова. Набоковский повтор будет существенно отличаться от повтора у Белого, однако преимущество здесь несомненно.

Три первых главы «Котика Летаева» создавались в октябре-ноябре 1915 г., а 7/20 ноября 1915 г. Белый писал Иванову-Разумнику о ранних «Симфониях» и этом новом произведении (которое он называл «пятой симфонией»): «...я хотел метаморфозу образов провести закономерно, как отображение закона метаморфозы понятий и пережитий; этот закон должен быть не абстракцией, а музыкальным ритмом повторений, постепенно усложняющихся <...> закон метаморфозы, сказывающейся в жизни образов как *ритм* (д<окто>р Штейнер подчеркивает *ритмы* Бхагават-Гиты, Евангелий и т. д. и указывает на невозможность говорить об этих произведениях вне композиции). Этот переход от понятия, как закона, к ритму, как закону, от *термина* к слову *живому*, от неподвижного образа к градации метаморфозы его, от *символа* к мифу многократно разобран д<окто>р<ом> Штейнером как переход от теории знания к имажинации, как переход от мышления физическим мозгом к мышлению эфирным мозгом...»<sup>1</sup>.

Повтор в «Котике Летаеве» — одно из проявлений жизни ритма (ср. в процитированном письме: «музыкальный ритм повторений»). В 1929 г., обсуждая с Ивановым-Разумником свою

---

<sup>1</sup> Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. С. 58.

книгу «Ритм как диалектика и „Медный всадник“», Белый пишет: «...в основе моего метода взят „повтор“, как отсутствие контраста, взята *рифма* ритма...»<sup>1</sup>. Повторяется в повести все — и повторяется многократно. Повторяются слова, фразы, фрагменты фраз, сегменты текста. Каждый раз, возникая вновь, они наращивают смысл — свой собственный и всего текста. Как единичное слово обретает свое содержание за пределами своих собственных границ, так и более крупные фрагменты текста лишь по многократном воспроизведении, при котором они помещаются в многообразных контекстах, заражающих их своим смыслом, выражают то совокупное содержание, которое музыкально выстраивается через ритм повторов.

Примеры тут приводить практически невозможно: примером служит весь текст «Котика Летаева» от начала и до конца. Все ведущие мотивы повести ритмически возвращаются вновь и вновь: мотив шара и жара, огня, блеска, старухи и «старушения», роев и строев, льва, комнат, коридоров, окна, зеркала, рая, памяти о памяти, музыки, ризы мира. Исчерпывающее перечисление невозможно и потому, что едва ли не каждое слово, однажды возникнув в тексте, превращается в повторный мотив.

Повторяясь, слово может трансформироваться, сходные звуковые оболочки разных слов могут заражать их общностью содержания, поначалу раздельного для них. Так, многократно повторяющаяся в шестой главе цепочка «об Адаме, о рае, об Еве, о древе, о древней змее, о земле, о добре и зле» (402 и др.) постепенно сращивает воедино «древность» и «древое», «о змее» и «о земле». В некоторый момент, при очередном повторе «змея» и «земля» сливаются: «об Адаме, о рае, об Еве, о древе, о древней земле, о добре и зле» (420), и вскоре вслед за тем появляется «разверзшееся» «древнее древо» (420).

Закон повтора имеет не только центробежную, но и центростремительную силу, так как повтор не только распространяет слово по всему тексту, но и обнаруживает себя внутри отдельного слова, которое оказывается вторящим слову соседнему.

---

<sup>1</sup> Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. С. 655.



«Шар» вторит «жару», «строй» — «рою», глагол «старушиться» вторит глаголу «рушиться» и т. д.

Повторяясь, мотив строит сюжет<sup>1</sup>. Возьмем для примера мотив «Я» и «не-Я». Описанное выше взаимодействие их, взаимодействие «Я» и его инобытия, пульсирующий ритм их слияний и различий, в самом начале повести было отнесено к самым первым ощущениям младенчества. Но было бы неверно думать, что перед нами — только описание ранней стадии развития ребенка. Та же пульсация, та же смена взаимопроникновения и взаимоотстранения «Я» и «не-Я» будет повторяться и далее. Первая стадия будет воспроизводиться еще многократно — вплоть до зрелого возраста, когда в «ветхом я» снова родится младенец. Каждый новый этап жизни заставляет переживать ее заново.

Само слово «Я» многозначно и многосмысленно у Белого. Есть «Я» и «я», «Я» младенца, авторское «я», «я» как субъект речи и «Я» как предмет описания, «я» закавыченное и «я» некавыченное. «Я» заглавное может означать высшее, «засмертное я»<sup>2</sup>. «Не я» и «не Я» тоже отличаются друг от друга. «Не я» — это внешний мир, природа. «Не Я» — природа в ее тайных глубинах, мир гётевских праматерей.

Есть и еще одно значение «Я» — это «Я», слитое с Христом: «...жест надбровных дуг в е д о м нам; это жест окрыленного „Я“, вставшего из гробовой крышки, пещеры, чтобы некогда вознестись» (308). Это значение то прочитывается вполне отчетливо, то размывается в неопределенности: «Кто-то давний стоит там за „Я“; и все тянет мне руки» (314). «Тянет мне руки» — значит «тянет руки ко мне», но одновременно и «растягивает мне руки (т. е. мои руки) на кресте».

<sup>1</sup> Мотив может также служить указанием на принципы поэтики повести. На примере мотива «роя» и «строя» это продемонстрировано в кн.: Шкловский В. Гамбургский счет. С. 148, 214—233.

<sup>2</sup> Ср. в «Воспоминаниях о Блоке»: «...из бессмертного неперменного центра, из „Я“ в „Я“ долго глядели мы, будто души, тела, оперения переживаний подсолнечных, красочность их, — отлетели уже; и будто бы мы из-за граней сражающей смерти, из вечно засмертного (где нет ни красок, ни образов) смотрим друг на друга» (Белый Андрей. О Блоке: Воспоминания. Статьи. Дневники. Речи. С. 383).

Не менее важно, чем самоотожествление с Христом, самоотожествление с самим собою и с собственным именем. Лишь в первой главке третьей главы появляется эпическое сообщение: «Мне четыре года; родился я вечером: около девяти; вскричал ровно в девять» (337). Главка озаглавлена «Котик Летаев». Ее первая (только что процитированная) фраза произнесена тем, кто спокойно отстранился от самого себя, со стороны повествует о собственном рождении — о рождении того, кто зовется Котиком Летаевым. Но кончается главка сценой детского недоумения. Ребенок «смирно сажился на креслице» и «думал на креслице»:

«Почему это так: вот я — я; и вот — Котик Летаев... Кто же я? Котик Летаев?.. А — я? Как же так? И почему это так, что я — я?..» (338).

Отстраненный (теперь уже от автора) Котик Летаев еще раз появится в одной из финальных главок повести — снова в креслице:

«Котик Летаев, оставленный нами, сидел, проседая во тьму своим креслицем <...>.

Комната проясняет, бывало; он знает — летит существо иной жизни; порхать, трепетать, с ним играть.

„Мы“ же — „мы!“ —

— тысячесветием в тысячелетиях времени мы неслись; появлялся Наставник и несся за нами: стародавними пурпурами; и, ты, ты, ты, ты, нерожденная королевна моя — была с нами; обнимал тебя я, — в моих снах — до рождения: родилась ты потом; долго-долго плутали по жизни, но встретились после: у з н а л и д р у г д р у г а.

<...>

— Простираюсь к тебе... И — к Наставнику:

— „Вспомните!“» (433).

Здесь впервые «я» заменилось на «мы», объединившее автора с Наставником и королевной. Прототипы двух последних фигур угадываются легко: это Штейнер и Ася Тургенева, которой посвящена повесть. В посвящении сказано: «Посвящаю повесть мою той, кто работала над нею вместе со мной — посвя-

щаю Асе ее». Совместная работа — совместный духовный путь, подготовивший создание повести. Единящее их троих «мы» оттесняет Котика Летаева, который больше уже (в этот момент) — не «я», а третье лицо, персонаж, оставленный сидеть в креслице. Главка завершается фразой: «Котик — маленький гробик!» (433).

Но затем авторское «Я» снова сливается с «Я» героя. Последняя главка повести озаглавлена «Распятие», а последняя фраза повести — «Во Христе умираем, чтоб в духе воскреснуть» (443). Креслице, в котором Котик с удивлением познает свою индивидуальность, отождествляет свое имя и свое «Я», и в котором он, обозначенный своим отчужденным от «Я» именем, оставлен автором — это креслице по своей звукописи родственно кресту, на котором распинает себя в финале автор, чтобы «вторично родиться» (443), «чтоб в духе воскреснуть».

## Глава 2

# ПАЛИМПСЕСТ ВОСПОМИНАНИЙ («Младенчество» Вячеслава Иванова)

### 1. ПРИНЦИП ПАЛИМПСЕСТА

Автобиографическая поэма Иванова посвящена той же теме, что и «Котик Летаев»: воспоминаниям раннего детства. В произведениях много общего, но прежде всего укажем на то, что составляет главное их отличие. Оно вытекает не из того, что составляет текст прозой, а другой — стихами. Ритмизованная проза Андрея Белого слишком близко подступает к границе стихотворной речи. Различие возникает по иной причине. Насколько сложен, «невнятен», затруднен для прочтения текст Белого, настолько же ясен, прозрачен текст Иванова. Лишь во «Вступлении в поэтическое жизнеописание», да еще в нескольких местах поэмы, возникают сложные метафоры. Основной же массив стихотворной речи «Младенчества» (1913–1918) именно своей простотой выделяется на фоне других поэтических текстов Вячеслава Иванова. В XXIX строфе поэмы сказано:

Как живописец по холсту,  
Так по младенческому злату  
Воспомянье — чародей  
Бросает краски — все живей<sup>1</sup>.

Краски воспоминаний наложены на золотой иконописный фон, он определен в своем цветовом выражении, в нем нет неуловимого взаимоперехода тонов. Определенности фона соответствует определенность нанесенных на него контуров.

---

<sup>1</sup> Иванов В. Стихотворения. Поэмы. Трагедия. СПб., 1995. Кн. 2. С. 19–20. В данной главе ссылки на это издание приводятся далее в тексте, с указанием в скобках книг римскими цифрами, страниц — арабскими.

Между тем события, которые формируют сюжет «Младенчества», — это события несомненно мистические. Ребенок, вскричавший во чреве матери, храм, прежде приснившийся и лишь затем появившийся в ее жизни, дважды пережитое ею видение умирающих накануне их смерти, морская гладь, явившаяся в воспоминании ребенку, никогда не видевшему море, видение таинственного старца, наяву пережитое ребенком, явление святого Николая умирающему отцу — таковы сюжетные узлы поэмы. И именно этот таинственный мир передан с осязаемой ясностью, равной ясности других жизненных впечатлений.

Впечатления детства проходят перед поэтом как яркие и вполне завершённые образы, готовые предстать на поэтическом холсте. Свойственный Белому мучительный поиск языка, которым можно было бы передать то, что впервые явилось ему еще не облеченным в слова, Иванову совершенно неведом. Точно так же неведомо ему и различие между его детским и взрослым «Я». В «Младенчестве» рассказана лирическая биография поэта, чья духовная целостность совершенно едина. События его детства — даже не ранние этапы пути, а неотъемлемое содержание синхронно раскрывающегося объема его индивидуального духовного мира. В тот же объем входят и события жизни родителей, случившиеся еще до его рождения, но признанные им как факты собственной биографии. Такая цельность не предполагает разрывов, которые необходимо было бы преодолевать.

Возможно, этим и объясняется радикальное различие эмоциональных тональностей «Котика Летаева» и «Младенчества». В повести Белого — мука и напряжение, в поэме Иванова — радость и свет.

Было бы неверно, однако, думать, что готовое, «упакованное» в точные слова воспоминание, воплощенное в «Младенчестве», не проделало работы по погружению в прошлое и вслушиванию в него, не прошло путями того духовного поиска, который единственно превращает память не в результат, а в процесс. Следы этого поиска зафиксированы в поэме. «Сонные мечты» (II, 15) отличены от того, что было наверняка, расска-

занное другими — от того, что самостоятельно сохранено душой. Однако главная задача, главное духовное задание памяти обозначено во «Вступлении» к поэме.

Вот жизни длинная минея,  
Воспоминаний палимпсест...

(II, 7)

— эти первые строки «Младенчества» построены на метафоре, ключевой для понимания темы памяти. Минея, богослужбная книга, содержит тексты церковных служб на каждый день месяца. Год за годом она читается вновь и вновь, каждое следующее прочтение открывает новый смысл и новое переживание, они накладываются на предыдущее восприятие — обогащая и вместе с тем частично стирая его. Год от года меняется и восприятие человеком прожитой жизни (пройденного пути, собственного жития), ибо каждое следующее событие отбрасывает свою тень на смысл предыдущего. И автобиография превращается в многослойный палимпсест — в рукопись, на которую новые тексты нанесены поверх стертых первоначальных<sup>1</sup>. Так в средние века, экономя столь ценный материал как пергамент, стирали античные тексты — они были языческими, а потому не несли важной информации для христианской Европы. Но возможно и иное обращение с палимпсестом: стерев верхний слой текста, добраться до более древнего. Так в эпоху Возрождения из-под христианских средневековых трактатов извлекались

---

<sup>1</sup> Ср. иное истолкование первых строк поэмы: «Употребление двух смысловых эмблем — минеи и палимпсеста — обнаруживает две противоположные тенденции в чтении и толковании текста. „Младенчество“ может быть прочитано и понято как минея, то есть линейное движение текста, в главных чертах изоморфное автобиографии поэта, день за днем, и как палимпсест, то есть иерархия просвечивающих друг через друга текстов вплоть до главного — архитекта, определяющего метафорическое измерение такого типа целостности» (Шатин Ю. В. Минея и палимпсест // *Ars interpretandi*: Сборник статей к 75-летию профессора Ю. Н. Чумакова. Новосибирск, 1997. С. 222). Если предложенный здесь способ прочтения поэмы представляется нам вполне правомерным (думается, он правомерен для любого художественного текста), то в интерпретации метафорического смысла слова «миней» не учтено, как кажется, непереносимое многократное возвращение к ее тексту, ее чтение, постоянно возобновляемое на протяжении жизни.

античные памятники<sup>1</sup>. Для Иванова важны обе возможности: и наслаивания текста на текст, смысла на смысл — и очищения самого раннего слоя. В «Младенчестве» реализованы они обе. В этой поэме верхний слой палимпсеста (концептуально выстроенная версия автобиографии поэта — плод зрелых его размышлений) и слой первоначальный (самые ранние детские воспоминания, не опосредованные никакой рефлексией) просвечивают друг сквозь друга, взаимодействуют между собой<sup>2</sup>.

## 2. «НАСЛЕДЬЕ РОДОВОЕ»

Автобиография осмыслена в поэме через духовное родовое наследие автора — материнское и отцовское. Первой строфе предпослано парадоксально озаглавленное «Вступление в поэтическое жизнеописание». Парадокс заключается в том, что жизнеописание предполагает рассказ обо всей жизни — поэма же ограничивается повествованием о родителях и о первых детских впечатлениях, что и подчеркнуто ее названием<sup>3</sup>. По-видимому, эти две темы служат для Иванова чем-то вроде «магиче-

---

<sup>1</sup> Иванов любил этот образ. Еще в 1904 г. в статье «Ницше и Дионис» он писал: «Ницше должен был обладать острыми глазами, различающими бледные черты первоначальных письмен в испещренном поверху поздней рукой палимпсесте заветных преданий» (Иванов В. Собр. соч. Брюссель, 1971. Т. 1. С. 717).

<sup>2</sup> Представление о слоях памяти, о необходимости добраться до наиболее ранних из них не было индивидуальным. Точно так же, например, характеризует задачу, поставленную перед воспоминанием, П. А. Флоренский: «Спрашивая себя, какую идею открыл мне описанный случай, и освещая сознанием нижайшие слои своей памяти, я нахожу...» (Флоренский П. А. Детям моим. С. 681).

<sup>3</sup> Ср.: «Когда мы говорим о поэзии Вячеслава Иванова, блоковскую „дорогу“ должны сменить другие метафоры: „исток“ — „возврат“ — „затвор“. В полноте „истока“ все дано изначально, все „вытекает“ оттуда, распространяясь и разливаясь, но не изменяя своего состава. В плане личном „исток“ есть „младенчество“, детство как образ вечного и неизменного Рая» (Аверинцев С. С. Системность символов в поэзии Вячеслава Иванова // Контекст-1989. М., 1989. С. 46–47).

ского кристалла», сквозь который можно увидеть основу личности и дальнейшую ее судьбу.

Подобно произведениям, относящимся к вполне традиционному мемуарно-автобиографическому жанру, «Младенчество» включает в себя едва ли не реалистически переданные истории отца и матери поэта<sup>1</sup>. Иванов не только подробно описывает их судьбы — он раскрывает их характеры, что не свойственно его творчеству. Впрочем, погружение в конкретику биографий одновременно служит накоплением того материала, через который происходит в поэме восхождение к символическому смыслу.

Об отце рассказано, что по профессии он землемер, по мировоззрению — материалист, «невер». Отмерять — значит ставить границы, задавать пределы. В геодезии того времени измерения осуществлялись с помощью специальных цепей. Рационалистическое мышление отца заковывает мир в цепи, делает его плоским, одномерным, только горизонтальным. Движение по вертикали отменено, оно наталкивается на специально возведенную преграду:

И груди вольнодумных книг  
Меж Богом и собой воздвиг.

(II, 17)

Эта ироническая картинка не отменяет серьезного отношения Иванова к основным жизненным принципам отца. В его «алчущем уме», подчеркивается в поэме, боролись «тайна Божья и гордыня» (II, 18). Измерительные цепи не навсегда сковали его разум, не навсегда лишили стремления к безмерному. Кроме того, в материализме отца была для автора поэмы своя сильная сторона: «здоровый эмпиризм» (II, 19) — качество, унаследованное Ивановым и проявившееся в его ученых трудах. Что же касается расчетов и измерений, то важно помнить

---

<sup>1</sup> О матери Иванов писал: «Я страстно ее любил и так тесно с нею сдружился, что ее жизнь, не раз пересказанная мне во всех подробностях, стала казаться мне, ребенку, пережитою мною самим» (Иванов В. Автобиографическое письмо // Иванов В. Собр. соч. Брюссель, 1974. Т. 2. С. 7).



об «архитектонической стройности», с какой составлены поэтические сборники Иванова. Подобно Блоку, он называл их томами, а разделы — книгами. В их построении царил рациональный расчет, связь между разделами продумывалась почти математически.

Мать и отец отличны между собой как день и ночь (символы, проходящие через все творчество Иванова, ориентированные на древние мифологии, на немецкую романтическую традицию, на поэзию Тютчева, на философию Ницше). От отца наследует Иванов «дневную сторону души» — «аполлоническое» начало. От матери он наследует по преимуществу начало ночное, дионисийское, иррациональное.

«...Ей мир был лес, Живой шептанием чудес» (II, 8) — сказано о матери в начале поэмы. «Наивный опыт видений», «бесплотное видение теней» (II, 9) спасли в ее душе живую народную веру, охранили ее от рационалистических влияний века. В «Автобиографическом письме» (1917) говорится: «Она была пламенно религиозна; ежедневно, в течение всей жизни, читала Псалтирь, обливаясь слезами; видывала в знаменательные эпохи вещи сны и даже наяву имела видения; в жизнь вглядывалась с мистическим проникновением...» И здесь же подчеркнута: «... но при живой фантазии мечтательствовать себе не позволяла и отличалась, по единогласному свидетельству всех, ее знавших, чрезвычайно трезвым, сильным и проницательным умом»<sup>1</sup>. В поэме эта характеристика повторяется почти дословно, но соединение несоединимых начал: религиозного мистицизма и трезвого рационального мышления — определено здесь как своеобразное качество русского национального духа:

С бесплотным зрением теней  
По-русски сочетался в ней  
Дух недоверчивой догадки,  
Свободный, зоркий, трезвый ум.  
(II, 9)

---

<sup>1</sup> Иванов В. Собр. соч. Т. 2. С. 8.

В 1890 году Иванов написал стихотворение, вошедшее в третий раздел книги «Кормчие звезды», оно называлось «Русский ум». Одновременное стремление к мистическим глубинам и рациональной ясности, которое, обобщая и схематизируя, составляет основу символа и в то же время служит, по Иванову, характерным признаком именно русского ума, выражено, как главный вывод, в заключительных строках стихотворения:

Он здраво мыслит о земле,  
В мистической купаясь мгле.  
(I, 94)

На этих определениях и построен в «Младенчестве» очерк душевного склада матери.

Итак, если дело отца — проводить границы и отмечать пределы, то мать в своем постоянном порыве к бесконечному хорошо чувствует грани и границы.

Художник, по Ницше, должен сочетать в своих творениях «аполлоническое» и «дионисийское» начало. Они же, по Иванову, составляют неразрывное единство в душе его матери — и потому она особенно чутка ко всему прекрасному. Ее религиозность не только дана ей средой, национальностью, происхождением («Ей сельский иерей был дедом» — II, 9), но объясняется живым и непосредственным восприятием красоты.

Владимир Соловьев в статье «Красота в природе» (1899) определяет прекрасное как нераздельное и неслиянное соединение материи и идеи, света и вещества, когда «ни то, ни другое не видно в своей отдельности, а видна одна светоносная материя и воплощенный свет...»<sup>1</sup>. Говоря в поэме о красоте матери, Иванов замечает, что передает ее такой, «Какой чрез светопись она / Моим очам сбережена...» (II, 14).

С семи лет сын вместе с матерью читает Евангелие, но не смысл прочитанного разъясняет она ему, а спорят они о том, какое место красивее. «Эстетическое переплеталось с религиозным, — указывает Иванов в «Автобиографическом письме», —

---

<sup>1</sup> Соловьев В. С. Соч.: В 2 т. М., 1988. Т. 2. С. 358.

и в наших маленьких паломничествах по обету пешком, летними вечерами, к Иверской или в Кремль, где мы с полным единомыслием настроения предавались сладкому и жуткому очарованию полутемных старинных соборов с их таинственными гробницами»<sup>1</sup>.

Эта взаимосвязанность эстетического и религиозного в «Младенчестве» выражена афористической формулой, которая, естественно, может быть отнесена и к самому поэту:

Но в тишине сердечных дум  
Те образы ей были сладки,  
Где в сретенье лучам Христа  
Земная рдеет красота.

(II, 9)

Материнский образ в «Младенчестве» выстроен концептуально: поэт нарисовал идеальную русскую женщину с духовным строем, отвечающим высшим принципам эстетической гармонии, как ее понимает Иванов. Концепция, выраженная в «Младенчестве», корреспондирует с предыдущим поэтическим и интеллектуальным опытом Иванова, запечатленным в ранних стихах и наложившимся на воспоминания детства. Она отражена уже в первой книге Иванова «Кормчие звезды» (1903). Книга посвящена памяти матери, мечтавшей видеть сына поэтом. Название первого раздела — «Порыв и грани» — формула, которая развернется в поэме в пространную характеристику матери. Раздел открывается стихотворением «Красота», посвященным Владимиру Соловьеву, чье эстетическое кредо явилось для поэта одним из главнейших ориентиров избирательной работы памяти, восстанавливающей в «Младенчестве» образ матери в его осязаемо-реальных, земных и одновременно — идеальных очертаниях, благодаря которым материнская фигура становится символом женственной национальной души. Финал стихотворения утверждает необходимость соединения «цветоносной Геи» — земли — с «кротким лучом таинственного Да» — веры (I, 66–67).

---

<sup>1</sup> Иванов В. Собр. соч. Т. 2. С. 12.

В «Младенчестве» есть еще одна призма, сквозь которую увидена мать. Поэма написана онегинской строфой, что акцентировано во «Вступлении»: «Размер заветных строф приятен» (II, 7). В этом контексте тип русской женщины, какой предстает мать лирического героя, обнаруживает несомненную родственность пушкинской Татьяне — та же привычка и любовь к народному началу жизни, то же внимание к чудесному, к вещим снам при отсутствии склонности к дурному мистицизму. Иванов не ограничивается параллелью между двумя характерами, он использует гораздо более тонкие средства поэтики. Те краски, которыми он рисует мать, то и дело берутся с пушкинской палитры.

В строфе IX описана тетрадь, в которую мать списывала любимшие стихотворения, — «тетрадь, / Где новых рифм лихая рать / Располагается постоем» (II, 11). Здесь — явная парафраза строф III—V «Домика в Коломне» («Из мелкой сволочи вербую рать. / Мне рифмы нужны; все готов сберечь я, / Хоть весь словарь; что слог, то и солдат — / Все годны в строй: у нас ведь не парад»<sup>1</sup> и т. д.). В строфе XVI при описании материнской красоты дана обыгранная Пушкиным рифма: «Хоть и щадят еще морозы / Осенний праздник пышной розы» (II, 14) (ср. в «Евгении Онегине»: «И вот уже трещат морозы / И серебрятся средь полей... / (Читатель ждет уж рифмы *розы*; / На, вот возьми ее скорей!»<sup>2</sup>).

Другие пушкинские параллели гораздо менее очевидны и похожи скорее на отдаленное эхо, первоисточник которого, возможно, и не был бы различим вне онегинского строфического контекста. В строфе IX рассказано о девичьих вкусах матери:

Царит Вольфганга Гёте бюст  
В девичьей келии. Марлинский  
Забит; но перечтен Белинский...

(II, 11)

<sup>1</sup> Пушкин. Полн. собр. соч. Т. 5. С. 84.

<sup>2</sup> Там же. Т. 6. С. 90. Обе реминисценции отмечены в примечаниях Р. Е. Помирного в кн.: Иванов В. Стихотворения. Поэмы. Трагедия. Т. 2. С. 335.

Тут не только воспроизведена знаменитая благодаря «Евгению Онегину» (но идущая еще от жанра дружеского послания) характеристика героя через его литературные вкусы, через его библиотеку, но так же, как и в «Онегине», приведены значимые детали обстановки. Ср. в XIX строфе седьмой главы романа в стихах:

И этот бледный полусвет,  
И лорда Байрона портрет,  
И столбик с куклою чугунной  
Под шляпой с пасмурным челом,  
С руками сжатыми крестом<sup>1</sup>.

Когда в XIII–XIV строфах «Младенчества» рассказывается об уединенной жизни матери вдвоем со старушкой Татьянушкой, ставшей затем лирическому герою няней, — кажется, что рассказ (а он документально точен) собран из «онегинских» деталей, сложившихся в новый узор. Домик у Большого Вознесенья, где «сам-друг» живут старушка и незамужняя девица, кажется чем-то родственным домику в Коломне (связь с этой поэмой маркирована и более отчетливой реминисценцией, указанной выше).

В описания матери то и дело вторгаются детали, заимствованные из сказок: «Разумницей была она — / И „Несмеяной“ прозвана» (II, 10); «...Жар-птицей / Пылает сердце...» (II, 11). Эти прямые отсылки к сказочному контексту сопровождаются гораздо менее ощутимыми параллелями со сказочным миром Пушкина, с миром двух его самых радостных, светлых сказок: «Сказки о царе Салтане...» и «Сказки о мертвой царевне и о семи богатырях».

А девой русскою по праву  
Назваться мать моя могла:  
Похожа поступью на паву...

(II, 9)

— на материнский облик ложится отблеск сказочной красоты царевны Лебеди:

А сама-то величава,  
Выступает, будто пава...<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Пушкин. Полн. собр. соч. Т. 6. С. 147. «Столбик с куклою чугунной» — статуэтка Наполеона.

<sup>2</sup> Пушкин. Полн. собр. соч. Т. 3. С. 532.

Описание стремительного отцовского сватовства («Не долго плел отец мой сети» — II, 14) содержит как будто вполне нейтральное словечко «не долго» — но оно дважды использовано Пушкиным при описаниях столь же быстро развивающихся свадебных сюжетов (сама быстрота их соответствует темпу сказочного повествования). Вот женитьба царя Салтана:

Царь не долго собирался:  
В тот же вечер обвенчался<sup>1</sup>.

А вот женитьба царевича Гвидона:

Князь не долго собирался,  
На царевне обвенчался...<sup>2</sup>

Следующий этап семейной фабулы — ожидание ребенка. К моменту материнской беременности Иванов возвращается дважды: в I и XXIV строфах. Из XXIV строфы выясняется, что отец был в разлуке с беременной женой — «в полях унылых», где должен был находиться по долгу службы. Там,

...в благодарном умиленье,  
Увядавшей жизни обновленье  
Он славил, скучный кляя урок  
И торопил свиданья срок...

(II, 17)

И там же, в этих полях,

Схватил он семя злой чахотки,  
Что в гроб его потом свела.  
Мать разрешения ждала...

(II, 7)

Эта же ситуация (муж в отъезде, беременная жена ожидает его в одиночестве) тоже дважды возникает в сказках Пушкина:

Царь Салтан, с женой простясь,  
На добра-коня садясь,

---

<sup>1</sup> Пушкин. Полн. собр. соч. Т. 3. С. 507.

<sup>2</sup> Там же. С. 528.

Ей наказывал себя  
Поберечь, его любя.  
Между тем, как он далеко  
Бьется долго и жестоко,  
Наступает срок родин...<sup>1</sup>

Как и отцу в «Младенчестве», царю-отцу здесь угрожает опасность, с которой сопряжен его отъезд. Так же начинается «Сказка о мертвой царевне...», где, к тому же, трижды повторяется слово «поле», откуда беременная царица ждет появления своего царя.

В обоих случаях у Пушкина это ожидание разрешается рождением чудо-ребенка. Проекция пушкинского текста касается и лирического героя «Младенчества». Его мать надеется, что сын ее благословен «На некое <...> / Святое дело» — «Но в этом мире было ей / Поэта званье всех милей» (II, 8). Здесь снова слышен отзвук пушкинской сказочной речи: «Я ль на свете всех милее, / Всех румяней и белее?»; «Мне всех милей / Королевич Елисей»<sup>2</sup>.

Лишь несколько пушкинских штрихов отдано в «Младенчестве» не матери. К ним относится явно спроецированное на театральные строфы «Онегина» описание театра в строфе XXXII, очевидным образом отсылающая к Ленскому черта внешности отца: «Темны / И долги кудри» (II, 13) и строки предпоследней, XLVII строфы:

И два по клиросам кумира:  
Тут — ангел медный, гость небес;  
Там — аггел мрака, медный бес...  
И два таинственные мира  
Я научаюсь различать,  
Приемлю от двоих печать.

(II, 28)

Ср. в XXIV строфе седьмой главы «Онегина»:

Созданье ада иль небес,  
Сей ангел, сей надменный бес...<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Пушкин. Полн. собр. соч. Т. 3. С. 507.

<sup>2</sup> Там же. С. 542, 548.

<sup>3</sup> Там же. Т. 6. С. 149.

Но здесь вспоминаются, кроме того, и «кумиры сада» из стихотворения «В начале жизни школу помню я...»: таинственные «двух бесов изображенья»<sup>1</sup>.

### 3. АВТОБИОГРАФИЯ КАК РОМАН В СТИХАХ

Многочисленность пушкинских реминисценций неудивительна не только потому, что «Младенчество» написано онегинской строфой. Связь произведения Иванова с «Евгением Онегиным» обусловлена не только стихом, она простирается глубже — в область жанровой специфики. Как было показано Ю. Н. Чумаковым, пушкинский роман в стихах породил совершенно определенную жанровую традицию, подхваченную его ранними подражателями еще до выхода последних глав «Онегина» и продолжившуюся от «Двойной жизни» Каролины Павловой вплоть до XX века, до таких произведений как «Спекторский» Пастернака. К той же традиции относится и «Младенчество»<sup>2</sup>.

В качестве одного из ведущих признаков этого жанрового образования Чумаков выделяет сложную смысловую и композиционную соотнесенность стихов и прозы, предзаданную соотнесенностью стиховой части «Онегина» с его прозаическими примечаниями, которые являются полноправной частью романа. Исследователь подчеркивает, что если прозаическая часть в произведении, ориентированном на онегинскую традицию, отсутствует, ее можно обнаружить в прозаическом тексте, как будто бы вполне автономном, но так или иначе связанном со стихотворным романом. Пример тому — «Спекторский». «Парой» ему служит «Повесть» Пастернака: между прозаической

---

<sup>1</sup> Пушкин. Полн. собр. соч. Т. 3. С. 255.

<sup>2</sup> Чумаков Ю. Н. 1) «Младенчество» Вячеслава Иванова как роман в стихах // Эстетический дискурс: Семио-эстетические исследования в области литературы. Новосибирск, 1991. С. 115–124; 2) Стихотворная поэтика Пушкина. СПб., 1999. С. 81–163 (раздел «Поэтика и традиция русского стихотворного романа»).



«Повестью» и стихотворным «Спекторским» имеется целая система соотношений, в частности и сюжетных. Два произведения самодостаточны, каждое может существовать само по себе — и тем не менее они корреспондируют друг с другом по жанровому закону романа в стихах<sup>1</sup>.

«Младенчество» тоже имеет свою прозаическую «пару», не отмеченную Ю. Н. Чумаковым в его прекрасном исследовании<sup>2</sup>. Ею является уже цитированное выше «Автобиографическое письмо», написанное Ивановым в январе—феврале 1917 года по просьбе С. А. Венгерова для восьмой книги выходившей под его редакцией «Русской литературы XX века». Книга была издана в Москве в 1917 году. Посылая «Письмо» Венгеру, Иванов предупреждал, что его жизнь рассказана в этом очерке только до момента переселения в Москву, т. е. до 1913 года.

Первый абзац «Автобиографического письма» — вводное обращение к Венгеру. Затем Иванов приступает собственно к автобиографии — и начинает ее I строфой «Младенчества». Цитаты из поэмы приводятся и далее, перемежаясь с прозаическим текстом.

Поэту вольно вкраплять собственный поэтический текст в свое жизнеописание. В самом по себе этом факте нет ничего необычного. Удивительно другое. Та прозаическая часть «Автобиографического письма», которая посвящена детству, является пересказом поэмы, к которому время от времени добавляются не вошедшие в поэму факты. Совпадает не только выбор событий, которые Иванов счел нужным упомянуть. Совпадает словесное оформление рассказа о них в поэме и в «Письме». Приведем хотя бы неполный свод параллелей (полный их перечень занял бы слишком много места).

---

<sup>1</sup> Чумаков Ю. Н. К историко-типологической характеристике романа в стихах («Евгений Онегин» и «Спекторский») // Чумаков Ю. Н. Стихотворная поэтика Пушкина. С. 77—78.

<sup>2</sup> Указание на эту «прозаическую пару» служит, собственно говоря, лишним подтверждением точности данного Ю. Н. Чумаковым жанрового описания романа в стихах.

...стала любить и Библию,  
и Гёте, и Бетховена <...>  
восхищалась разборами  
Белинского, с сестрой  
которого, по ее словам,  
водила знакомство.

...наполняла она вороха  
тетрадей списанными  
стихами...

Она боготворила царя-  
освободителя, была  
счастлива тем, что родилась  
в девятнадцатый день  
февраля месяца (1824)...

По смерти своих  
стариков мать моя уже  
не собиралась замуж,  
ей было почти сорок лет...

Тогда пришел к моей матери  
с обоими своими малолетними  
сыновьями отец мой,  
оставшийся вдовцом по смерти  
первой жены, незадолго до  
того покинувшей его и детей.  
<...> Мальчики стали перед  
матерью на колени и просили  
ее «быть им мамой».

Но «Несмеяне» мил Бетховен;  
Царит Вольфганга Гёте бюст  
<...>

... перечтен Белинский  
(С Виссарионовой сестрой  
Она знакома)...

(II, 11)

Открыта свежая тетрадь,  
Где новых рифм лихая рать  
Располагается постоем...

(II, 11)

Настало Руси пробужденье.  
Мать родилась февраля  
В день девятнадцатый. Рожденье  
Народной вольности земля  
В тот день соборно править стала.  
Всю жизнь молиться не устала  
Родная о своем царе:  
Заутра быть какой заре!

(II, 12)

Нет! Сколько сороков трезвонят  
По всей Москве, ей столько лет.  
И думы скорбные хоронят  
Давно девический расцвет...

(II, 14)

А в домик вдовый Генриетин  
Супруг доверчиво идет  
И повесть грустную ведет,  
<...>  
Как он покинут был женой.  
<...>  
Двух малолетних сыновей  
Раз под вечер приводит к ней  
И молвит: «На колени, дети!  
За нас просите как-нибудь!»  
И дети: «Нам ты мамой будь...»

(II, 14)

...я родился в собственном  
домике моих родителей,  
почти на окраине Москвы,  
в Грузинах, на углу Волкова  
и Георгиевского переулков,  
напротив ограды  
Зоологического сада.

...как будто слон, которого  
я завидел из наших окон в саду  
ведомого по зеленой траве  
важными людьми в парчовых  
халатах, и тот носорог,  
на которого я подолгу глазел  
сквозь щели ветхого забора,  
волки, что выли в ближайшем  
нашем соседстве, и олени  
у канавы с черною водой, <...>  
остались навсегда в душе  
видениями утраченного рая.

<...> и сельские картины  
не могли затмить в моей душе  
красот однажды виденного Эдема<sup>1</sup>.

Зоологического сада  
Чуть не за городом в те дни  
Тянулась ветхая ограда.  
Домишко старенький они  
Купили супротив забора,  
<...>  
С Георгиевским переулком  
Там Волков узенький скрещен...  
(II, 14)

В окне привидившийся сон  
Был на холме зеленом слон.  
С ним персы, в парчевых халатах...  
(II, 15)

...супротив забора,  
За коим выла волчья свора  
И в щели допотопный рог  
Искал просунуть носорог.  
(II, 14)

В ложбине черной, над водами,  
Оленьи видел я рога.  
(II, 15)

...не умирай,  
Мой детский, первобытный рай!  
(II, 14)

Меж окон, что в предел Эдема  
Глядели, было — помню я —  
Одно слепое... О, поэма  
Видений ранних бытия!  
(II, 14)

Смысловых отклонений «Письма» от поэмы очень мало. Пожалуй, важнейшим из них является признание, что «черты душевного склада» унаследованы Ивановым от матери, оказавшей на него «всецело определяющее влияние»<sup>2</sup>. Поэтический строй поэмы позволяет думать, как было указано выше, что «дневное», рациональное начало, связанное с чувством меры и предела, было унаследовано поэтом также и от отца.

<sup>1</sup> Иванов В. Собр. соч. Т. 2. С. 8–10.

<sup>2</sup> Там же. С. 7.

Другим существенным различием двух текстов является то, что в поэме подробно описаны опыты мистических видений, пережитых матерью и сыном, — в «Письме» лишь коротко упомянуты видения матери. Последнее отличие соответствует жанровому канону, утвердившемуся еще у Каролины Павловой. Ю. Н. Чумаков подчеркивает, что прозаическая часть ее романа в стихах посвящена прозе жизни, стихотворная — поэтическому измерению мира<sup>1</sup>.

Для нас, однако, важнее не отступления «Письма» от поэмы, а совпадения его с поэмой, следование его за ней. «Автобиографическое письмо» и поэма вступают в парадоксальнейшие отношения. По просьбе Венгерова Иванов пишет автобиографию, назначение которой — стать документом, подлинным авторским свидетельством о его жизни. Составляя это свидетельство, Иванов избирает в качестве его источника поэтический текст, которому придан таким образом статус исходного документа, на основе которого и пишется автобиография. Такая ситуация говорит не только о том, что в поэме события жизни автора описаны с документальной правдивостью. Она говорит еще об одном факте, для нас самом существенном: тот акт памяти, который запечатлен в поэме, является для Иванова наиболее подлинным свидетельством о его жизни, потому он и может служить документальным источником для его жизнеописания. Вспомним Андрея Белого, который настаивал на том, что «Котик Летаев» — «документ сознания».

#### 4. АВТОБИОГРАФИЯ КАК МИФ

Жизнеописание родителей для Иванова есть описание его родового наследия, которое определяет контуры его собственной личности. Однако автор «Младенчества» знает и другое родовое наследие — то, о котором писал Тютчев:

---

<sup>1</sup> Чумаков Ю. Н. «Дневник девушки» Е. Ростопчиной и «Двойная жизнь» К. Павловой в освещении «Евгения Онегина» // Чумаков Ю. Н. Стихотворная поэтика Пушкина. С. 111—116.

Святая ночь на небосклон взошла,  
И день отрадный, день любезный,  
Как золотой покров, она свила,  
Покров, накинутый над бездной.

Этот тютчевский текст для Иванова не менее важен, чем для Андрея Белого. Когда происходит описанное здесь Тютчевым, когда внешний мир уходит, как видение, когда ясность форм жизни и рациональность мышления упраздняются, человек теряет всяческие опоры, утрачивает извне заданные ему пределы.

И чудится давно минувшим сном  
Ему теперь все светлое, живое...  
И в чуждом, неразгаданном ночном  
Он узнает наследье родовое<sup>1</sup>.

«Покров» для взрослого человека — это образы, представления, понятия, которыми он, вольно или невольно, ограждает себя от бездны или космоса, создав из них потолок, пол, стены своей комнаты, своего дома, ограниченного и измеренного со всех сторон. Но в доме или в комнате все-таки есть окно — граница миров, на которой (по слову Тютчева), как «на пороге Как бы двойного бытия» бьется и тоскует «вещая душа»<sup>2</sup>.

И вещей душой я тоскую  
По чарам живого сна...

(I, 256)

— вторит Тютчеву Вячеслав Иванов в стихотворении «Память» (1905), строго автобиографическое содержание которого уясняется через сопоставление с «Младенчеством».

В поэме движение памяти направлено к тому самому порогу, к границе миров — по Иванову, это порог жизни. Сквозь пелену конкретных материальных и словесных образов поэт напряженно движется вглубь памяти, к ее первоначальному тексту.

И вышла из туманной лодки  
На брег земного бытия  
Изгнанница — душа моя.

(II, 7)

---

<sup>1</sup> Тютчев Ф. И. Полн. собр. стихотворений. Л., 1987. С. 162.

<sup>2</sup> Там же. С. 192.

Память призвана восстановить то, что было до этой черты — до черты рождения.

Согласно платонической доктрине, воплощаясь, душа утрачивает блаженство, испытываемое в Эмпиреях. Младенчество для Иванова и других символистов — момент наибольшей близости к пограничной черте, момент, когда память о трансцендентном еще не затемнена позднее наслаивающимся на нее «текстом» земного языка. В младенчестве душа лучше помнит свое прошлое — поэтому она грустит, поэтому же и радуется.

То же стремление памяти за пределы личного бытия, к началу космоса, мира и далее — к «предмирному» — было для Андрея Белого творческим императивом при создании «Котика Летаева».

Первые младенческие воспоминания героя «Младенчества» действительно райские. Ему видится сад, а в нем дивные звери. Объясняется это просто: окна дома, где жили Ивановы, выходили на зоологический сад. Но усилие памяти устремлено еще дальше, к поистине начальному мгновению сознания:

Еще старинней эхо ловит  
Душа в кладбищенской тиши  
Дедала дней, — хоть прекословит  
Рассудок голосу души.

(II, 16)

Противопоставление «рассудка» и «голоса души» — основное для поэмы, именно оно (как и противопоставление дня и ночи) определяет интерпретацию и расстановку родительских фигур. В представлении о голосе души Иванов вкладывает смысл, близкий тому, который вложен в категорию «звука» («звона») у Якоба Бёме, чья книга «Augora, или Утренняя заря в восхождении» в 1914 году вышла в издательстве «Мусaget». В этой книге были помещены выполненные Ивановым переводы с немецкого: подпись под портретом Бёме и стихотворение Новалиса «Якоб Бёме».

Если возможно почувствовать не красоту конкретного предмета или явления, а совокупную красоту мира как проявление одного из Божественных качеств, то, вероятно, это психологи-

ческое состояние будет иметь отношение к духовному восприятию «звука тишины». Для такого состояния необходима особая углубленность, сосредоточенность и отрешенность от всего внешнего. По Иванову, постижение и выражение подобного звука — назначение поэта. Тема эта в его сознании связана также с Пушкиным и с Тютчевым. Апеллируя к Пушкину, Иванов пишет о Ницше: «Его <...> уши <...> должны были быть вещими ушами, исполненными „шумом и звоном“, как слух пушкинского Пророка, чуткими к сокровенной музыке мировой души»<sup>1</sup>. В позднейшей статье Иванов говорит о том, что устремление Тютчева — «довести до внутреннего слуха „неслыханное“, то, что <...> „не слышится“ в тайном тканье природы, чтобы — самое для него главное — провозгласить то, исполняющее его древним ужасом, антиномическое сосуществование и борение двух миров, светлой сферы явлений и ночного царства духов изначальных глубин»<sup>2</sup>.

Двойственность молчания и речи, по мнению Т. Карлейля, образует основу символа: «В символе заключается скрытость, но также и откровение; таким образом здесь, с помощью Молчания и Речи, действующих совместно, получается двойная значительность»<sup>3</sup>. Так возникает возможность объединить «звук» и «молчание» в единство «звучной тишины». Этот оксюморон очень распространен в поэзии символистов. В Брюсов в раннем стихотворении «Творчество» (1894) дважды повторяет:

Полусонно чертят звуки  
В звонко-звучной тишине  
<...>  
И прозрачные киоски  
В звонко-звучной тишине<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Иванов В. Ницше и Дионис // Иванов В. Собр. соч. Т. 1. С. 717.

<sup>2</sup> Иванов В. Два русских стихотворения на смерть Гёте // Иванов В. Собр. соч. Т. 4. С. 165.

<sup>3</sup> Карлейль Т. Sartor resartus... М., 1902. С. 243. О влиянии Карлейля на русский символизм см: Аверин Б. В., Дождикова Н. А. Блок и Карлейль // Александр Блок. Исследования и материалы. Л., 1987. С. 89–116.

<sup>4</sup> Брюсов В. Собр. соч.: В 7 т. М., 1972. Т. 1. С. 35.

Блок в одном из ключевых для всего цикла «Стихов о Прекрасной Даме» стихотворении «Ты отходишь в сумрак алый...» (1901) спрашивает:

Близко ты, или далеке  
Затерялась в вышине?  
Ждать иль нет внезапной встречи  
В этой звучной тишине?<sup>1</sup>

У Иванова душа улавливает звучание тишины в акте воспоминания, в странствии по лабиринту ушедших дней (лабиринт метонимически обозначен именем его создателя — Дедала). Так откликается в поэме название написанного в 1904 году цикла «Песни из Лабиринта», позднее вошедшего в третью книгу стихов «*Cor Ardens*». Цикл также посвящен воспоминаниям о младенчестве. Два включенных в него стихотворения — «Память» и «Тишина» — тематически, образно соответствуют XX и XXI строфам поэмы.

«Тишина»

С отцом родная сидела;  
Молчали она и он.  
И в окна ночь глядела...  
«Чу, — молвили оба, — звон»...  
И мать, наклонясь, мне шепнула:  
«Далече — звон... Не дыши!..»  
Душа к тишине прильнула,  
Душа потонула в тиши...  
И слышать я начал безмолвье  
(Мне было три весны),  
И сердцу доносит безмолвье  
Заветных звонов сны.

(I, 256)

«Младенчество»

Но, верно, то был вечер тайный,  
Когда, дыханье затая,  
При тишине необычайной,  
Отец и мать, и с ними я,  
У окон, в замкнутом покое,  
В пространство темно-голубое  
Уйдя душой, как в некий сон,  
Далече осязали — звон...  
Они прислушивались. Тщетно  
Ловил я звучную волну:  
Всколеблет что-то тишину  
И вновь умолкнет безответно...  
Но с той поры я чтить привык  
Святой безмолвия язык.

(II, 16)

В обоих текстах символы «тишины» и «звона» соединяются с символами «сна» и «окна». В стихотворении «Память» место мистического звона заступает видение моря — видение, данное ребенку, еще не выдавшему морских далей. В соответствующую

<sup>1</sup> Блок А. Собр. соч. М.; Л., 1960. Т. 1. С. 81.



этому тексту XX строфу «Младенчества» введен также и символ «звука» («отзвучий») — как эквивалент морского видения.

«Память»

И видел, младенцем, я море  
(Я рос от морей вдали):  
Белели на тусклом море  
В мерцающей мгле корабли.

И кто-то гладь голубую  
Показывал мне из окна  
И вещей душой я тоскую  
По чарам живого сна...

И видел я робких оленей  
У черной воды ложбин.  
О, темный рост поколений!  
О, тайный сев судьбин!

(I, 256)

«Младенчество»

Мечты ли сонные смешались  
С воспоминаньем первых дней?  
Отзвучья ль древние носились  
Над колыбелию моей?

Почто я помню гладь морскую  
В мерцании бледном и тоскую  
По ночи той и парусам  
Всю жизнь мою? — хоть

(знаю сам)

Та мгла в лицо мне не дышала,  
Окна не открывал никто,  
Шепча: «вот море»... и ничто  
Сей грезы чуждой не внушало.  
Лишь поздно очи обрели  
Такую ночь и корабли.

В последних процитированных текстах снова отчетливо слышна тютчевская нота. Тютчев канонизировал для русской поэзии сочетание сонной и морской стихии («Сны» («Как океан объемлет шар земной...»), «Сон на море»). В «Сне на море», как ни парадоксально это звучит, предзаданы младенческие воспоминания Иванова: о морской беспредельности, о сонной грезе, о звучании мира, о садах, наполненных таинственными волшебными тварями и птицами, о лабиринтах. Впрочем, из этих тютчевских первоэлементов Иванов складывает другую картину. У Тютчева слуху и зрению подлежат разные сферы: хаосом звуков заявляет о себе реальная морская стихия, в сонном видении предстает мир в его изначальной Божественной сотворенности. Лирическим событием стихотворения становится взаимопроникание этих сфер. Для Иванова таинственный звук и необъяснимое видение приходят из одной и той же мистической сферы, к которой устремлено движение его памяти. Тема памяти — уже не тютчевская. Для нас важно, что стихотворение, где передан перешедший затем в поэму сюжет с видением никогда реально не виденного моря, озаглавлено «Память».

Иванов говорит не о мистическом видении как таковом, а о мистическом событии воспоминания о том, чего не было в опыте, пережитом на «береге земного бытия».

Соединение символов «моря» и «сна» было достаточно распространено в творчестве символистов. Так, например, М. Волошин, опираясь на теорию французского физиолога Р. Кентона, толкует символ «сна», апеллируя к научному исследованию: «Одно из древних <...> уподоблений сравнивает сердце с океаном и любит говорить о приливах и отливах любви. Научная теория Рене Кентона, исходя из исследований о температуре крови и морских глубин, процентного содержания соли в крови и в морской воде, устанавливает, что океан был первой жизненной средой, в которой развивались организмы, а что кровь, текущая в жилах живых существ, есть тот океан, в котором они возникали <...>. С этим океаном мы не расстаемся. Мы носим его в себе, мы ежедневно возвращаемся в него, как в материнское чрево, и, погружаясь в глубокий сон без видений, проникаемся его токами, отдаемся силе его течений и обновляемся в его глубине, причащаясь в эти моменты довременному сну камней, минералов, вод, растений. Сновидения возникают лишь на границе этого темного и внеобразного мира. Их можно сравнить с предрассветными сумерками, сквозь которые светит заря близкого дня»<sup>1</sup>.

Любопытным комментарием к ссылке на Кентона служит упоминание о нем Флоренского в связи с той же морской темой: «...я ничуть не верю эволюционистам; но, думается, сам Кентон не развил ли свою теорию вовсе не по рациональным мотивам, а рассказывая себе сладостную сказку на основании морских впечатлений детства»<sup>2</sup>. Для Флоренского детские впечатления от моря были реальными и живыми — и его чувственный опыт приводил его к тем же самым выводам: «Все на воде и в воде, да и не простой, понятной воде питьевой, а в воде таинственной, горько-соленой, привлекательной и недоступной.

<sup>1</sup> Волошин М. Театр как сновидение // Волошин М. Лики творчества. Л., 1988. С. 349–350.

<sup>2</sup> Флоренский П. А. Детям моим. С. 691.

В Батуме эта мысль о воде была особенно естественная, потому что Батум действительно весь в воде и на воде. Исследовали эту воду в ямках — сосали палец, омоченный в ней, — удивлялись ее горько-соленому вкусу. Совсем слезы. И не значит ли это, что и сам я — из той же морской воды? Везде взаимные соответствия, за что ни возьмешься — все приводит опять к морю»<sup>1</sup>. Память-тоска по этому только в детстве воспринятому таким образом морю сохраняется на всю жизнь: запах, шум, цвет и свет моря — «все вместе это, зовущее и родное, слилось навеки в одно, в один образ таинственной жизнетворческой глуби; и с тех пор душа, душа и тело, тоскует по нему, ища и не находя, не видя вновь искомого — даже во вновь видимом, но теперь уже иначе, внешне лишь, воспринимаемом море»<sup>2</sup>.

Одна из главок «Котика Летаева» озаглавлена: «Мы возникли в морях». Здесь читаем о детских ощущениях героя, который, как и герой «Младенчества», вырос в Москве: «В нас миры — морей: „Матерей“; и бушуют они красно-яркими сворами бредов... Мое детское тело есть бред „матерей“; вне его — только глаз; он — пузырь на летящей пучине; возникнет и... нет его <...>. Пучинны все мысли: океан бьется в каждой; и проливается в тело — космической бурею; восстающая детская мысль напоминает комету; вот она в теле падает; и — кровавится ее хвост; и — дождями кровавых карбункулов изливается: в океан ощущений; и между телом и мыслью, пучиной воды и огня, кто-то бросил с размаху ребенка; и — страшно ребенку»<sup>3</sup>.

Возвращаясь к Волошину, заметим, что его представление о младенчестве и о раннем детстве как об особой проблеме, дающей возможность осмыслить метафизическую основу бытия,

---

<sup>1</sup> Флоренский П. А. Детям моим. С. 688.

<sup>2</sup> Там же. С. 690. Сопоставление воспоминаний П. Флоренского о «Младенчестве» Вячеслава Иванова и «Котиком Летаевым» Андрея Белого см. также: Шишкин А. «Воспоминанья прошлых дней» о Павла Флоренского и автобиографические сочинения символистов // Vjaceslav Ivanov: Russischer Dichter — europäischer Kulturphilosoph. Beiträge des IV Internationalen Vjaceslav-Ivanov-Symposiums. Heidelberg, 1989. S. 326—336.

<sup>3</sup> Белый Андрей. Соч. Т. 2. С. 298.

очень близко как к концепции Андрея Белого, так и к концепции Вячеслава Иванова. Человек, по мнению Волошина, — это сокращенная вселенная, а сознание взрослого человека — только капля в мировом океане сознания ребенка. Волошин считает, что русские писатели — Достоевский, Аксаков, Толстой, Чехов, прекрасно писавшие о детстве, — тем не менее «не коснулись детства в его великой сущности», так как наблюдение взрослых над детьми ничего не может прибавить к тому, что знает ребенок. Необходимо, по Волошину, попытаться так восстановить свои младенческие и детские восприятия, чтобы они стали исповедью души, «чтобы все бессознательное, детское, органически слилось со взрослым сознанием принесшего эти свидетельства»<sup>1</sup>.

У Иванова подобные представления даны в слитном комплексе. Именно ребенку дано вспомнить никогда не виданное им море — «пра-море», ибо вспоминает он нечто, лежащее за чертой эмпирического опыта. Предбытие связано в его восприятии с водой и волной. По Иванову, такая же ладья, как та, что переправляет души умерших в Аид, доставляет рождающихся на берег жизни. Этот образ тоже варьирован и в «Младенчестве», и в «Песнях из Лабиринта»:

«Сестра»

И где те плиты порога?  
Из аметистных волн  
Детей нас выплыло много.  
Чернел колыбельный челн.

(I, 257)

«Младенчество»

Мать разрешения ждала.  
И вышла из туманной лодки  
На брег земного бытия  
Изгнанница — душа моя.

(II, 7)

Здесь — снова поправка Иванова к тютчевскому тексту. Для Тютчева два разных, противостоящих друг другу измерения бытия сливаются на границе грезы и бодрствования, душе дан тот непосредственный опыт, в котором открывается взаимопроникновенность двух неслиянных миров. В «Младенчестве» и в «Песнях из Лабиринта» опыт подобного переживания добыва-

<sup>1</sup> Волошин М. Театр как сновидение. С. 494.

ется не в настоящем — он извлекается из воспоминания, из усилия памяти, он связан с тем прошлым, которое отнесено к порогу личного земного бытия. Не случайно в цитированном уже фрагменте поэмы Иванова реминисценция из тютчевского стихотворения «Тени сизые смешались...», также посвященного взаимопроницанию (на сей раз — человека и мира), сопрягается с мотивом воспоминания: «Мечты ли сонные смешались / С воспоминаньем первых дней?»

В «Младенчестве», как и в стихотворении «Память», море видится через окно, но в поэме есть важное и существенное дополнение: окно это — «слепое».

Меж окон, что в предел Эдема  
Глядели, было — помню я —  
Одно слепое...

(II, 14)

Слепое окно в интерьере служит архитектурным украшением, имитирующим реальное окно. Оно есть, но через него ничего нельзя увидеть. В поэме через слепое окно воспринимается то, чего нельзя увидеть: первый, стертый слой палимпсеста. Это видение становится внятным, когда все конкретное, материальное, включая психологические переживания, преодолевается, становится «прозрачным». На языке других символов это же можно сказать иначе: «звон» может быть услышан только при достижении состояния полной тишины. В видении, полученном через слепое окно, в звучании тишины конкретное «Я» воспринимает что-то еще, что уже не равно земному «Я», его земному, материальному опыту. Это уже не звук, а «отзвучье».

«Отзвучье», «отзвук» — один из наиболее значимых индивидуальных символов Иванова. Значение его раскрывается в стихотворении «Альпийский рог», а затем в ряде статей — в частности, в программной статье «Мысли о символизме», к которой оно взято эпиграфом.

В стихотворении строится такая цепочка образов: пастух играет на роге, но рог является только орудием для того, чтобы возникло «пленительное эхо», равное и неравное звуку рога. Оказывается, что эхо соответствует незримому хору духов, ко-

торый «На неземных орудьях, переводит / Наречием небес язык земли» (I, 126). Эхо — не звук, но отзвук, в нем есть смысл, которого не было в песне рога. Эхо, отзвук — не следствие звука, они — его целевая причина:

Природа — символ, как сей рог. Она  
Звучит для отзвука; и отзвук — Бог.  
Блажен, кто слышит песнь и слышит отзвук.

(II, 126)

В «Младенчестве» поэт пытается объяснить, откуда ему, не выдавшему моря, явилось морское виденье в слепом окне — и предполагает, что дело в тех «древних отзвучьях», что носились над его колыбелью. Если воспользоваться модным словом, эти древние отзвучья интертекстуальны в совершенно особом смысле: весть о предмирном они доносят облеченной в звучание чужой поэтической речи, в частности, как было показано — речи тютчевской.

Не только в крайнем своем устремлении к пограничной черте, но также и в более эпичном движении в земное прошлое воспоминание последнюю свою опору находит в поэтическом мире (так, в частности, первообразы материнской фигуры оказываются предзаданы Пушкиным). Как это всегда бывает в поэзии, собственный поэтический текст пишется поверх других поэтических текстов. Уникальность «Младенчества» заключается в том, что чужое слово становится основой двух противоположных и, казалось бы, несовместимых ни с какой словесной предзаданностью явлений: досознательного, дочувственного опыта души и неповторимой конкретики личных биографических воспоминаний.

Работа духа над палимпсестом воспоминаний стирает в нем слой за слоем, так как цель ее — приблизиться к первому слою, первому «тексту», младенчески воспринятому на пороге бытия. Расстановка и символическая нагрузка родительских фигур определяет то родовое наследие поэта, которое очерчено в последнем, верхнем, концептуально выстроенном тексте его памяти. Сквозь этот слой (и с его помощью, ибо в нем намечены вехи, которые помогают ориентироваться в лабиринте воспомина-

ний) осуществляется движение к восстановлению другого родового наследия, связанного с первыми младенческими впечатлениями, непосредственными, концептуально не предопределенными. Оно-то и составляет первый текст, но его желанное обретение, прочтение, припоминание — еще не финал. Ибо в финальном акте памяти первоначальный слой палимпсеста также должен быть стерт. Собственно, он и восстанавливается лишь затем, чтобы его стереть — и, отрешившись от последнего покрова внешнего мира, «вспомнить» то, что предшествовало вступлению в него. Звучание поэтического текста, устремленного в этом направлении, должно вызвать отзвучье, пришедшее из-за черты земного бытия, из тишины, из слепого окна.

Оказывается, однако, что отзвук тоже имеет свои звуковые покровы — это покровы прежде звучавшей поэтической речи. И иначе как через нее не дается, не припоминается, не восстанавливается предбытие<sup>1</sup>. Даже если движение духа достигнет до его черты, за этой чертой ему снова предстанет палимпсест, первотекст которого вновь будет скрыт (но и сохранен) мифостроительным поэтическим словом.

Означает ли это, однако, что сверхзадача, поставленная перед воспоминанием, не решена? По Иванову, не означает. В работе «Две стихии в современном символизме» он различает символизм идеалистический и реалистический. Принцип первого — психологический и субъективный, принцип второго — объективный и мистический. Для первого символ — средство, для второго — цель. Понятно, что собственное творчество Иванов относит к типу реалистического символизма. «Объективность» поэтической речи «Младенчества», с легкостью переносимой в документальный текст, и мистическое содержание

---

<sup>1</sup> Ср: «Смысл для Иванова — это включенность в некий ряд, угадываемость прообраза, своего рода „повтор“ (и наоборот): смысл санкционируется „узнаванием“ и констатацией „частности“ — каждый отблеск опознается как конечный пункт луча, пронзающего всю толщу культуры и исходящего из единого и единственного Источника» (Барзах А. Е. Материя смысла // Иванов В. Стихотворения. Поэмы. Трагедия. Кн. 1. С. 28). Набоковский повтор будет иметь функцию, очень близкую к описанной здесь.

поэмы вполне очевидны. Из символа, к которому стремится объективный идеализм, вырастает миф. «...творится миф ясно-видением веры и является вещим сном, произвольным видением <...>. Миф есть воспоминание о мистическом событии, о космическом таинстве. <...> Такое ясновидение мы встречаем у Тютчева, которого признаем величайшим в нашей литературе представителем реалистического символизма. Все, что говорит Тютчев, он возвещает как гиерофант сокровенной реальности. Тоска ночного ветра и просонье шевелящегося хаоса, глухонемой язык тусклых зарниц и голоса разыгравшихся при луне валов; таинства дневного сознания и сознания сонного; в ночи бестелесный мир, роящийся слышно, но незримо <...> — все это для поэта провозглашения объективных правд, все это уже миф. <...> ...миф, прежде чем он будет переживаться всеми, должен стать событием внутреннего опыта, личного по своей арене, сверхличного по своему содержанию»<sup>1</sup>.

Такого рода опыт, мистический и объективно пережитый, и передан Ивановым в «Младенчестве».

---

<sup>1</sup> Иванов В. Две стихи в современном символизме // Иванов В. Собр. соч. Т. 2. С. 556–558.



# Глава 3

## МЕТАФИЗИКА ПАМЯТИ

### («Жизнь Арсеньева» Ивана Бунина)

#### 1. СИЛА ВОСКРЕШАЮЩАЯ

События жизни Бунина не дают основы ни для романа со сложной и захватывающей интригой, ни для мемуаров, насыщенных важными историческими подробностями. Он не давал клятвы на Воробьевых горах, не вступал в борьбу с царями, не участвовал в крупных общественных движениях, не формировал идеологию своего поколения. Он был, конечно, свидетелем трех русских революций и на основе своих дневников написал «Окаянные дни». Но это произведение является скорее публицистической и документальной, чем автобиографической прозой. В нем важна не личность автора, не его история, а лишь то, что ему довелось увидеть. У Бунина есть и множество мемуарных заметок о его встречах с наиболее замечательными из современников — но это отдельные заметки, они не собираются в единый автобиографический сюжет. Бунин как участник исторических событий и встреч и Бунин как индивидуальная личность в «Окаянных днях» и мемуарных очерках едины на уровне субъекта повествования — но не на уровне героя, стоящего в его центре. Иными словами, их единство выражается лишь в том, что историческое свидетельство окрашено индивидуальным взглядом и индивидуальной оценкой, между тем как самая жизнь автора, точнее — самое сокровенное в его жизни, остается изъятым из потока описываемых событий, соприкасается с ним лишь внешней своей стороной. Ее внутреннее содержание, хранимое памятью, Бунин описал в «Жизни Арсеньева».

Присутствие в творчестве Бунина темы памяти в том именно ракурсе, который существенен для нашего исследования, бы-

до отмечено еще Федором Степуном, которого Бунин считал «своим лучшим читателем и критиком»<sup>1</sup>. Степун писал: «Восторг и печаль, вернее, восторг печали, что сильнее страха смерти — какой это характерный бунинский мотив — быть может, корень его религиозного восприятия трагедии жизни и мира. Глубина религиозного сознания (об этом согласно свидетельствуют величайшие мистики всех эпох) всегда связана с предельным углублением памяти. Помня прошлое, внутренне зная тайну „вечной памяти“, нельзя не верить в вечность. А что же может быть вечным, кроме Бога? Ничто с такою силою не свидетельствует о подлинной религиозности бунинской музы, как ее связанность с памятью»<sup>2</sup>. Эта статья сохранилась в архиве Бунина, курсивом выделены слова, подчеркнутые его рукой и, стало быть, особенно важные для него<sup>3</sup>.

Приведенную здесь характеристику бунинского творчества Степун развивал и в статье «Иван Бунин»: «Тема памяти одна из самых глубоких тем мистической и религиозной литературы. Ее столь важная для проникновения в сущность искусства постановка невозможна без строгого разграничения памяти и воспоминаний. <...> Сущность памяти <...> в спасении образов жизни от власти времени. Не сбереженное памятью прошлое проходит во времени, сбереженное обретает вечную жизнь. В отличие от воспоминаний, всегда стремящихся „вернуть невозвратное“, память никогда не спорит со временем, потому что она над ним властвует. Для нее, в последней ее глубине, не важно, умирает ли нечто во времени или нет, потому что в ней все восстает из мертвых. Возвышаясь над временем, она естественно возвышается и над всеми измерениями его, над прошлым, настоящим и будущим, почему в ней и легко совмещаются несовместимые во времени явления. Память это тишина

---

<sup>1</sup> Степун Ф. Встречи. М., 1998. С. 8.

<sup>2</sup> Степун Ф. Бунин. Избранные стихи // Современные записки. 1928. № 39.

<sup>3</sup> РГАЛИ. Ф. 44. Оп. 2. Ед. хр. 148. Бунин собирал вырезки с критическими отзывами на свои произведения. Пометы на них служат указаниями на то, какие высказывания современников о его творчестве казались Бунину наиболее существенными.

и мир. Связь памяти и вечности Бунин прекрасно выразил еще в 1916 году:

Поэзия не в том, совсем не в том, что свет  
Поэзией зовет. Она в моем наследстве.  
Чем я богаче им, тем больше я поэт.  
Я говорю себе, почуяв темный след  
Того, что пращур мой воспринял в древнем детстве:  
— Нет в мире разных душ и времени в нем нет»<sup>1</sup>.

Различение и даже противопоставление памяти и воспоминания в некотором отношении весьма существенно. Дифференциация здесь может быть даже и более сложной<sup>2</sup>. Но антитеза, предложенная Степуном, не кажется нам вполне удовлетворительной. Воодушевляющая его власть памяти над временем изымает память из времени, тем самым лишая память процессуальности. Процессуальность оставлена на долю воспоминания, невысоко ценимого Степуном, — память же истолкована как нечто пребывающее. Такого рода трактовка памяти легко соскальзывает в отождествление ее с теми неподвижными формами сохранения прошлого, которые Набоков воспринимал как покрытые «мертвым лоском» («Дар» — P IV, 204). У самого Степуна благодаря религиозному пониманию памяти этого отождествления не происходит. Но опасность его слишком велика, и потому мы не будем пользоваться таким различием. Для нашей темы продуктивнее отождествлять память с воспоминанием, подчеркивая, что не только воспоминание, но и память может быть процессом, становлением, духовной активностью.

Особого — отчасти полемического — внимания требует книга Ю. Мальцева о Бунине. Книга открывается главой «Прапа-

---

<sup>1</sup> *Степун Ф.* Встречи. С. 98—99. Ср. рассуждение К. И. Зайцева: «Смерть? Не есть ли путь преодоления ее — творческая память? Память чья и о чем? Только ли память человечества в целом о далеком? Не есть ли путь преодоления смерти и творческая память отдельного человека о себе?» (*Зайцев К. И. И. А. Бунин. Жизнь и творчество.* Берлин, 1934. С. 222).

<sup>2</sup> См., например, указание на множество смысловых оттенков различаемых между собой памяти и воспоминания в исследовании А. Ханзен-Леве, посвященном раннему символизму: *Ханзен-Лёве А.* Русский символизм: Система поэтических мотивов. Ранний символизм. С. 251—264.

мать». «Память — по Бунину — (и ее более загадочная разновидность — прапамять) есть та невещественная, духовная, психологическая и одновременно вещественная, биологическая связь со столь же таинственными духовно-вещественными основами бытия. <...> Память <...> есть некий эквивалент (или прообраз) вечности, бесконечности и всеединства. Она есть особый инстинкт, так сказать, — „инстинкт духовный“»<sup>1</sup>. Вслед за Степуном Мальцев противопоставляет память воспоминанию, но противопоставляет более резко, внося в трактовку памяти смысл, прямо противоположный тому, который утверждается в настоящей работе: «Память (но не воспоминания, конечно, — разница здесь существенная) — это застывшее, увековеченное и неподвижное бытие, это — вечное настоящее. Только закрепленное памятью прошлое, то есть уже преобразованное и перешедшее в иную форму бытия, составляет предмет высокого искусства»<sup>2</sup>. Показательно, что в главе, посвященной «Жизни Арсеньева», Ю. Мальцев отходит от этого резко противопоставления и говорит не только о памяти, но также и о воспоминании<sup>3</sup>.

Тема памяти более или менее развернуто звучит и в других исследованиях, посвященных «Жизни Арсеньева». Так, И. Д. Альберт считает, что в системе эстетических, философских и этических воззрений Бунина проблема памяти служит «всепроникающим и цементирующим началом». Обостренный интерес к проблеме памяти в начале столетия Альберт связывает с актуализацией проблемы времени. Он подчеркивает, что Бунина в первую очередь интересует коллективная человеческая память, память поколений. Она обеспечивает чувство связи человека со вселенной, властвует над людьми, а для художника является побудительным стимулом к творчеству<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Мальцев Ю. Иван Бунин. 1870—1953. Frankfurt/Main; Moskau, 1994. С. 10—11.

<sup>2</sup> Там же. С. 12.

<sup>3</sup> См.: Там же. С. 306.

<sup>4</sup> См.: Альберт И. Д. Проблема памяти в системе этико-философских и эстетических взглядов И. Бунина // Вопросы русской литературы. Вып. 1 (41). Львов, 1983. С. 113—120.

А. А. Ачатова говорит об «атавистической памяти», которая обеспечивает художнику чувство «всеединого», «всебытия»<sup>1</sup>. А. П. Казаркин также считает, что «творческую память Бунин истолковывает как атаквистическую, как бы возвращающую современного человека на его прародину». Исследователь пишет, что память у Бунина — «некая почти божественная сила», «роковая способность», имеющая, однако, «телесный субстрат»<sup>2</sup>. С точки зрения О. В. Сливацкой, «память в понимании Бунина — это та память, которая современной наукой понимается как генетическая и принимается как „определенная общебиологическая реальность“». Она близка к буддийскому понятию «памяти-сати», постоянно живущей в душе человека и формирующей его поведение»<sup>3</sup>.

## 2. «НА ПУТИ К СВОЕМУ НАЧАЛУ» (Творческая история «Жизни Арсеньева»)

Обращение к творческой истории автобиографического романа «Жизнь Арсеньева», восстанавливаемой на основе сохранившихся рукописей и разночтений печатных редакций романа, убеждает нас в том, что процесс воспоминания составлял важнейшую компоненту работы Бунина над этим произведением<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Ачатова А. А. Концепция личности художника в романе И. Бунина «Жизнь Арсеньева» // Проблемы метода и жанра / Труды Томского Гос. университета им. В. В. Куйбышева. Томск, 1974. Т. 252. С. 66–67.

<sup>2</sup> Казаркин А. П. Художественная перспектива в романе «Жизнь Арсеньева» // Проблемы метода и жанра. Вып. 4. Томск, 1977. С. 89–91.

<sup>3</sup> Сливацкая О. В. Космос и душа человека (О психологизме позднего Бунина) // Царственная свобода: О творчестве И. А. Бунина. Воронеж, 1995. С. 20–21; см. также: Сливацкая О. В. «Что такое искусство?» (Бунинский ответ на толстовский вопрос) // Русская литература. 1998. № 1. С. 47. О бунинской «памяти предков» см. также: Антонов С. От первого лица. Рассказы о писателях, книгах и словах. М., 1973. С. 46–52. О «реализации» в «Жизни Арсеньева» «буддийского понятия перевоплощения» см.: Долгополов Л. Судьба Бунина // Вопросы литературы. 1975. № 1. С. 118.

<sup>4</sup> О работе Бунина над текстом романа см. также: Лявданский Э. К. Из истории текста романа И. А. Бунина «Жизнь Арсеньева» (Работа писателя над композицией произведения) // Литературоведение.

Приступая в 1927 году к созданию «Жизни Арсеньева», Бунин сделал надпись на папке, в которую собирал наброски и черновики для будущего романа: «Мои заметки, кое-какие вымыслы для „романа“ в трех частях»<sup>1</sup>. Такая надпись дает основания полагать, что автор, задумывая произведение, отводил вымыслу весьма скромную («кое-какую») роль. Может быть, потому слово «роман» он и поставил в кавычки: жанр будущего произведения не вполне совпадал с романскими рамками.

Действительно, по специфике вносимых в нее изменений рукопись «Жизни Арсеньева» ближе к сочинению мемуарного, а не романного жанра. Особенно наглядным это становится при сравнении творческой истории «Жизни Арсеньева» и некоторых рассказов писателя. Работая над рассказами, Бунин иногда от варианта к варианту менял описанные в нем события, поступки героев, их характеры. В рукописи «Жизни Арсеньева» подобных изменений практически нет.

Все, что относится к воспоминаниям Алеши Арсеньева о детстве и юности, ложится на бумагу сразу и в дальнейшем не претерпевает значительных изменений. Рукопись первой книги дает множественные примеры авторских указаний на достоверность вспоминаемых событий, чувств, мыслей, или, наоборот, ссылок на их возможную неточность. Повествование то и дело предварялось следующими оборотами, затем исключенными из окончательной редакции: «Твердо не могу сказать, но по некоторым соображениям и смутным воспоминаниям полагаю...»<sup>2</sup>; «...сужу я так потому, что хорошо помню...»<sup>3</sup>; «...я, конечно, не мог тогда понимать всего, но я точно знаю, что моя душа

---

XXVI Герценовские чтения. Л., 1973. С. 83–88; Сливницкая О. В. К творческой истории романа И. А. Бунина «Жизнь Арсеньева»: (по материалам рукописных редакций) // Проблемы реализма. Вологда, 1975. Вып. 1. С. 121–141.

<sup>1</sup> РГАЛИ. Ф. 44. Оп. 3. Ед. хр. 4.

<sup>2</sup> Там же. Л. 32. Далее в ссылках на черновой автограф в тех случаях, когда листы имеют двойную или тройную пагинацию, номера листов указываются исходя из сквозной пагинации, идущей от начала романа, а не той или иной его книги.

<sup>3</sup> Там же. Л. 52.

уже догадывалась обо всем этом...»<sup>1</sup>; «...последнее я, конечно, не мог думать так точно...»<sup>2</sup>.

Рукопись как бы отражает «ход памяти», тот самый процесс воспоминания. Возможно, поэтому значительные по длительности периоды жизни героя часто даются в черновом автографе слитно, нерасчлененно. Деление на главы (их последующая перестановка) происходит позднее, когда написан большой кусок повествования. Так, в черновой рукописи третья книга делится на четыре главы, в последней печатной редакции глав уже пятнадцать.

Создается впечатление, что сначала Бунин сознательно отдавался потоку воспоминаний, который управлял им. Первый этап создания романа, вероятно, в том и заключался, чтобы «проверить» с помощью памяти мысли, чувства и дела свои, пересмотреть пройденный путь. По мнению Бунина, человек в определенном смысле не властен над своей памятью. «Ничто не определяет нас так, как род нашей памяти», — утверждает он<sup>3</sup>. В этом признании высшей роли, отведенной памяти, есть косвенное указание на то, что не человек владеет своей памятью и определяет ее содержание, а, наоборот, память (врожденный тип, или род памяти, врожденная склонность души) определяет состав человеческой личности. «Мы ведь помним только то, что хочет помнить наша душа в соответствии со своими особенностями и в меру своих сил», — сказано в рукописи «Жизни Арсеньева»<sup>4</sup>. И именно память, по Бунину, может служить критерием смысла и ценности прожитой человеческой жизни. Ибо не все, что кажется важным для человека в каждый отдельный момент настоящего, окажется сохраненным памятью: она многое отбракует, а многое, казавшееся незначительным, сохранит.

Избирательная работа памяти движима своей собственной логикой. Ценным для нее может оказаться то, что вчуже представляется лишенным какого бы то ни было интереса. Начиная

---

<sup>1</sup> РГАЛИ. Ф. 44. Оп. 3. Ед. хр. 4. Л. 63.

<sup>2</sup> Там же. Л. 69.

<sup>3</sup> Там же. Л. 92.

<sup>4</sup> Там же. Л. 27–28.

IV главу первой книги, повествователь предупреждает читателя: «Дальнейшие мои воспоминания о моих первых годах на земле более обыденны и точны, хотя все так же скудны, случайны, разрозненны»<sup>1</sup>. Действительно, многое из того, что будет затем рассказано, с большим трудом может быть истолковано как выходящее за рамки обыденности, как нечто существенное для биографии человека. Вот, например, воспоминание о том, как отец послал мальчика на огород выдернуть редьку — эпизод весьма малозначимый. Но память не просто задерживается на нем — она воспроизводит его восторженно, почти экзотически: «Мало было в моей жизни мгновений, равных тому, когда я летел туда по облитым водой бурьянам и, выдернув редьку, жадно куснул ее хвост вместе с синей густой грязью, облепившей его...» (VI, 19). Значимым оказывается для памяти не содержательность эпизода, но *интенсивность* связанного с ним чувственного переживания мира, жизни, земли и «земляной снеди».

Для биографии, собирающей факты, сведения — или идеи, мировоззренческие итоги, к которым пришел человек, — подобная выборочная работа памяти мало что даст. Но в романе-воспоминании именно такого рода ее «итоги», связанные с переживанием вкуса, цвета, воздуха, перспективы оказываются самыми главными. Более того: именно через них развивается метафизическая тема романа. Весьма характерно подведение жизненных итогов в конце XII главы первой части: «Я весь дрожал <...>, глядя на ту дивную, переходящую в лиловое, синеву неба, которая сквозит в жаркий день против солнца в верхушках деревьев, как бы купающихся в этой синеве, — и навсегда проникся глубочайшим чувством истинно-божественного смысла и значения земных и небесных красок. Подводя итоги того, что дала мне жизнь, я вижу, что это один из важнейших итогов. Эту лиловую синеву, сквозящую в ветвях и листве, я и умирая вспомню...» (VI, 32).

---

<sup>1</sup> Бунин И. А. Собр. соч.: В 9 т. М., 1966. Т. 6. С. 13. В данной главе ссылки на это издание приводятся далее в тексте, с указанием в скобках томов римскими цифрами, страниц — арабскими.



Сама форма воспоминаний обретала для Бунина особое, философско-эстетическое значение и во многом определяла поэтику его произведения. Однако писатель сознавал и опасность этой формы. Опасность заключалась в том, что в читательском восприятии установка на воспоминание могла превратить роман в произведение чисто мемуарного, автобиографического плана. В этом случае внимание читателей сосредоточится по преимуществу на том, что вспоминается: на событиях, фактах личной жизни героя, картинах прошлого России. Этот пласт восприятия заслонит глубину, поэтический смысл, философский подтекст, которые скрыты в «Жизни Арсеньева». Желая избежать подобного эффекта, Бунин на разных этапах работы над романом (вплоть до окончательной правки рукописи) стремился избегать излишней автобиографичности. Он последовательно заменял реальные имена вымышленными, исключал биографические подробности из жизни родственников: отца, матери, братьев<sup>1</sup>. Бунин отказался и от попытки введения в роман своего юношеского дневника, и от прямого цитирования собственных, ранее написанных произведений. Примерно четверть всех сокращений в рукописи сделана за счет биографических подробностей.

С другой стороны, интерес читателя к событиям личной жизни героя намеренно снижается Буниным благодаря уменьшению роли фабулы, понижению ее остроты. Чаще всего автор заранее сообщает, чем кончится то или иное событие, о котором идет речь в романе. Характерный тому пример — одна из немногих вставок в рукописи первой книги. Заканчивая IX главу (в окончательной редакции — XI), Бунин пишет: «Счастливых дней было еще много, но только уже не одних счастливых. Впрочем, не буду забегать вперед, отмечу все по порядку»<sup>2</sup>. Приведенная фраза вычеркивается уже в рукописи, и, «забегая вперед» и «нарушая порядок», автор со-

---

<sup>1</sup> Подробнее см. об этом: Котляр Л. Примечания // Бунин И. А. Собр. соч. Т. 6. С. 327.

<sup>2</sup> РГАЛИ. Ф. 44. Оп. 3. Ед. хр. 4. Л. 30.

общает, о чем будет рассказано в последующих главах первой книги: «Я вскоре узнал одного замечательного в своем роде человека, вошедшего в мою жизнь, и начал с ним свое ученье. Я перенес первую тяжелую болезнь. Пережил смерть — смерть Нади, потом смерть бабушки...»<sup>1</sup>.

Несмотря на то, что писатель явно стремился предупредить возможность поверхностного прочтения «Жизни Арсеньева», меняя композицию и стиль произведения, роман все-таки был воспринят как автобиографический, а главным его достоинством было сочтено поэтическое и точное изображение картин русского прошлого. Бунину пришлось выступить с опровержением подобного взгляда. Он писал: «Может быть, в „Жизни Арсеньева“ и впрямь есть много автобиографического. Но говорить об этом никак не есть дело критики художественной»<sup>2</sup>.

Одновременно появлялись и другие отклики, авторы которых отмечали своеобразие нового произведения Бунина, пытались проникнуть в особенности жанра и поэтики романа, понять глубину его художественной мысли и через них воспринять содержание «Жизни Арсеньева». Те рецензии, которые в большей или меньшей степени отражали общий смысл произведения, Бунин собирал, подчеркивая в них, как уже говорилось, наиболее справедливые на его взгляд суждения. Вот одно из понравившихся писателю высказываний о романе: «Конечно, и в „Арсеньеве“ картины России дворянско-деревенской, мещанско-городской, интеллигентски-революционной даны с тою же рельефностью, в которой Бунин не знает соперников. Но все это для „Арсеньева“ не характерно и в нем не важно. За это изумительное изобразительство Бунина по-старому хочется благодарить, но *не оно* влечет к нему»<sup>3</sup>. Слова, выделенные курсивом, подчеркнуты Буниным.

---

<sup>1</sup> РГАЛИ. Ф. 44. Оп. 3. Ед. хр. 4. Л. 30.

<sup>2</sup> Цит. по кн.: *Бабореко А. К. И. А. Бунин. Материалы для биографии.* М., 1967. С. 48.

<sup>3</sup> РГАЛИ. Ф. 44. Оп. 2. Ед. хр. 152.

Построение романа в форме воспоминаний, основанных на действительных событиях и фактах, было связано с задачей, поставленной перед памятью: найти то главное, что было в жизни автобиографического героя. Но это была только предварительная и самая общая задача. Быть может, постепенно для Бунина более важным становилось стремление раскрыть специфику того «рода памяти», каким наделен герой.

В самом общем смысле строение романа определяется двумя компонентами. Первый из них — сами воспоминания. Второй — духовная работа над материалом воспоминаний. Событийная сторона романа, будучи определена биографией писателя, как уже отмечалось, не требовала от автора значительных усилий. Память хранила факты, и они легко облекались в повествовательное слово. «Муки слова» возникали по преимуществу там, где писатель искал поэтическую форму, способную передать результаты духовной работы, возбуждаемой процессом воспоминаний. Еще точнее было бы сказать, что его категорически не удовлетворяло именно прямое выражение ее «результатов».

Бунинская правка постоянно нацелена на те фрагменты текста, где содержатся авторские оценки, умозаключения, выводы. Большая часть текстовых сокращений в рукописи делается за счет удаления непосредственных авторских замечаний. Например, рукопись первой книги, хотя и дает представление только об окончательной правке, так как первые варианты глав этой книги, за исключением глав финальных, отсутствуют, содержит восемь случаев сокращений непосредственных высказываний автора. В рукописях последующих глав число подобных вычеркиваний намного увеличивается.

Перерабатывая первое издание романа (Ив. Бунин. Жизнь Арсеньева. Париж: Современные записки, 1928. Кн. 34, 35, 37; 1929. Кн. 40), Бунин, не сделав ни одного добавления, также удаляет авторский комментарий, которым обычно начиналась или заканчивалась глава. Так, например, были исключены начало II, X, XVIII, конец IX, XII, XVII глав первой книги, начало XVII и конец V, VI, XVIII глав второй книги, начало VI, VIII, XII и конец VII главы третьей книги.

Следует заметить, что удаляемые фрагменты не содержали сухой, абстрагирующей мысли. Отвлеченность философских построений вообще не была свойственна Бунину, который не только избегал философской терминологии, но даже слово «мир» заменял иногда словом «окружающее», а выражения вроде «бытие в мире» вычеркивал, ничем не заменяя.

Сокращение числа авторских суждений в рукописи «Жизни Арсеньева» было связано со стремлением заменить категорические выводы иными художественными средствами. Приведем в пример работу Бунина над главой, ставшей в окончательной редакции одним из центральных мест романа (книга четвертая, глава V). Здесь Алеша Арсеньев пытается понять, в чем же цель и смысл жизни. Процитируем окончательную редакцию этой небольшой главы полностью: «В те дни я часто как бы останавливался и с резким удивлением молодости спрашивал себя: все-таки что же такое моя жизнь в этом непонятном, вечном и огромном мире, окружающем меня, в беспредельности прошлого и будущего и вместе с тем в каком-то Батурине, в ограниченности лично мне данного пространства и времени? И видел, что жизнь (моя и всякая) есть смена дней и ночей, дел и отдыха, встреч и бесед, удовольствий и неприятностей... есть непрерывное, ни на единый миг нас не оставляющее течение несвязных чувств и мыслей, беспорядочных воспоминаний о прошлом и смутных гаданий о будущем; а еще — нечто такое, в чем как будто и заключается некая суть ее, некий смысл и цель, что-то главное, чего уж никак нельзя уловить и выразить, и — связанное с ним вечное ожидание: ожидание не только счастья, какой-то особенной полноты его, но еще чего-то такого, в чем (когда настанет оно) эта суть, этот смысл наконец обнаружится. „Вы, как говорится в оракулах, слишком вдаль простираетесь...“ И впрямь: втайне я весь простирался в нее. Зачем? Может быть, именно за этим смыслом?» (VI, 13). И в черновом наброске, и в машинописном варианте эта глава имела, казалось бы, более стройную, более законченную композицию, которая, однако, не удовлетворила Бунина. Глава начиналась словами Толстого: «Жизнь есть постепенное и все растущее подчинение простран-

ству, времени, причинности» и следующим выводом автора: «И вот, незаметно мужая, я как будто подчинялся все более»<sup>1</sup>. Заканчивалась глава не вопросом, как в окончательной редакции, а четким и ясным ответом, опровергающим первую фразу главы: «И впрямь: втайне я весь простирался в нее. Зачем? Должно быть, именно за этим уловлением? *За преодолением пространства и времени путем расширения их для себя*»<sup>2</sup>.

Приведенные слова не случайная или нечетко выраженная мысль, а итог длительных размышлений. Еще в рассказе «Ночь», основные мысли которого вошли в рукопись романа «Жизнь Арсеньева»<sup>3</sup>, Бунин связывал «преодоление времени» как раз с тем, что может быть условно названо неким «сверхвоспоминанием». Он писал: «Разве я уже не безначален, не бесконечен, не вездесущ? Вот десятки лет отделяют меня от моего младенчества, детства. Бесконечная давность! Но стоит мне лишь немного подумать, как время начинает таять. Не раз испытал я нечто чудесное. Не раз случалось: вот я возвратился в те поля, где я некогда был ребенком, юношей — и вдруг, взглянув кругом, чувствую, что долгих и многих лет, прожитых мной с тех пор, точно не было. Это совсем, совсем не воспоминание: нет, просто я опять прежний, совершенно прежний» (V, 303).

Для Бунина не столько важно высказать мысль о «преодолении времени», сколько необходимо передать *ощущение, чувство* того, как «время начинает таять», передать эмоциональное ощущение связи поколений или связи времен и происходящей отсюда обостренной радости жизни. Именно это свойство бунин-

<sup>1</sup> РГАЛИ. Ф. 44. Оп. 3. Ед. хр. 3. Л. 24.

<sup>2</sup> Там же. Курсив наш.

<sup>3</sup> О связи «Жизни Арсеньева» с рассказами Бунина 1900–1910-х гг. см.: Лявданский Э. К. К вопросу об источниках автобиографического романа И. А. Бунина «Жизнь Арсеньева» // Литературоведение. XXV Герценовские чтения. Л., 1972. С. 68–70; Лявданский Э. К. К творческой истории романа И. А. Бунина «Жизнь Арсеньева» (Рассказы 1890–1900 годов как один из источников романа) // Жанры в советской литературе. Л., 1973. С. 142–166; Лявданский Э. К. Иван Бунин: от рассказов 1910-х гг. к роману «Жизнь Арсеньева» (некоторые стороны эволюции метода художника) // Литературоведение. XXVII Герценовские чтения. Л., 1975. С. 74–78.

ского романа отметил Набоков в кратком отзыве на «Жизнь Арсеньева»: «...страшным великолепием, томным великолепием, но всегда великолепием полон его мир, — и читаешь Бунина, словно идешь „по росистой, радужной траве“, чувствуя — от почти физического прикосновения его слов — особое блаженство, особую свежесть» (Р II, 669)<sup>1</sup>.

«Жизнь Арсеньева» — это роман-воспоминание. Предмет повествования — не детство и юность Алеши Арсеньева, а воспоминание о них. Воспоминание же не равно действительности. Как уже отмечалось, по Бунину, память — это то, благодаря чему происходит обогащение жизненной руды и ценная порода отделяется от пустой. Однако, в отличие от промышленного процесса, где ценная порода не меняет своего химического состава, в воспоминании действительность преобразуется. Действительность воспоминания эстетична, ибо преобразование действительности в акте воспоминания сходствует с преобразованием ее в акте художественного творчества. Поэтому для Бунина грань между личными воспоминаниями и ценностями культуры, накопленными человечеством, становится зыбкой, почти неопределимой, а утверждение, что он «помнит» «чуть не сотворение мира» — органично.

Вспоминает в «Жизни Арсеньева» не только пятидесятилетний автор-рассказчик, но также и мальчик, а затем юноша Арсеньев. То и дело повествование сосредотачивается не столько на том, что произошло с Алешей, сколько на его воспоминании о прошедшем. Воспоминание воспоминаний — вот особенность поэтики романа<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Об автобиографической манере Набокова в сопоставлении с Буниным см.: Павловский А. И. К характеристике автобиографической прозы русского зарубежья: (И. Бунин, М. Осоргин, В. Набоков) // Русская литература. 1993. № 3. С. 30–53.

<sup>2</sup> Об этом см. также: Мальцев Ю. Иван Бунин. С. 306; Hutchings S. C. Writing the Road to the Russian Emigre Identity: Temporal Framing, Autobiography and Myth in Bunin's «The Life of Arsenev» // Essays in Poetics. The Journal of the British Neo-Formalist Circle. Keele University, 1997. Vol. 22. P. 100–102.

Вследствие этой особенности с одним и тем же событием читатель сталкивается порою неоднократно. Так, в романе рассказано, что в детстве Алеша мечтал стать святым, усердно молился, читал жития, носил вериги. Рассказ переходит к юности — и юноша Арсеньев, представляя себе монастырь, вспоминает то «болезненно восторженное время, когда я постился, молился, хотел стать святым» (VI, 69). Количество подобных примеров легко умножить. Однако имеются и более сложные построения, когда вспоминается уже не одно раннее событие, а целая цепь событий, происшедших и описанных ранее. Или наоборот: повествование забегает вперед, чтобы вернуться к описываемому событию из позднейшего времени и передать его в том виде, в каком ему еще только предстоит воплотиться в воспоминании. В главе XII второй книги рассказывается об аресте брата и о гибели донесшего на него, и тут же это событие дается в воспоминании: «В этом имени я бывал впоследствии много раз <...> и каждый раз непременно вспоминался мне тут и этот несчастный человек, убитый старым кленом <...> и тот далекий осенний день, когда привезли его два бородатых жандарма в город, в тот самый острог, где так поразил меня когда-то мрачный узник, глядевший из-за железной решетки на заходящее солнце» (VI, 85—87). Воспоминание о страшном узнике за решеткой — одно из самых ранних детских впечатлений, сомкнувшееся теперь с двумя позднейшими. Воспоминания не столько выстраиваются в цепочку, сколько накладываются одно на другое как кольца. Так же, как это было у Андрея Белого и как будет позднее у Набокова, слои памяти у Бунина составляют нечто вроде спирали, где предыдущее воспоминание может быть воспроизведено на одном из последующих витков памяти, и тогда возникает новое его качество, по-иному освещается или актуализируется прошедшее. Эта особенность относится как к событиям, так и к способам осмысления их.

Вереница вспоминаемых событий бесконечно удлиняется, сближая прошлое и настоящее, так как юноша Арсеньев вспоминает не только свое недавнее прошлое — он способен вспоминать и «свои прежние, незапамятные существования» (VI, 37).

Весь роман — это движение подобных воспоминаний-узнаваний. Слова «мертвое тело», услышанные впервые, страшны Алексею; «значит я их уже знал когда-то?» (VI, 25) — спрашивает автор. Всякое стальное оружие волнует мальчика, и возникает тот же вопрос: «откуда они у меня, эти чувства» (VI, 33). Книжки и рассказы учителя о рыцарских временах потому так близки мальчику, что он «когда-то к этому миру принадлежал. И даже был пламенным католиком» (VI, 35). Детское книжное знакомство с «миром океанским, тропическим», с фрегатами, с Робинзоном вызывает ту же уверенность: «Уж к этому-то миру я, несомненно, принадлежал» (VI, 36). Картинки в «Робинзоне Крузо» и «Всемирном путешественнике» с пирогами, дротиками, кокосовыми лесами, нагими людьми, первобытными хижинами вызывают ностальгические переживания: «...все чувствовал я таким знакомым, близким, словно только что покинул я эту хижину, только вчера сидел возле нее в райской тишине сонного послеполуденного часа. Какие сладкие и яркие виденья и какую настоящую тоску по родине пережил я над этими картинками!» (VI, 36)<sup>1</sup>.

Это воспоминание-узнавание того, что никогда не было пережито в реальном, земном, чувственном опыте, трудно признать индивидуальной чертой Бунина. Мы приводили примеры совершенно сходных переживаний, описанных Флоренским, Андреем Белым, Вячеславом Ивановым. Бунин рассказывает о книге «Земля и люди», в которой были картинки в красках с изображениями финиковой пальмы, верблюда, египетской пирамиды, бросающегося на жирафа льва. «И, боже, сколько сухого зноя, сколько солнца не только видел, но и всем своим существом чувствовал я, глядя на эту синь и эту охру, замирая от какой-то истинно эдемской радости! В тамбовском поле, под

---

<sup>1</sup> «Сократовское „ученье есть припоминание“ — Бунин тщательно заносит в дневник, что он вообще делает очень редко и лишь в случае с наиболее близкими ему и особо поразившими чужими высказываниями» (Мальцев Ю. Иван Бунин. С. 10). Дневниковую запись Бунина см.: Смирнов-Сокольский Н. П. Последняя находка // Новый мир. 1965. № 10. С. 217.



тамбовским небом, с такой непосредственной силой вспомнил я все, что я видел, чем жил когда-то, в своих прежних, незапамятных существованиях, что впоследствии, в Египте, в Нубии, в тропиках мне оставалось только говорить себе: да, да, все это именно так, как я впервые „вспомнил“ тридцать лет тому назад!» (VI, 37). Автор «Котика Летаева», переживший, как было рассказано, «подпирамидный Египет» в детских шествиях с няней по коридору, точно так же узнавал изображения подобных шествий, увидев их впоследствии на стенах подземных гробниц Египта. Бунин отправляется от, казалось бы, гораздо более реалистичной мотивировки: от впечатлений, произведенных картинками в детской книжке. Здесь нет немотивированных «воспоминаний» Египта младенцем-Котиком или видений в слепом окне, описанных в «Младенчестве». Но картинки в книжке пробуждают в герое Бунина именно воспоминания — чувственные воспоминания никогда не испытанного тропического жара. Это переживание не окутано у Бунина мистической дымкой, оно передано ясной речью, не затрудняющейся проблемой его передачи, оно описано в контексте абсолютно реалистичного повествования и вследствие этого обретает колебимые права наравне со всеми прочими проявлениями чувственного мира.

Но эта особенность делает для Бунина чрезвычайно трудным вопрос о границах собственной личной памяти и, соответственно, о границах собственной жизни. Ответ на этот вопрос он многократно варьировал в черновиках. Приведем один из таких вариантов. «Очень странно писать все, что я пишу, в знойный провансальский день... Да ужели все это было в самом деле и ужели это был я? Какая бесконечная даль и давность. Мое детство, начало моей жизни... Но где мне остановиться на пути к своему началу? Из чего и как составилось то, что называется <моей жизнью?>. Разве только то, что называется моими воспоминаниями. Разве мне не кажется теперь, что я помню [Ассирию, Вавилон, Грецию, Халдею, Египет] чуть не сотворение мира. Ведь это началось еще в Каменке: как только я узнал, что был некогда „рай“ или „прекрасный сад“ и увидел на кар-

тине „познание добра и зла“ <...> Ведь еще в младенчестве вошло в мою жизнь как нечто, пережитое мною самим, то жертвоприношение Авраама, то бегство в Египет, так что уж и в ту пору не было у меня веры, что я начался в Каменке»<sup>1</sup>.

Бунину крайне важно подчеркнуть мотив познания мира как воспоминания-узнавания, и единственные случаи введения в рукопись (а не вычеркивания из нее) при окончательной правке обобщений и выводов связаны именно с этим мотивом. Вот один из наиболее характерных примеров. В машинописном варианте читаем: «На ярмарке гадала мне молоденькая цыганка. Уж как не новы эти цыганки. Но чего только не почувствовал я, пока она держала меня за руку своими цепкими, черными пальцами, и сколько думал потом о ней. Вся она была, конечно, необыкновенно пестра разноцветностью своих лохмотьев и цыганских украшений и все время слегка волновала бедра, говоря мне разный вздор и томя меня сонной ленью глаз и лиловых губ, открывавших белые зубы»<sup>2</sup>. В окончательной редакции этот фрагмент получил продолжение: «...говоря мне обычный вздор, откинув шаль с маленькой смоляной головы и томя меня не только этими бедрами, сонной сладостью глаз и губ, но и всей своей древностью, говорившей о каких-то далеких краях, и тем еще, что опять тут были мои „отцы“, — кому же из них не гадали цыганки? — моя тайная связь с ними, жажда ощущения этой связи, ибо разве могли бы мы любить мир так, как любим его, если бы он уж совсем был нов для нас» (VI, 152).

Слова «помню», «вспоминаю» — тот неизменный рефрен, который то и дело повторяется в бунинском повествовании. И эти же слова, правя рукопись, он неоднократно вставляет. Бунин вообще любил повторение «акцентирующих» слов. Следя за тем, как рождается образ у Бунина, можно часто наблюдать использование этого стилистического приема. Приведем один из многих примеров.

---

<sup>1</sup> РГАЛИ. Ф. 44. Оп. 3. Ед. хр. 3. Л. 27–28. Другой вариант — печатной редакции, опубликованной в парижской газете «Россия» (1927. № 18. 24 декабря), — см.: Бунин И. А. Собр. соч. Т. 6. С. 305.

<sup>2</sup> РГАЛИ. Ф. 44. Оп. 3. Ед. хр. 4. Л. 255.

В окно зала [еще виден был красный] еще сумрачно краснел весенний закат, но сумерки, поднимавшиеся с холодеющей земли, уже затопляли его, в зале [было почти темно], полном народу, было почти темно и сыро от ладана и сквозь эту темноту и ладан у всех в руках горели восковые свечи...<sup>1</sup>

В окна зала еще алел над дальними полями темный весенний закат, но сумерки, поднимавшиеся с темной речной долины, с темных сырых полей, со всей темной холодеющей земли, уже затопляли его все гуще, в темном зале, полном народу, было мутно от ладана, и сквозь эту темноту и муть у всех в руках золотисто горели восковые свечи.

(VI, 104)

Выделенное нами слово «темный», «темнота», два раза употребленное в черновой и шесть — в окончательной редакции, создает необходимый для Бунина колорит, вступающий во взаимодействие с «золотистым» огнем свечей.

«Помню», «вспоминаю» — такое же акцентирующее слово, но оно возникает не в отдельном фрагменте текста, а проходит через весь роман.

Обращенность к прошлому, не только давнему и недавнему, но также и к «существованиям в веках», осложняется, дополняется и как бы уравновешивается постижением Арсеньевым «новизны» мира. Бунин не любил контрастов, и две эти тенденции не контрастируют между собой, а составляют некое органическое слияние противоположностей. Слово «новизна», как и «помню», становится ударным, акцентирующим. Уже в первую поездку в соседнее село у Алеши «весело замирает сердце от <...> новизны, богатства впечатлений» (VI, 24). Затем его встречают «резкая и праздничная новизна гимназии» (VI, 65) и «великая и божественная новизна, свежесть и радость „всех впечатлений бытия“» (VI, 93). Позднее, когда Арсеньев начал писать, он «особенно свежо удивлялся новизне и прелести окружающего» (VI, 119). Когда путешествовал, «шел как за-

<sup>1</sup> РГАЛИ. Ф. 44. Оп. 3. Ед. хр. 2. Л. 106.

чарованный в древнем городе, во всей его чудесной новизне» (VI, 250). Нетрудно заметить, что со словом «новизна» всегда соседствуют слова «радость», «прелесть», «праздник». Это единство радости и новизны особо подчеркнуто автором: «Воля, простор, новизна, которая всегда празднична, повышает чувство жизни» (VI, 164).

Может быть, именно потому, что мотив радостной новизны проходит через весь роман, отпала необходимость в главе, в которой специально говорилось о новизне и которая заканчивалась стихотворением, категорически утверждающим:

Божественна и несказанна  
Дней наших первая весна.  
Одно свежо, благоуханно,  
Одно есть в жизни — новизна<sup>1</sup>.

Радость новизны и погружение в воспоминание не составляют у Бунина контрастной пары еще и потому, что воспоминание — то же узнавание, оно тоже содержит в себе новость. А когда одни и те же эпизоды описываются повторно, когда память воспроизводит уже бывшее и рассказанное, новостью становится само духовное событие воспоминания, ибо оно, как было сказано, — не пребывание, не константа, а живой и деятельный процесс. Воспоминание у Бунина — такое же становление, как жизнь человека или жизнь природы. В рецензии на «Избранные стихи» Бунина, вышедшие в Париже в 1929 году, Набоков писал, что «для Бунина „прекрасное“ есть „преходящее“, а „преходящее“ он чувствует как „вечно повторяющееся“. В его мире, как и в ритме его стиха, есть сладостные повторения» (Р II, 674).

### 3. ПРИРОДА

О природе в «Жизни Арсеньева» следует сказать особо, ибо в бунинских природоописаниях растворено его метафизическое отношение к миру.

<sup>1</sup> РГАЛИ. Ф. 44. Оп. 3. Ед. хр. 3. Л. 121.

Собственно пейзажных зарисовок, «картин природы» у Бунина почти нет. Есть непосредственное восприятие этих картин героем, его чувства, мысли и ощущения, пробуждаемые ими. Герой продлевает свои настроения и мысли в область природы, ему может казаться, что даже луна «думает то же самое». Всеми сторонами своей жизнедеятельности — биологической, социальной и духовной — герой связан с природой, которая практически не существует как нечто отдельное от него даже тогда, когда оборачивается началом безучастным и бессмысленным. «Но что таило в себе это бесконечное? В загадочности и безучастности всего было что-то даже страшное» (VI, 150); «Бездна и ночь, что-то слепое и беспокойное, как-то утробно и тяжело живущее, враждебное и бессмысленное» (VI, 177) — такого рода высказывания адресованы в «Жизни Арсеньева» не к внешнему, отчужденному от человека миру, но к тому бытию, частицей которого является он сам: «...я родился во вселенной, в бесконечности времени и пространства...» (VI, 237).

Точный, конкретный, с выделением мельчайших живописных деталей пейзаж соседствует в романе с символическими, обобщенными, утрачивающими конкретность и локальность картинами природы, перерастающими в картины мироздания.

В первом случае создание пейзажа, как свидетельствует рукопись, идет легко, почти сразу выливается в законченную форму. По-видимому, это объясняется некоторыми свойствами автобиографического героя (или, в данном случае точнее будет сказать — автора): «В числе моих особенностей всегда была повышенная восприимчивость к свету и воздуху, к малейшему их различию» (VI, 163). Вполне естественно, что пейзаж в романе как раз и характеризуется передачей имеющего самые разнообразные оттенки воздуха, тончайшими колебаниями света и тени. Вот, например, описание зимнего города: «...в тугой и звонкой недвижности жгучего воздуха весь город медленно и дико дымился алыми дымами из труб» (VI, 76); или осеннего утра: «...свежее и яркое утро, ослепительный солнечный свет, блестящий на полянах и теплыми, золотистыми столпами падающий среди стволов вдали в сырой холодок и тень низов, в тон-

кий, сияющий голубым эфиром дым еще не совсем испарившегося утреннего тумана...» (VI, 85); или весенней ночи, когда «какое-то тончайшее и чистейшее дыхание чуть серебрилось между землей и чистым звездным небом» (VI, 107).

В романе-воспоминании подобные зарисовки — это не только картины природы, это в не меньшей степени автобиографические свидетельства, поскольку здесь переданы те обостренные ощущения, которые воспринимает автобиографический герой и которые его память хранит так же, как хранит она событийный пласт жизни. Показательно, что от варианта к варианту описание той или иной картины природы может значительно меняться, но передача света, воздуха непременно присутствует уже в первых черновых набросках, составляет как бы основу пейзажа (а следовательно, и основу восприятия) и не меняется в дальнейшем.

Так же легко в картинах природы в романе появляются тончайшие оттенки различных запахов, разнообразные слуховые образы. Бунину была свойственна та же острота чувственного восприятия мира, что и Набокову, и та же память чувств. Переход к повествованию о юности начинается словами: «Это было уже начало юности, время для всякого удивительное, для меня же, в силу некоторых моих особенностей, оказавшееся удивительным особенно: ведь, например, зрение у меня было такое, что я видел все семь звезд в Плеядах, слухом за версту слышал свист сурка в вечернем поле, пьянел, обоняя запах ландыша или старой книги...» (VI, 92). Или далее: «...было такое обоняние, что отличался запах росистого лопуха от запаха сырой травы!» (VI, 120).

Постоянно подчеркивая новизну чувственных впечатлений от природы, Бунин в то же время описывает их как узнавание-воспоминание. Последний мотив он усиливает, работая над рукописью. Вот, например, первая встреча героя с морем в машинописном варианте до поправок: «когда же снова выбрался он <паровоз> на воздух и свет, из-за диких лесистых холмов впереди вдруг глянуло на меня гигантским треугольником, великой, страшной громадой, скрывшей полнеба, что-то тяжко-

синее, почти черное, влажно-мглистое, зыбкое, еще сумрачное, освобождающееся из влажных и темных недр ночных»<sup>1</sup>. Внося поправки в машинопись, Бунин продолжил последнюю фразу: «и я вдруг с ужасом и радостью узнал его: клянусь, что я именно это почувствовал!»<sup>2</sup>. В окончательной редакции введенный сюда мотив воспоминания-узнавания акцентирован еще сильнее: «...и вдруг с ужасом и радостью узнал его. Именно — вспомнил, узнал» (VI, 176).

Из подобного восприятия природы, из проявлений «наследственной», «инстинктивной» памяти или даже «прапамяти», естественно рождаются такие передающие их эпитеты как «первобытный», «довременный», «апокалиптический»: «первобытная земля» (VI, 112), «довременные гималаи <...> облаков» и «апокалиптический блеск» молнии (VI, 125), «довременный» шум моря (VI, 177).

Хотя некоторые штрихи пейзажей возникают у Бунина с очевидной легкостью и, точно найденные, не меняясь, переходят из одной редакции в другую, в целом процесс рождения пейзажа в романе длителен и труден. Трудности, о которых свидетельствует рукопись, связаны не с непосредственными зарисовками запомнившихся герою пейзажей, а со стремлением передать неотъемлемое от этих ощущений и воспоминаний чувство бесконечности мира, его времени и пространства, чувство своей непостижимой принадлежности этой бесконечности. Бунину важно рассказать об этом чувстве именно как о чувстве, а не умозаключении, ему необходимо не выделить его на фоне общего течения повествования, а наоборот — растворить в нем. Поэтому работая над пейзажем, Бунин добивается того, чтобы перед глазами читателя встало не только данное поле, облако, море, но и возникло столь же непосредственное, как и у героя, ощущение того, что это поле, облако, море — часть вечной беспредельной природы. Бунин постоянно стремится разомкнуть пейзаж в бесконечность.

---

<sup>1</sup> РГАЛИ. Ф. 44. Оп. 3. Ед. хр. 4. Л. 353.

<sup>2</sup> Там же.

Работая над рукописью романа, Бунин чаще сокращает то, что было написано сразу, на одном дыхании, чем что-либо добавляет или изменяет. К работе над пейзажем эта закономерность, однако, не относится. Пейзаж чаще разрастается, чем сокращается, и не столько благодаря введению конкретных слуховых, зрительных и тому подобных деталей (они, как уже говорилось, возникают сразу, при первых же набросках текста), сколько в результате включения в природоописания связанной с ними метафизической темы.

Так, например, в конкретное и точное описание грозы и «бесконечно высокого облака» органически входит введенное Буниным уже во втором черновом варианте ощущение героем «счастливой весенней пустоты мира», а слова «бесконечно высокий» становятся акцентирующими: «Сад то сиял жарким солнцем и гудел пчелами, то стоял в какой-то тончайшей голубой тени: в бесконечно-высокой, еще молодой, весенней и вместе с тем яркой и густой синеве порой круглилось, закрывая солнце, бесконечно высокое облако, и воздух медленно темнел, синел, небо казалось еще больше и выше, и в этой вышине, в счастливой весенней пустоте мира, начинало вдруг как-то благобно и величественно, с постепенно возрастающей и катящейся звучностью и гулкостью, погромыхивать...» (VI, 145). Далее следуют стихи героя с упоминаниями «эдемской синевы», «горних снегов» и с отчетливо звучащей метафизической темой.

В этой метафизической нагруженности пейзажа Бунину было очень важно соблюсти меру. Те описания природы, где гармоничное соотношение конкретного и обобщенного нарушалось, где непосредственное восприятие природы оттеснялось на второй план и пейзаж получал в основном смысловую нагрузку, он исключал из романа. Вычеркнут был, например, следующий пейзаж-сновидение: «Вот когда-то на пороге детства преследовало меня одно сновидение: <...> с несказанной безнадежностью, с ужасной болезненной подлинностью видел я безграничное, сверху и снизу, и во все стороны пустое пространство, и в нем, где-то вдали, вправо от меня, круг еще краснеющего, предзакатного солнца <...>, которое, как я знал, никогда не



могло зайти, и видел вместе с этим самого себя; один, совершенно один во всей этой довременной пустоте, в незакатном, мертвом блеске этого солнца я должен был крепко держать во рту <...> каменную рыбу<sup>1</sup>.

Другое, чего Бунин добивался от своих пейзажей, — динамичность. Природный мир в его конкретике и в его метафизике писатель мыслил не иначе как в постоянном движении и становлении, в его динамике, ощущение которой должно было возникать непосредственно из природоописаний. В результате длительной работы Бунина над рукописью в романе появляется особый движущийся пейзаж. Разрастаясь от варианта к варианту, он насыщается глаголами движения («бежит», «струится», «несется»), которые становятся акцентирующими словами.

Впервые отчетливо выраженный движущийся пейзаж появляется в финале первой книги. Приведем только окончательную редакцию, отметив курсивом то, что было внесено в текст в процессе работы над пейзажем: «Там, за опушкой, за стволами, из-под лиственного навеса, сухо блесстел и желтел полевой простор, откуда тянуло теплом, светом, счастьем последних летних дней. Вправо от меня всплывало из-за деревьев, неправильно и чудесно круглилось в синеве, медленно текло и менялось неизвестно откуда взявшееся большое белое облако. Пройдя несколько шагов, я тоже лег на землю, на скользкую траву, среди разбросанных, как бы гуляющих вокруг меня светлых, солнечных деревьев <...>. Мягко тянуло с поля сухью, зноем, светлый лес трепетал, струился, слышался его дремотный, как будто куда-то бегущий шум. Этот шум иногда возрастал, усиливался, и тогда сетчатая тень пестрела, двигалась, солнечные пятна вспыхивали, сверкали на земле и в деревьях, ветви которых гнулись и светло раскрывались, показывая небо» (VI, 53). Значительно усиленная, подчеркнутая в окончательной редакции динамичность пейзажа — «текущее», «меняющееся» облако, «гуляющие» деревья, «струющийся» лес — как бы подготавливает заключи-

---

<sup>1</sup> Бунин Ив. Жизнь Арсеньева. Париж, 1930. С. 80.

тельные строки первой книги: «Облако из-за берез блистало, белело, все меняя свои очертанья. Могло ли оно не меняться? Светлый лес *струился*, трепетал, с дремотным лепетом и шорохом убегал куда-то. Куда? Зачем? И можно ли было остановить его?» (VI, 54).

Предельно динамичным, движущимся пейзажем, перерастающим в изображение вечно движущегося мироздания, заканчивается и четвертая часть романа. Приведем его в черновой и окончательной редакции.

*Черновая редакция*

[Мистраль гудит]  
Стремительно несется  
мистраль, ветви пальм,  
бурно шумя и мешаясь,  
тоже несутся куда-то  
[вот-вот], стремясь  
оторваться друг от друга,  
стены домов гудят. Я встаю  
и с трудом открываю дверь  
на балкон. [Небо грозно]  
В лицо мне [крепко дует]  
бешено бьет холодом, над  
головой разверзается  
[грозно-траурное небо]  
черно-вороненое, в белых,  
синих и красных  
[дрожащих], пылающих  
звездах небо. [Все несется  
куда-то вперед, вперед,  
только] Все сущее несется  
куда-то вперед, а все наше  
прошлое уходит назад, назад.  
И я широко крещусь на все  
то грозное, траурное [как бы  
пылающее небо] единственно  
неподвижное, что пылает  
надо мной<sup>1</sup>.

*Окончательная редакция*

Стремительно несется  
мистраль, ветви пальм, бурно  
шумя и мешаясь, тоже точно  
несутся куда-то... Я встаю  
и с трудом открываю дверь  
на балкон. В лицо мне резко  
бьет холодом, над головой  
разверзается черно-вороненое,  
в белых, синих и красных  
пылающих звездах небо.  
Все несется куда-то вперед,  
вперед...  
Я кладу на себя  
медленное крестное знамение,  
глядя на все то грозное,  
траурное, что пылает надо  
мною.

(VI, 191)

<sup>1</sup> РГАЛИ. Ф. 44. Оп. 3. Ед. хр. 4. Л. 378.

Характер работы над этим пейзажем — несколько иной, чем в предыдущем примере. Здесь в окончательной редакции исчезают статичные элементы пейзажа («стены домов»), исключается авторский комментарий, а уже из машинописного варианта этой главы удаляются слова «единственно неподвижный». Остается увиденный внутренним зрением движущийся пейзаж с акцентирующим словом «несется». Он заставляет почувствовать вечность постоянно изменяющейся, но неистребимой жизни человека и мира.

Еще одна отличительная особенность бунических пейзажей — присутствие в них оксюморонов, которые чаще всего появляются уже в первом черновом наброске и, как бы ни менялся в дальнейшем текст, входят в окончательную редакцию. «Живописно обезображенный сад», «вечно юная старость деревьев» (VI, 81), «багряно-темный свет» (VI, 143), «знойно-холодный ветер» (VI, 187) — такого рода сочетания в высшей степени органичны для «Жизни Арсеньева».

Их органичность позволяет сочетать, кроме всего прочего несочетаемого, статику и динамику, единство которых многое определяет в природе бунического воспоминания. Способность мира и души быть одновременно в состоянии чрезвычайно напряженного движения и неизменной, никуда и никогда не исчезающей неподвижности позволяет памяти, не утрачивая состояния пребывания, находиться в постоянной действенной активности. Из сшибки, соединения статики и динамики в описании природы и одновременно — состояния души возникает одно из наиболее выразительных в романе описаний творческой работы памяти. Описана зимняя поездка героя — и изначально подчеркнуто, что это картины, сохраненные памятью: «Как вижу, как чувствую эту сказочно-дивную ночь! Вижу себя на полпути между Батуриным и Васильевским, в ровном снежном поле. <...> Все летит, спешит — и вместе с тем точно стоит и ждет: неподвижно серебрится вдали, под луной, чешуйчатый наст снегов, неподвижно белеет низкая и мутная с морозу луна, широко и мистически-печально охваченная радужно-туманным кольцом, и всего неподвижней я, застывший в этой скачке и непо-

движности, покорившийся ей до поры до времени, оцепеневший в ожидании, а наряду с этим тихо глядящий в какое-то воспоминание» (VI, 210). Память восстанавливает фрагмент улетевшей жизни вместе с тем воспоминанием, которое возникло в тот далекий момент. Герой движется от воспоминания к воспоминанию, возникает воспоминание воспоминания: «...вот такая же ночь и такой же путь в Васильевское, только это моя первая зима в Батурине, и я еще чист, невинен, радостен — радостью первых дней юности, первыми поэтическими упоениями в мире этих старинных томиков, привозимых из Васильевского, их стансов, посланий, элегий, баллад:

Скачут. Пусто все вокруг,  
Степь в очах Светланы...»

(VI, 210)

Поэтический текст, возникающий в памяти, соединяет два разъединенных момента жизни и увлекает память еще дальше — за пределы личной биографии, к чему-то, происходившему за чертой рождения: «„Где все это теперь!“ — думаю я, не теряя, однако, ни на минуту своего главного состояния, — оцепенелого, ждущего. „Скачут, пусто все вокруг“, — говорю я себе в лад этой скачке (в ритм движения, всегда имевшего такую ворожащую силу надо мной) и чувствую в себе кого-то лихого, старинного, куда-то скачущего в кивере и медвежьей шубе...» (VI, 210).

В последнем из приведенных примеров строки Жуковского служили связующим звеном между двумя витками памяти. Челночное движение памяти постоянно вплетает в повествовательную ткань «Жизни Арсеньева» чужие художественные тексты. Способность героя превращать увиденное на картинках и прочитанное в книгах в свое собственное личное воспоминание выливается по отношению к чужим текстам в своеобразное «присвоение» памятью дорогих для нее художественных миров, входящих в биографию как ее составные части. Единство с литературным миром не менее органично для героя, чем единство с миром природным. Но Бунину не свойственно растворять чужое художественное слово в собственном повествовании,

сливать их в едином сплаве (как это было свойственно Андрею Белому или Вячеславу Иванову и как это будет присуще Набокову). Цитаты, по своей многочисленности способные поспорить с природоописаниями, всегда «закавычены», выделены, вполне автономны. Жизненные и литературные впечатления, слитые в мировосприятии и воспоминании, в самом *тексте* «Жизни Арсеньева» ведут раздельное существование.

Одна из примечательных черт Арсеньева — «обытовление» литературных впечатлений. Охоту, описанную Толстым, он видит рядом с собой, по соседству. Годовой или суточный цикл переживается им сквозь призму пушкинских стихов. Литературные краски и провинциальная дворянская жизнь составляют некое единство, в рамках которого быт поэтизируется, а художественные впечатления (Козлов, Фет, Полонский) становятся компонентой бытовой жизни. Именно это, «обиходное», их восприятие позволяет им стать затем компонентой судьбы.

Так входит в судьбу героев «Поэзия и правда» Гёте. Арсеньев читает Лике то место из этой автобиографической книги, где Гёте рассказывает, «как он уезжал от Фредерики и вдруг мысленно увидел какого-то всадника, ехавшего куда-то в сером камзоле, обшитом золотыми галунами». Дальше у Гёте сказано: «Этот всадник был я сам. На мне был серый камзол, обшитый золотыми галунами, какого я никогда не носил» (VI, 261). Лика предчувствует, что и Арсеньев так же разлюбит ее — и в некотором особом, непрямом смысле предчувствие это сбывается. «Поэзией и правдой» предсказан вектор развития их отношений, но и в «Поэзии и правде» прямой ход событий предварен чтением книги, в которой как бы заранее описана ситуация, которая возникнет между героем и Фредерикой. И заранее мысленно увиденным всадником в сером камзоле герою тоже предстоит появиться. Как «присваиваются» чужие воспоминания, так же воображение и чтение оказываются интегрированы в жизнь, становятся ее прошлым, реально определяющим будущее. Существенно, что введение книги Гёте становится чем-то вроде установки зеркала, в котором воспроизводится, умножаясь, реальная перспектива: судьба Арсеньева предсказана Гёте, судьба Гёте предсказана другой книгой...

## 4. СТАНОВЛЕНИЕ ГЕРОЯ

Соприкосновение Бунина с жанровыми традициями русской автобиографической прозы носит по преимуществу внешний характер поверхностного сходства. Подобно Аксакову, Бунин описывает дворянский быт — описывает с той же любовью, несмотря на то, что юность Бунина пришлось на время постепенного разорения его семьи. Уклад, строй, устои русской жизни тоже важны для Бунина — особенно это ощутимо в рассказе о торговом человеке мещанине Ростовцеве. Подобно тому, как это делает Горький в своей автобиографической прозе, Бунин выписывает портреты представителей различных социальных слоев, каждый раз пытаясь схватить те черты, которые выражают суть русского национального бытия<sup>1</sup>. Так он рисует просвещенного купца, некогда писавшего стихи, а сейчас внимательно следящего за литературой и читающего столичные толстые журналы. Попал герой Бунина и в среду народнической интеллигенции, но «истории моего современника», причастного к движению «восьмидесятников», Бунин не написал, хотя достаточно точно выразил узор и догматизм мышления этих подчас весьма симпатичных людей.

Есть у Бунина в «Жизни Арсеньева» и привычная для русской литературы общественно-политическая проблематика. Он ставит вопрос о причинах русской революции и дает на него ответ частично в духе Герцена: помимо догматизма мировоззрения участников русского революционного движения, многое из произошедшего в России в начале XX века он объясняет особенностями русского национального характера.

Быть может, наиболее глубинным взаимодействием Бунина с жанровой традицией является его взаимодействие с автобиографической прозой Толстого. Свою близость к Толстому (но и отталкивание от него) Бунин специально отмечает. «Что ж,

---

<sup>1</sup> Сопоставлению автобиографической прозы Горького и Бунина посвящена специальная статья: Фролова Т. Д. Концепция личности героя в автобиографических произведениях М. Горького и И. Бунина // Русская литература и освободительное движение. Казань, 1977. С. 74–96.

думал я, — рассказывает Алексей Арсеньев, — может быть, просто начать повесть о самом себе? Но как? Вроде „Детства, отрочества“? Или еще проще? „Я родился там-то и тогда-то...“ Но, Боже, как это сухо, ничтожно — и неверно! Я ведь чувствую совсем не то!» (VI, 236—237).

У Бунина в первых четырех частях романа, которые по первоначальному замыслу и должны были составлять всю книгу, отсутствует, как и у Толстого, занимательное сюжетное развитие повествования. Подобно Толстому, Бунин описывает события частной — отнюдь не исторической — жизни. Его рассказ целиком сосредоточен (опять же как у Толстого) именно на *частностях* семейного быта, в котором, как это всегда бывает, случаются свои сильные потрясения.

Роман Бунина в конце концов получил подзаголовок «Юность»<sup>1</sup>, но начинается он с детства героя. Подзаголовок не случайно отсылает к Толстому. Как и его, Бунин занимает различие возрастных этапов, переходы от детства к отрочеству и от отрочества к юности. Только Бунин выделяет еще один этап — младенчество — и, в отличие от Толстого, не проводит резких граней между возрастными периодами, которые у него плавно сменяют друг друга («За эти годы я из мальчика превратился в подростка. Но как именно совершилось это превращение, опять один Бог ведает» — VI, 66). Отсутствует в «Жизни Арсеньева» и нравственная проблематика в толстовском ее смысле. Герой Бунина не решает проблем нравственного совершенствования и практически не испытывает мук совести. Стыд за собственные поступки, которые постоянно испытывает Николенька Иртеньев — характерная личностная черта Толстого. Он сохраняет ее на протяжении всей жизни, до самого финала. В 1881 году, почти через тридцать лет после трилогии, именно эта черта побудит его написать «Исповедь» — произведение, с одной стороны, жанрово точно соответствующее своему названию, а с другой стороны, переходящее в проповедь. Такова тенденция

---

<sup>1</sup> Одним из вариантов подзаголовка было «Истоки дней» — см.: Котляр Л. Примечания // Бунин И. А. Собр. соч. Т. 6. С. 326.

развития автобиографической прозы Толстого — тенденция, предзаданная уже в «Детстве. Отрочестве. Юности».

Главнейшее же отличие Бунина от Толстого заключается в том, что Бунин совершенно не интересуют общие законы становления личности, он не только не занят обобщающей аналитической работой, но, напротив того, целиком поглощен уникальным, частным содержанием подлежащей пересказу жизни. Кроме того, как было показано выше, Бунин последовательно уклоняется от прямых аналитических суждений — хотя бы и по поводу той вполне индивидуальной биографии, которой посвящена его книга. Если добавить к этому нарочито сниженную в первых четырех книгах «Жизни Арсеньева» фабульную напряженность (фабула появляется только в добавленной позднее пятой книге), то неудивительно, что при поверхностном чтении роман кажется бессюжетным или, во всяком случае, обладающим сюжетом, совершенно не поддающимся пересказу.

Тем не менее биография героя «Жизни Арсеньева» достаточно жестко структурирована, и этапы становления героя могут быть здесь эксплицированы едва ли не столь же отчетливо, как и в автобиографической трилогии Толстого<sup>1</sup>.

Первый этап — младенчество. Он окрашен печалью и одиночеством, младенец словно оторван от чего-то родного — но обладает и неким знанием, знанием «той сокровенной души, которая всегда чудится человеку в мире» (VI, 9). Ощущения ограничены впечатлениями от природы, чаще всего — от солнечных дней. Такие впечатления как будто что-то «говорят» ребенку, куда-то «зовут», что-то «напоминают». «Речь» и «зовы» природы вызывают почти болезненное чувство: младенцу словно

---

<sup>1</sup> Ср.: «Бунин дает не просто жизнеописание, а эпохи развития сознания, связанные с четырьмя фазами — детство, отрочество, юность, молодость. Каждому из этих периодов в „Жизни Арсенева“ посвящена одна глава, называемая книгой» (Никольская Л. Д. Лирический строй романа И. А. Бунина «Жизнь Арсеньева» // Проблемы истории критики и поэтики реализма. Куйбышев, 1981. С. 100–101). Ср. также сопоставление автобиографической трилогии Толстого с «Жизнью Арсеньева» в кн.: Динков В. Я. Мир и человек в творчестве Л. Толстого и И. Бунина. М., 1989. С. 162–164.



чего-то недостает, словно что-то у него отнято. Это боль «воплощения». Здесь Бунин эмоционально совпадает с Андреем Белым и отчасти расходится с Вячеславом Ивановым, для которого народившаяся душа — «изгнанница», но тем не менее фон первых воспоминаний — «младенческое золото».

Следующий этап — раннее детство. В жизнь входят мать, отец, сестра, няня. От этого этапа в памяти остается несколько картин быта и несколько значимых событий, в частности — поездка в город. В воспоминаниях появляется обыденность и, вместе с нею, известная степень точности, но они разрознены, лишены хронологической последовательности. Мучительные ощущения младенчества в это время забываются, «стираются», ибо детская душа «начинает привыкать к новой обители» (VI, 13).

В раннем детстве красота природы воспринимается уже без боли, и эта красота поворачивается к ребенку своей телесной, «вещественной» стороной. Ребенок приобщается к ней благодаря особой заинтересованности во всем, что можно потрогать и съесть. Через своеобразную трапезу происходит единение зрительных, осязательных и вкусовых ощущений: «А сколько мы открыли съедобных кореньев, сколько всяких сладких стеблей и зерен на огороде» (VI, 17). С восторгом поедались «длинные зеленые стрелки лука с серыми, зернистыми махорчиками» «красная редиска», «белая редька», «маленькие, шершавые и бугристые огурчики» (VI, 18). Радость еды была связана не с чувством голода — «мы за этой трапезой, сами того не сознавая, приобщались самой земли, всего того чувственного, вещественного, из чего создан мир» (VI, 18). Чувство Бога родится именно из этой чувственной радости: «О, как я уже чувствовал это божественное великолепие мира и Бога, над ним царящего и его создавшего с такой полнотой и силой вещественности!» (VI, 18).

Так постепенно конкретизируется, а затем и психологизируется ощущение божественного начала мира, данное младенцу как бы «от века». В детское восприятие действительности Алексеем Арсеньевым входит ощущение таинственности всего окру-

жающего (подобное ощущение подробно описано в воспоминаниях о детстве Флоренского<sup>1</sup>). Оно включает в себя детские страхи, непосредственное переживание тех образов, которые приходят из фольклора, из народных поверий, сказок, игравших большую роль в жизни дворянских усадеб, тесно связанных с крестьянским бытом. Из пленительных сказочных слов о неведомом и необычном рождается мечта уехать «куда-нибудь далеко, далеко... Почему с детства тянет человека даль, ширь, глубина, высота, неизвестное, опасное, то, где можно размахнуться жизнью, даже потерять ее за что-нибудь или за кого-нибудь? Разве это было бы возможно, будь нашей долей только то, что есть, „что Бог дал“, — только земля, только одна эта жизнь? Бог, очевидно, дал нам гораздо больше» (VI, 21).

Тогда же происходит и первая встреча со смертью. Приходит острейшее чувство того, что «все проходит и пройдет навсегда и без возврата» (VI, 28). Это чувство станет лейтмотивом романа. Тема смерти занимает в нем совершенно особое место, и о ней мы еще будем говорить отдельно.

На протяжении всего романа Бунин только трижды указывает возраст героя. Первый маркированный возраст — семь лет. С ним связана еще одна стадия становления Алеши Арсеньева, в памяти она сохранилась как встреча с зеркалом. В 1929 году Бунин опубликовал небольшой рассказ «Зеркало», обозначив в подзаголовке: «Из давних набросков „Жизни Арсеньева“». Судя по содержанию, этот «набросок» должен был относиться к началу романа.

В рассказе подчеркнуто, что впечатление, полученное от зеркала, — начальное в цепи самых ранних, смутных, не связанных друг с другом воспоминаний младенчества. Раньше этого в памяти ничего нет: «пустота, несуществование. Ни мое сердце, ни мой разум никогда не могли и до сих пор не могут примириться с этой пустотой» (VI, 294). Эта непримиримость, вероятно, и вызвала то напряжение памяти, ту ее актуализацию,

---

<sup>1</sup> О некоторых других чертах сходства в мировоззрении Бунина и Флоренского см.: *Сливицкая О. В.* Космос и душа человека (О психологизме позднего Бунина). С. 18.

благодаря которой оказалось возможным рассказать в романе все то, что предшествует времени эпизода с зеркалом.

Рассказ интересен и в другом отношении — как свидетельство о поиске формы повествования. Бунин сталкивается с тем же вопросом, который был поставлен уже в «Котике Летаеве»: кто является действующим лицом — «Я» взрослого повествователя или «Я» ребенка? Решение, принятое в рассказе, было промежуточным. В воспоминания погружено «Я» взрослого человека, а его детское «Я» превращается в «он»: «В тумане моего прошлого есть один далекий день, который я вспоминаю особенно часто. Я вижу большую угловую комнату в старом деревенском доме. <...>. В простенке стоит старинный туалет красного дерева, а на полу возле него сидит ребенок. Он один в комнате <...>. Он открыл дверцу в тумбе туалета <...>. Ребенок стоит возле туалета и осматривается <...>. ...ребенок, подняв глаза, чувствует сладкий страх...<...>. Но тут взгляд ребенка нечаянно падает на зеркало... » (VI, 292–293). Так написана вся первая глава. За ней следуют четыре, в которых авторскому «Я» удается воссоединиться с «Я» ребенка: реальность воспоминания и воспоминаемая реальность становятся одним, и рассказ ведется от первого лица. Но вот этот процесс завершен, погружение в прошлое закончилось — и в последней шестой главе взрослое «Я» снова отчуждено от себя-ребенка, от себя-юноши — от себя в любой ушедший момент прошлого. В романе подобной разноголосицы не остается: автор романа признал единство своего «Я».

Но в рассказе описана еще и иная форма отчуждения. Во второй главе, когда повествование ведется уже от первого лица, вдруг снова возникает «он», «ребенок»: «Я восторженно оглянулся... Да, несомненно, в зеркале было все, что было и здесь, вокруг меня — и стены, и стулья, и пол, и солнечный свет, и ребенок, стоящий посреди комнаты... Нас было двое, удивленно смотревших друг на друга! И вот один из нас вдруг закрыл глаза — и все исчезло...» (VI, 294). Возможность увидеть себя со стороны, будь то в памяти или в зеркале, ведет к самоотчуждению, и еще — к отчуждению от мира, следствию саморефлексии.

Саморефлексия возвращает к тому чувству одиночества в мире, которое было испытано в младенчестве. Тема одиночества в «Жизни Арсеньева» далека от той ее трактовки, которая идет от романтиков. В подтексте романа ощути́м прямо не формулируемый вопрос, порождаемый саморефлексией героя: с какой точки зрения видит герой самого себя, когда наблюдает себя «со стороны», какому сознанию принадлежит эта точка зрения?

В моменты, когда взгляд героя на мир становится отчужденным, когда он вместе с тем задается вопросом о том, зачем все существует и какой в этом существовании смысл, у Арсеньева и рождается способность воображения, сопутствующая восприятию реальности, но и не равная этому восприятию. Такие состояния герой изведal уже в детстве. Вот, например, эпизод, когда Алеша вместе с учителем забирается на чердак своего дома: «...мы были тут сами по себе, а усадьба сама по себе, и я представлял ее себе, ее мирно текущую жизнь как посторонний» (VI, 34). По Бунину, подобные состояния и есть первая предпосылка к творчеству, ибо они провоцируют творческое воображение.

Переход от детства к отрочеству стал для героя «Жизни Арсеньева» именно переходом к жизни воображения. Пищей для него, кроме непосредственных впечатлений действительности, становится литература. «Так начались мои отроческие годы, когда особенно остро жил я не той подлинной жизнью, что окружала меня, а той, в которую она для меня преображалась, больше же всего вымышленной» (VI, 40).

Сложное раздвоение между всепоглощающим переживанием жизни и отчужденным наблюдением ее, а также и собственных душевных реакций на нее, вызывает страстное желание воплотить эту двойственность в слове — и роман о жизни Арсеньева превращается в роман о становлении художника, который ищет и ценит возможность наблюдать жизнь с какой-то высшей, чем его собственная (быть может, с божественной) точки зрения: «Как отрешалась тогда душа от жизни, с какой грустной и благой мудростью, точно из какой-то неземной дали, глядела она на нее, созерцала „вещи и дела“ человеческие!» (VI, 86).

Переход к юности связан не только со способностью отчуждения от мира, но и с развитием тенденции, прямо противоположной: с все возрастающей привязанностью к миру, с обостренностью ощущения его красоты и многообразия: «...и я вдруг ощутил, понял эту счастливую красоту, эту пышность и яркость зелени, полноводность прудов, озорство соловьев и лягушек уже как юноша, с чувственной полнотой и силой» (VI, 96).

Четыре описанные в романе влюбленности Алексея Арсеньева по-разному освещают для читателя стадии становления героя. В первой любви к Анхен господствует «младенческое» или духовное начало. Детская влюбленность в Лизу Бибикову связана с воображением, любовью к поэзии и одновременно — с привязанностью к поэтически воспринятому дворянскому быту. В юношеской любви к горничной Тоньке господствует обостренная чувственность, плотское начало. Но когда в конце четвертой книги повествуется о начале любви к Лике, все особенности предыдущих влюбленностей совмещаются: «И в кого вообще так быстро влюбился я? Конечно, во все; в то молодое, женское, в чем я вдруг очутился; в тужельку хозяйки и в расшитые наряды этих девушек со всеми их лентами, бусами, круглыми руками и удлиненно-округлыми коленями; во все эти просторные, невысокие провинциальные комнаты с окнами в солнечный сад...» (VI, 184–185). Иными словами, герой влюбился и в поэтичную провинциальную атмосферу, и в прелесть женской красоты, и в то обобщенное «молодое, женское», что у символистов, вслед за немецкими романтиками, называлось «вечной женственностью».

Бунин сохранил в своем архиве статью Ю. Мандельштама, в которой поэт и критик пытался определить своеобразие духовного и плотского в бунинском изображении любви: «Арсеньев хочет со всей силой присущей ему страсти не ту или иную женщину, а женщину вообще <...>. Вообще отсутствие некоего индивидуального объекта для бунинского эроса крайне характерно. Бунин один из самых одаренных эротически, самых насыщенных эросом писателей. Но в его эротическое мироощущение менее всего входит лично-душевный момент. Любовь для

его героев — не „сочетанье двух душ“, а страстно мучительное стремление плоти к плоти. <...> Было бы бессмысленно, однако, видеть в этой страсти измененность чувств. Плотское в любви неизбежно и по-своему существеннее душевного. Едва ли не во всякой любви живет телесное стремление, вплоть до жажды мучения. Но плотское, подобно душевному, в подлинном эросе преображено духом и тяготеет к нему. Такое стремление к духу в обход душевной лирики может быть страшно, может даже отталкивать, но по-своему оно обоснованно и правдиво. Не даром и кончает свою книгу Бунин словами: „Сеется тело душевное — восстает духовное“»<sup>1</sup>.

Это наблюдение во многом справедливо, но Ю. Мандельштам не рассматривает сюжетного содержания последней книги романа. Между тем именно наличием сюжета отличается она от первых четырех книг. В основе сюжета — столкновение двух тем: любви и творчества.

## 5. ЭРОС

При всей непосредственности и глубине своего чувства к Лике и при не меньшей искренности ее ответного чувства, Алексей Арсеньев остро осознает и переживает невозможность и недостижимость любви: «...вечную неосуществимость полноты и цельности любви я переживал в ту зиму со всей силой новизны для меня...» (VI, 212). Подобное переживание основывается не на опыте (ибо в опыте дана взаимная, во всех смыслах осуществившаяся любовь), а на «предмирном» воспоминании, аналогичном младенческому воспоминанию о «сокровенной душе». Связь с ней с рождением прерывается, но присутствие ее продолжает ощущаться, не затмеваемое всеми радостями погружения в реальный мир. Утраченная гармония единства с божест-

---

<sup>1</sup> Мандельштам Ю. Новая книга Бунина // Возрождение. 1939. 7 июля. Последнюю процитированную фразу Бунин снял в окончательной редакции романа. Вырезка статьи в архиве Бунина: РГАЛИ. Ф. 44. Оп. 2. Ед. хр. 158.

венным началом в младенчестве порождает «мечту и тоску о чем-то <...> недостающем» (VI, 9). Эти переживания вновь возрождаются, пробужденные чувством взаимной любви, которой так же чего-то недостает.

Следующий возраст героя, отмеченный после семилетнего, — шестнадцать лет. В это время происходит чрезвычайно важное для него событие: стихи Арсеньева опубликованы в столичном журнале. Задолго до этого описывались «первые жалкие, неумелые, но незабвенные встречи с музой» (VI, 93), свидетельствующие о некотором возвышенном строе души и переживаний. Невозможность их выразить в слове не казалась тогда существенной.

В период напряженных отношений с Ликой Алексей Арсеньев уже начинающий писатель, но не поэт, а прозаик. Однако то, что он написал и опубликовал, вызывает у него глубокое неудовлетворение. Для себя он понял, что так называемая тенденциозная литература с гражданскими, политическими и социальными темами, вскрывающая «социальные контрасты» и «язвы» общества, для него неприемлема. Творчество, основанное на каком-либо «знании предмета» — например, истории России или истории «вырождения дворянства» — тоже не кажется ему искусством.

Арсеньева влечет точность и правдивость описаний, но и она понимается им скорее как средство, не как цель искусства. Образ или представление, созданные художником, считает Арсеньев, важны не сами по себе, а по тому, что скрывается «за» ними. Этот предлог «за» становится у него почти термином, аналогом которого в некоторой степени может быть символ «прозрачности» в теориях символистов и, конкретно, — у Вяч. Иванова. Свою страсть к накоплению впечатлений и к путешествиям он пытается объяснить Лике, нагромождая неопределенные местоимения и со всей определенностью акцентируя только этот предлог: «Иногда какое-нибудь представление о чем-нибудь вызывает во мне такое мучительное стремление туда, где мне что-нибудь представилось, то есть к чему-то тому, что за этим представлением, — понимаешь: за! — что не могу тебе выразить» (VI, 270).

В этот период он осознает в себе мучительное, «корыстное» стремление не дать исчезнуть бесследно ни одному, даже малейшему впечатлению. Накопление впечатлений существенно для Арсеньева потому, что он пытается постичь природу несоответствия, «зазора» между действительностью и воспоминанием о ней. Впечатление от реальности, след, оставленный от нее в душе остается «странным» ее подобием, природу которого необходимо уловить: «Вот он мелькнул, этот извозчик, и все, чем и как он мелькнул, резко мелькнуло и в моей душе и, оставшись в ней каким-то странным подобием мелькнувшего, как еще долго и тщетно томит ее!» (VI, 231).

Одновременно предметом рефлексии становится для него природа собственного отчужденного наблюдения жизни, в том числе и самонаблюдения. Метафизическое одиночество личности, открытое Арсеньевым в младенчестве и детстве, сейчас приобретает специфический оттенок неминуемого одиночества художника, которое иногда достигает у него высшей степени какого-то «гибельного восторга» (VI, 226)<sup>1</sup>.

Характерна неожиданная реакция Лики на попытку Арсеньева разделить с ней свои художественные наблюдения: «Я страстно желал делиться с ней наслаждением своей наблюдательности, изошрением этой наблюдательности, хотел заразить ее своим беспощадным отношением к окружающему <...> „Как тебе не совестно! — сказала она с брезгливым сожалением. — Неужели ты правда такой злой, гадкий?“» (VI, 218–219).

---

<sup>1</sup> Старая романтическая тема одиночества художника в XX веке получает новое звучание, не оставаясь при этом чьим-то индивидуальным достоянием. Так, например, в книге Бердяева «Самопознание», к которой мы уже обращались, есть глава «Одиночество», содержащая множество параллелей к переживаниям Арсеньева: «Я чувствовал себя существом, не произошедшим из мира сего и не приспособленным к миру сему. <...> Мой случай я считаю самым тяжелым, это есть сугубое одиночество. <...> Я всегда был ничьим человеком, был лишь своим собственным человеком, человеком своей идеи, своего призвания, своего искания истины. <...> я во всем участвовал как бы издалека, как посторонний, ни с чем не сливался...» (Бердяев Н. А. Самопознание. С. 53–55). О чертах сходства в мировоззрении Бунина и Бердяева см. также: Сливичкая О. В. Космос и душа человека (О психологизме позднего Бунина). С. 19, 30–31.



Несовместимость отстраненной, холодной наблюдательности с пониманием, что не точность изображения действительности, а только «свое, личное» (VI, 136) лежит в основе искусства становится причиной мучительной неудовлетворенности Арсеньева собственными произведениями. Так формируется у героя еще одно тайное страдание, еще одна горькая «неосуществимость».

Неявное, но очень важное для Бунина родство между неосуществимостью искусства и любви и организует сюжет последней книги «Жизни Арсеньева».

Третье указание на точный возраст героя — двадцать лет — содержится на самых последних страницах романа, там, где повествование приближается к моменту смерти Лики. Убежав от Арсеньева, она вернулась домой с воспалением легких и в неделю умерла. Но вплоть до самой последней главы романа это остается неизвестным как герою, так и читателю — и Лика продолжает свое «засмертное» существование в воспоминаниях Арсеньева.

Несложный прием исчезновения героя или героини со страниц произведения задолго до его финала очень распространен в русской литературе. Классический тому пример — «Анна Каренина». Во многих рассказах Бунина, написанных до и после «Жизни Арсеньева», этот прием непосредственно связан с их основным содержанием. Так, в рассказе «Солнечный удар» описан пошлый «гостиничный роман». Когда героиня уезжает, даже не назвав своего имени, герой заново переживает их встречу в воспоминании. Тогда-то и происходит «солнечный удар»: между воспоминанием и действительно бывшим возникает некий «зазор», происходит некое «приращение», и сквозь пошлость случившегося начинает просвечивать поэзия. Не изображение любовных отношений, а воскрешение их в памяти — вот ведущий мотив многих новелл, составивших книгу Бунина «Темные аллеи». Этот же мотив пройдет сквозь творчество Набокова, начиная с «Машеньки» и кончая произведениями американского периода.

Последние три главы «Жизни Арсеньева» — это непрерывное воссоздание образа Лики в памяти оставленного ею героя.

Ее образ иногда обретает здесь глубину, которую нельзя было предположить по предыдущим ее описаниям. Арсеньев смотрит на икону Богородицы, и происходит «странное, кощунственное соединение в мыслях: Богородица — и она, этот образ — и все то женское, что разбросала она тут в безумной торопливости бегства» (VI, 283).

Попытка такого «кощунственного соединения» осуществилась во многих произведениях символистов и в русской религиозной мысли конца XIX — начала XX веков. Она проявилась в философии Вл. Соловьева, в теории Мережковского о необходимости единения «бездны духа» и «бездны плоти» — в теории, ставшей столь популярной, что это противопоставление очень скоро превратилось в штамп. Ограничимся всего парой примеров подобного соединения плотского и божественного. Блок:

Только губы с запекшейся кровью  
На иконе твоей золотой...<sup>1</sup>

(это строки из стихотворения «Унижение», где речь идет о греховной любви в публичном доме). Другой пример — из поэзии уже не символистской. Ахматова:

...Но клянусь тебе ангельским садом,  
Чудотворной иконой клянусь  
И ночей наших пламенным чадом...<sup>2</sup>

Оппозиция «духовность/телесность» пронизывает весь роман Бунина — и лишь в последнем его абзаце это становится не противопоставлением, а единством: спустя десятилетия после смерти Лики Арсеньев видит ее во сне «с такой душевной и телесной близостью, которой не испытывал ни к кому никогда» (VI, 288).

Заметим, что смерть героини — единственный факт, резко расходящийся в романе с подлинными событиями биографии Бунина. Его возлюбленная Варвара Пашенко — основной про-

---

<sup>1</sup> Блок А. Собр. соч. Т. 3. С. 31.

<sup>2</sup> Ахматова А. Соч.: В 2 т. М., 1986. Т. 1. С. 159.

тотип Лики — после разрыва с ним благополучно вышла замуж и прожила еще более двадцати лет. Смерть героини нужна была Бунину, чтобы замкнуть цепь изображенных в романе смертей, соединить далекое прошлое с настоящим, с переживанием уже не двадцатилетнего Арсеньева, а пятидесятилетнего повествователя, чтобы через событие смерти и через преодоление его памятью соединить тему неосуществимости любви и неосуществимости творчества, преобразив их в этом финальном соединении в наконец достигнутую осуществленность как творчества, так и любви. Именно в этот момент автор ставит точку: его роман теперь завершен.

## 6. СМЕРТЬ

Тема смерти требует в связи с темой воспоминания особого рассмотрения. Связь этих двух тем в творчестве Бунина обдумывал еще Ф. Степун. Обсуждению их специфики в бунинском творчестве он предпослал пространное рассуждение: «Есть, в сущности, две смерти. Смерть как подкрадывающийся извне к о н е ц нашей жизни <...> — и смерть как неустанно происходящее в нас умирание нашего прошлого и настоящего. <...> Над первой смертью мы не вольны. Вне благодатной веры она сплошной ужас и трепетание твари. Над второй смертью у нас есть власть. Имя этой власти — искусство. Магический жест этого искусства — память. Конечно, не та „вечная память“, о сотворении которой молится церковь при отпевании умершего, но все же таинственно связанная с нею. В сущности, каждый подлинный художник — творец вечной памяти и заклинатель смерти; великое подлинное искусство — прообраз и предвосхищение в земных условиях последней мистерии, обещанной нам, мистерии воскресения наших неустанно во времени умирающих дней к вечной жизни в преображенной плоти. Оба облика и оба переживания смерти всегда тесно связаны между собой. Формы этой связи у разных людей различны, но для всех нас одинаково определительны и показательны. Для творчества Бу-

нина характерно сочетание какого-то предельного, кальвинистически-мрачного отчаяния и трепетания твари перед крышкой гроба с редкой силой творческого преобразования земных обликов и свершений нашей брэнной жизни. Сочетание это не случайно. Бунин сам прекрасно и глубоко вскрывает его религиозный смысл, объясняя свое стремление к „словесному ремеслу“ страхом перед „гробом беспамятства“<sup>1</sup>.

В каждой из первых четырех книг «Жизни Арсеньева» появляется подробное описание панихиды, похорон, отпевания. Уже в самом начале романа после предложения, начинающегося словами «Я родился...», идут размышления о смерти.

Человек — часть природы и вынужден покориться ее законам. Истина эта открылась Алеше Арсеньеву со всей неумолимостью: «Я вдруг понял, что и я смертен <...> что все земное, все живое, вещественное, телесное непременно подлежит гибели, тлению <...> И моя уstraшенная и как будто чем-то глубоко опозоренная, оскорбленная душа устремилаcь за помощью, за спасением к Богу» (VI, 44). Алеша Арсеньев часами стоит на коленях, читает жития, носит власяницу, «пребывая в полубезумных», «восторженно-горьких мечтах» (в рукописи первоначально было: «восторженно-сладких мечтах»), находя во всем этом «болезненный восторг», «скорбные радости» (VI, 45). Эта экзальтация проходит естественно, до обыденности просто: «Длилось это всю зиму. А к весне стало понемногу отходить — как-то само собой. Пошли солнечные дни, стало пригревать двойные стекла, по которым поползли ожившие мухи, — трудно было не развлекаться ими среди „земных метаний“ и колелнопреклонений» (VI, 45).

---

<sup>1</sup> Степун Ф. Встречи. С. 98. Ср.: «На одном уровне бытия все бес смертно, — на другом уровне все смертно, а душа человеческая, будучи микрокосмом, принадлежит всем уровням бытия и потому находится под высоким напряжением противоборства этих истин» (Сливицкая О. В. Космос и душа человека (О психологизме позднего Бунина). С. 22). Ср. также: «Смерть оказывается в бунинских произведениях <...> не только разрешительницей всех противоречий, но и <...> источником очищающей силы» (Михайлов О. Н. Путь Бунина-художника // Литературное наследство. М., 1973. Т. 84. Кн. 1. С. 36).

Описанный фрагмент свидетельствует о том, как хорошо знакомо Бунину потрясение, вызванное сознанием собственной смертности — но и о том, что состояние это не может долго длиться. По мнению Бунина, неверие в смерть заложено в человеке, присутствует в его подсознании («У нас нет чувства своего начала и конца» — VI, 7). Ощущение бессмертия есть для Бунина непонятное, но важнейшее в человеке. Отсюда — нередко встречающееся у Бунина отсутствие трагизма в описаниях восприятия смерти. В отличие от Толстого, Бунин не рассказывает о душевном состоянии и мыслях человека перед смертью — он предпочитает описывать восприятие смерти окружающими.

Главы романа, в которых повествуется о похоронах, отпеваниях или панихиде, всегда трудно давались Бунину. Перед написанием наиболее важных финальных глав второй книги, как бы внутренне готовясь к ним, он на три месяца оставил работу над романом и писал рассказы. Один из них — «К роду отцов своих» — по своему содержанию и настроению явился своеобразным вариантом последней главы второй книги.

Тема рассказа — восприятие человеком смерти. Начинается он с того, что черничка привозит гроб для умершего хозяина усадьбы. Но ни черничка, ни девка, которая ее встречает и «оживленным дружественным» шепотом расспрашивает, «сколько дали за гроб», ужаса, трагизма встречи со смертью не ощущают. Скорее наоборот, уставшая черничка, завтракая в доме умершего, «когда тепло и душисто запахло кофе», чувствует «несказанную сладость жизни» и, «намазывая хлеб маслом», просто и деловито спрашивает об умершем: «А он где лежит?» (V, 381). По Бунину, подобное отношение к смерти не есть результат черствости, неразвитости или неумения мыслить. Другой персонаж рассказа, богатый и умный мужик Семен, «лучше всякого» знает библейскую истину, «что человек в чести не будет: он уподобится животным, которые погибают». Но и для него смерть как бы не существует. И он продолжает наслаждаться «каждой минутой чудесной погоды и дружной, спорной работы» (V, 383). Правда, в предпоследней главе рассказа появляется друг умершего — лесник. Его искреннее горе

и ужас при виде покойного заставили «всех вдруг побледнеть». Однако небольшая заключительная главка окончательно снимает ощущение трагизма: «В полдень все кончилось. Мирную жизнь живых уже ничто более не нарушало <...> и все возвратились на обычную стезю свою. За церковью, против окон алтаря, в блеске спокойного и кроткого солнца лежал длинный глиняный бугор, но он уже никому не был ни нужен, ни страшен» (V, 385).

Этот рассказ помогает понять направление работы Бунина над последними главами второй книги и над сценами похорон и отпеваний во всем романе. Правя рукопись, Бунин постепенно снимает ощущение трагизма этих сцен. Так, описание смерти сестры в первоначальном варианте заканчивалось словами: «Более страшной и волшебной ночи не было во всей моей жизни»<sup>1</sup>. В окончательную редакцию фразы слово «страшной» не вошло: «Более волшебной ночи не было во всей моей жизни» (VI, 44). Последняя глава второй книги начиналась словами: «А потом пришла весна — страшная, навеки памятная весна»<sup>2</sup>. В окончательном варианте — изменение того же характера: «А потом пришла весна, самая необыкновенная во всей моей жизни» (VI, 103). Работа над последней главой второй книги ведет к все возрастающему противопоставлению смерти и весны, пробуждающейся природы, пробуждающегося чувства любви Алеши Арсеньева. Постепенно исчезают «пугающие» эпитеты в описании умершего и все менее страшным становится лик смерти.

*Первоначальный вариант*

Все показалось мне теперь,  
в этот последний для  
покойника вечер, столь  
[страшным] зловещим,  
что у меня похолодели руки,

*Окончательная редакция*

Все это показалось мне  
теперь, в этот последний  
для покойника вечер, столь  
многозначительным, что я  
уже глаз не мог поднять

<sup>1</sup> РГАЛИ. Ф. 44. Оп. 3. Ед. хр. 1. Л. 47.

<sup>2</sup> РГАЛИ. Ф. 44. Оп. 3. Ед. хр. 2. Л. 105.

ноги, что у меня земля  
поплыла под ногами и я уже  
глаз не мог поднять на то,  
что было впереди, на это  
страшное существо...<sup>1</sup>

на то, что было впереди, на этот  
пышный, бархатный гроб...  
(VI, 106)

Из окончательной редакции Бунин исключил и подробности в описании жутких видений, навеянных впечатлениями панихиды и разрывавших душу героя «несказанной тоской», «невероятным отчаянием»<sup>2</sup>. Одна из самых мрачных, трагических сцен романа получила заключительный светлый аккорд. Герой смотрит на поздний огонек в доме возлюбленной: «Это она не спит, <...> — подумал я, и огонек лучисто задрожал у меня в глазах от новых слез — слез счастья, любви, надежд и какой-то исступленной, ликующей нежности» (VI, 107). В первоначальной редакции далее следовало: «...к той, с которой мы, казалось, втайне были соединены в эту ночь такой единственной, радостной близостью, перед которой поистине ничто никакая смерть»<sup>3</sup>. Это продолжение, как и многие другие авторские комментарии к переживаниям героя, в окончательной редакции было снято.

## 7. ТРАНСФОРМАЦИЯ ВРЕМЕНИ

События смерти поданы в романе в двойном освещении: в восприятии мальчика, а затем юноши Арсеньева — и в передаче Арсеньева пятидесятилетнего. Возраст автора сообщен уже во второй фразе романа: «Я родился полвека тому назад...» (VI, 7). Эта дата не очень точна: работа над романом была начата в 1927 году, когда Бунину было 56 лет. Тем не менее именно с пятидесятилетием, даже с самим днем пятидесятилетия связано первое упоминание Бунина о замысле «Жизни Арсеньева». Его жена пишет: «В первый раз он сказал мне, что он хочет написать о жизни в день своего рождения, когда ему минуло 50 лет, —

<sup>1</sup> РГАЛИ. Ф. 44. Оп. 3. Ед. хр. 2. Л. 73.

<sup>2</sup> Там же. Л. 168.

<sup>3</sup> Там же. Л. 74.

это 23/10 октября 1920 года. Мы жили уже в Париже...»<sup>1</sup>. Эта информация чрезвычайно важна, ибо на протяжении всего повествования автор присутствует в нем как герой, вступивший в определенную фазу жизни. Сходным образом поступит Набоков в «Аде» — романе-воспоминании девяностолетнего Вана Вина. Большая часть набоковского романа будет посвящена детству и юности героя — но присутствие его же, девяностолетнего, будет постоянно ощущаться читателем. Только у Набокова этот прием получит неуловимый пародийный оттенок — возможно и потому, что он применяет его вслед за Буниным.

До Бунина, разумеется, повествование могло начинаться с того, что герой-рассказчик воочию предстает перед читателем и заводит рассказ о некоем пережитом прошлом. Но как только рассказ начинается, обстоятельства самого «рассказывания» или воспоминания выносятся за его рамки, и авторские усилия направлены на то, чтобы создать иллюзию полного погружения в описываемые события. Лишь по завершении фабулы, опять-таки за ее рамками, может снова возникнуть фигура рассказчика.

Клишированность такого приема была подчеркнута Набоковым в «Даре». Описывая случай ясновидения, произошедший с Годуновым-Чердынцевым (а также и с автором, рассказавшим о том в «Других берегах»), Набоков пишет: «В стихи не попал удивительный случай, бывший со мной после одного особенно тяжелого воспаления легких. Когда все перешли в гостиную, один из мужчин, весь вечер молчавший... Жар ночью схлынул, я выбрался на сушу. Был я, доложу я вам, слаб, капризен...» (Р IV, 21). Фраза, пародирующая типовую завязку «рассказа о необыкновенном происшествии» («Когда все перешли в гостиную, один из мужчин, весь вечер молчавший...») в соответствующем месте «Других берегов» отсутствует. Это понятно: в чисто художественном повествовании «Дара» она более органична. Вслед за такой фразой, согласно пародируемой поэтике, должно бы начаться повествование, совершенно отодвигаю-

---

<sup>1</sup> Письмо В. Н. Муромцевой-Буниной Л. Никулину от 6 марта 1961 г.; цит по: Никулин Л. Роман или автобиография? («Жизнь Арсеньева» И. А. Бунина) // Москва. 1961. № 7. С. 146–147.



щее на задний план и гостиную, и наполнявших ее людей, а возможно, даже и молчаливого мужчину.

Подчеркнем, что речь сейчас идет не о широкой проблеме соотношения автора и рассказчика, вторжения автора в текст или, наоборот, «объективации» повествования<sup>1</sup>. Нас занимает более конкретная тема: способ передачи *автобиографического* сюжета, реального или вымышленного. Если в пределах именно такого сюжета настоящее героя-рассказчика (время «рассказывания») выносится за рамки рассказа о прошлом — в отграниченные от него начало или конец повествования или вообще за его пределы, это очевидный признак того, что автобиографический сюжет не работает с темой памяти, во всяком случае — не сосредоточен на ней. Не происходит этой работы и в тех случаях, когда автор вторгается в повествование о прошлом, включая в него свои позднейшие идейные, нравственные, философские или иные суждения и оценки. Такое соучастие в прошлом — скорее суд над ним. Наиболее типичные примеры тому можно встретить в той же автобиографической трилогии Толстого. Не случайно время, отделяющее в ней автора от описываемых событий, весьма условно: по тому, как он говорит о прошлом, создается иллюзия, будто он находится уже

---

<sup>1</sup> Эта проблема применительно к «Жизни Арсеньева» рассматривалась неоднократно. Так, И. Д. Альберт пишет о «двойной субъективности» повествования: лирическая исповедь Арсеньева включает в себя субъективное переживание творческих процессов автором (см.: *Альберт И. Д. Некоторые вопросы психологии творчества в романе И. А. Бунина «Жизнь Арсеньева» // Вопросы литературы. Вып. 1 (45). Львов, 1985. С. 59*). О. В. Сливичкая выделяет «три уровня повествования: молодого Арсеньева, живущего непосредственно, взрослого Арсеньева, вспоминающего свою жизнь, и самого автора» (*Сливичкая О. В. Космос и душа человека (О психологизме позднего Бунина). С. 26*). Аналогичная конструкция рассмотрена в статье: *Zweers A. F. Proustian Passages in Ivan Bunin's «The Life of Arsen'ev» in the Context of Genre of Literary Memoirs // Canadian Slavonic Papers. 1988. March. Vol. 30. № 1. P. 18–24*. Противоположного взгляда придерживается С. Антонов, который утверждает, что есть «основание считать Алешу Арсеньева Буниным» (*Антонов С. От первого лица. С. 43*). Гораздо более точным представляется высказывание К. И. Зайцева: «Это не художественная автобиография, в которой переплетается вымысел и правда, а именно опыт метафизического перевоплощения в самого себя, опыт воплощения в творческом слове этого метафизического перевоплощения» (*Зайцев К. И. И. А. Бунин. Жизнь и творчество. С. 223*).

на другом конце жизненного пути, а между тем Толстой начал писать свою книгу в 24 года.

Сюжетно значимый возраст автора-героя был обозначен в «Котике Летаеве». Но Андрею Белому это было важно в связи с проблемой множественности и единства «Я» — Бунина же занимает совершенно другое. Если Белый создавал в «Котике Летаеве» документальную лирику воспоминания, то «Жизнь Арсеньева» — это художественный эпос воспоминания<sup>1</sup>. Именно на эпическом полотне воспоминания появление фигуры героя, данной в двух измерениях (настоящего и прошлого) было необычным<sup>2</sup>.

В «Котике Летаеве» тридцатипятилетний автор не дан во плоти — переданы лишь его состояния духа. Бунин же включает в роман полнокровную фигуру пятидесятилетнего автора, с его переживаниями, мыслями, обстоятельствами — можно сказать, вместе с обстановкой его жизни. Автор становится действующей персоной, вводя в повествование свое «абсолютное настоящее», свое «сейчас». Набоков доведет этот прием до логического конца, до последней степени синхронности описания и написания: Ван, погружаясь в прошлое, будет одновременно рассказывать, как пишет те самые строки, что выходят именно в эту минуту из-под его пера.

Выход на сцену автора был для Бунина моментом, композиционно значимым. По ходу того, как менялась общая композиция книги, менялся и выбор наиболее подходящего места для этого «выхода». По предварительному замыслу роман должен

---

<sup>1</sup> Впрочем, в ряде исследований особо подчеркивается лирическое начало «Жизни Арсеньева». См., напр.: Никольская Л. Д. Лирический строй романа И. А. Бунина «Жизнь Арсеньева». С. 98–119.

<sup>2</sup> О значении этой временной дистанции в «Жизни Арсеньева» см.: Ачатова А. А. И. Бунин. «Жизнь Арсеньева» (Наблюдения над композицией) // Художественное творчество и литературный процесс. Вып. 1. Томск, 1976. С. 117; Казаркин А. П. Художественная перспектива в романе «Жизнь Арсеньева». С. 84–86; Никольская Л. Д. Лирический строй романа И. А. Бунина «Жизнь Арсеньева». С. 104, 107–109; Zwers A. F. Proustian Passages in Ivan Bunin's «The Life of Arsen'ev» in the Context of Genre of Literary Memoirs. P. 248–255; Сидякова Т. В. Жанровое своеобразие романа Бунина «Жизнь Арсеньева» // Содержательность форм в художественной литературе. Проблемы поэтики. Самара, 1991. С. 73–75; Мальцев Ю. Иван Бунин. С. 306, 318–319.

был состоять из трех книг. Автор появлялся в первой главе третьей книги, он описывал свое настоящее: дом, в котором он живет, обстановку, окружающую его природу — и осмыслял, оценивал уже не какое-либо событие из прожитой жизни, а целую жизнь: «За свою все-таки уже долгую жизнь с ее думами, чтением, странствованием и мечтаниями я так привык к мысли и ощущению, будто я знаю и представляю себе огромное пространство места и времени, что мне кажется, что я был всегда, во веки веков и всюду. А где грань между моей действительностью и моим воображением, которое есть ведь тоже действительность, нечто несомненно существующее»<sup>1</sup>. Это уже не детские переживания — это переживания Арсеньева, описывающего свою жизнь и снова (как в детстве, как в юности) в этот момент размышляющего о бессмертии человека, о границах личности, о грани между действительностью и воображением. Декларативный характер этой главы нарушал основную тональность произведения, а самопредъявление автора оказалось преждевременным. Бунин исключил главу из третьей книги и перенес появление автора как действующего лица в финальные главы четвертой книги романа, которая при первой публикации романа и была заключительной. Из предполагаемой первой главы третьей книги в двадцатую главу четвертой книги перешло только описание обстановки, окружающей автора.

В редакции, состоявшей из четырех книг, ее последние главы рассказывают о «настоящем» Арсеньева. Рассказ к этому моменту доведен до первой встречи с Ликой, до первого острого чувства влюбленности в нее и первой разлуки с нею — до отъезда из Орла. Перед отъездом на вокзале Арсеньев попадает в толпу встречающих царский траурный поезд, сопровождаемый великим князем, произведшим на героя сильное, не стершееся с годами впечатление: «...молодой, ярко-русый гигант-гусар <...> совершенно поразивший меня своей нечеловеческой высотой, длиной тонких ног, зоркостью царственных глаз, больше же всего гордо и легко откинутой назад головой...» (VI, 186). Затем время повествования стремительно улетает вперед и — свивается в кольцо.

---

<sup>1</sup> РГАЛИ. Ф. 44. Оп. 3. Ед. хр. 4. Л. 409.

«Целая жизнь прошла с тех пор.

Россия, Орел, весна... И вот, Франция, юг, средиземные зимние дни.

Мы с ним уже давно в чужой стране. В эту зиму он мой близкий сосед, тяжело больной. Однажды поутру, развернув местный французский листок, я вдруг опускаю его: конец» (VI, 186).

Следуют описания предальпийского пейзажа — сиюминутного окружения автора. Поднимается, затем стихает мистраль; автор идет к дому великого князя; присутствует на панихиде; возвращается домой; засыпает и пробуждается; вспоминает только что виденный сон; встает и открывает балконную дверь; снова глядит на пейзаж, где опять «стремительно несется мистраль» (VI, 191), и кладет на себя крестное знамение. Это — финал романа. Обо всем этом рассказано в настоящем времени, которому подчинены глагольные формы.

Итак, рассказ о юности Арсеньева Бунин считает возможным оборвать в тот момент, когда в далеком прошлом происходит событие, которому предстоит сомкнуться с «абсолютным настоящим» стареющего автора. Повторность ситуации здесь очень важна. Смысл повтора, разумеется, не в том, что рядом с Арсеньевым поселяется когда-то мельком виденный им великий князь. Повторность, благодаря которой настоящее кольцом накладывается на прошлое, соединяется с ним, — в том, что обе встречи связаны со смертью, похоронами, трауром, с переживанием похорон, которое служило одним из главнейших лейтмотивов книги.

В первоначальной редакции последнее событие было описано как встреча «все еще не верящего в смерть» пятидесятилетнего Арсеньева с «уже познавшим ее» князем<sup>1</sup>. В описании панихиды, отпевания князя — последней панихиды в романе — больше торжественности, чем ужаса смерти. Бунин снова обращается к приему «двойного» пересказа. Но если раньше «двойной» пересказ возникал вследствие того, что описываемое событие вспоминалось неоднократно и на разных возрастных этапах, то теперь он является результатом сравнения первого неосознанного впечатления с уже устоявшимся в сознании

---

<sup>1</sup> РГАЛИ. Ф. 44. Оп. 3. Ед. хр. 4. Л. 15.

образом: «За дверями — <...> полусвет большого французского салона, что-то странное и красивое: гранатом сквозящее на солнце, скрытом за ними, спущенные на высоких и полукруглых окнах шелковые шторы и необычно зажженная в такой еще ранний час, палевым жемчугом сияющая под потолком люстра» (VI, 188). И снова повторение того же описания: «Затем вижу и чувствую подробности. Да, странный полусвет, спущенные красно просвечивающие предвечерним солнцем шторы, жемчужно сияющая люстра» (VI, 188).

Заключительное впечатление панихиды приходит во сне или в смешанных со сном мыслях: «Я проснулся внезапно. Я только что видел или думал во сне о том, как во время прощания после панихиды, последней из числа близких *ему* просталась худенькая, высокая девушка вся в черном, с длинной траурной вуалью. Она подошла так просто, склонилась так женственно-любовно, на минуту закрыв легким концом ее край саркофага и старчески-детское плечо в черкеске...» (VI, 191). Уже в первом черновом наброске девушка привлекала внимание тем, что не было в ней ужаса перед смертью, естественного для последнего прощания трагизма, а только робость, боязливость: «Она подошла несмело, склонилась к его челу с женственной боязливостью»<sup>1</sup>. Во второй машинописный вариант главы Бунин вносит знаменательные изменения: «Она подошла так просто, склонилась так женственно-любовно...».

Когда написанная позже «Лица» была включена в качестве пятой книги в состав «Жизни Арсеньева», этот финал книги четвертой остался неизменным. Присутствие автора, присутствие его настоящего, оказавшееся помещенным уже не на границу книги, а в ее середину, получило, возможно, еще большую значимость. Линейность повествования окончательно разрушалась, и главнейшей точкой отсчета времени становилось воспоминание.

Но переходом к настоящему отмечен и финал пятой книги — окончательный финал «Жизни Арсеньева»<sup>2</sup>. Последняя,

<sup>1</sup> РГАЛИ. Ф. 44. Оп. 3. Ед. хр. 4. Л. 378.

<sup>2</sup> Прямо противоположный нашему взгляд на природу воспоминания у Бунина изложен С. Антоновым, который считает, что «бытовое зна-

XXXI глава состоит из трех коротких, разделенных отчерками, абзацев. Первый абзац — рассказ о полученном той далекой весной известии о смерти Лики. Второй абзац — рассказ о памятном предмете, о подаренной ею когда-то и сохранившейся «до сих пор» тетради. Третий начинается со слова «недавно». Прочитываем его полностью:

«Недавно я видел ее во сне — единственный раз за всю свою долгую жизнь без нее. Ей было столько же лет, как тогда, в пору нашей общей жизни и общей молодости, но в лице ее уже была прелесть увядшей красоты. Она была худа, на ней было что-то похожее на траур. Я видел ее смутно, но с такой силой любви, радости, с такой телесной и душевной близостью, которой не испытывал ни к кому никогда» (VI, 288).

Финал книги становится своего рода повтором финала четвертой книги. Снова ситуация смерти, быстрое переключение из прошлого в настоящее, снова сон и девушка во сне. Те же одежды на девушке: «девушка вся в черном, с длинной траурной вуалью» во сне из четвертой книги и Лика, одетая во «что-то похожее на траур».

Но финал пятой книги включил в себя еще нечто совсем иное — нечто, самое важное для нашей темы. Челночное дви-

---

чение» слова «воспоминание» — «это привлечение прошлого в настоящее». Бунин же, с точки зрения С. Антонова, «вспоминая, как бы направляется из настоящего в прошлое <...> для того, чтобы войти в те же самые отношения с миром, какие были установлены много лет назад, чтобы превратиться в „себя прежнего“». <...> Такое воспоминание Бунин считает воскресением давно исчезнувшего существа» (Антонов С. От первого лица. С. 54–55). Между тем то воскресение личности через воспоминание, о котором идет речь в настоящей работе, предполагает не движение из настоящего в прошлое, а как раз наоборот: непосредственное приобщение прошлого к настоящему. Поэтому дважды, в конце четвертой и пятой книги «Жизни Арсеньева», движение памяти завершается абсолютным настоящим вспоминающего.

О значимости присутствия в тексте Бунина «авторского настоящего» см.: *Hutchings S. C. Writing the Road to the Russian Emigre Identity: Temporal Framing, Autobiography and Myth in Bunin's «The Life of Arseniev»*. P. 89–113. Здесь утверждается, что, подводя рассказ о прошлом к границам настоящего, Бунин обрамляет повествование жесткими временными рамками, которые придают рассказу (а вместе с ним и автобиографии) законченный характер. Прибегая к термину Бахтина, исследователь стремится показать, что эстетизированное воспомина- ние имеет у Бунина «завершающую активность».

жение памяти: от настоящего к прошлому, от прошлого опять к настоящему, от него снова вспять и снова вперед — это движение, нарушающее линейность времени и препятствующее смерти уничтожать мгновения жизни, получило в финале романа совершенно особое значение. В лице возлюбленной, умершей в ранней молодости, «была уже прелесть увядшей красоты». Воспоминание, воображение и сон, сливая свои усилия, преодолевают смерть уже не тем, что сохраняют ушедшее в неушимости — они продлевают бытие за черту смерти, заставляют его продолжать жить, претерпевая течение времени, несмотря на то, что оно уже навсегда прервано. И именно тогда (впервые) наступает полнота любви и близости (не духовной, но «душевной и телесной»). На этом итоге, словно исчерпав свою задачу, воспоминание прекращает свою работу и повествование заканчивается.

Итог возвращает к началу, к первой фразе романа: «Вещи и дела, еще не написании бывают, тьмою покрываются и гробу беспамятства предаются, написании же яко одушевленнии...» (VI, 7). Первая встреча героя, еще мальчика, со смертью, дала повод повторить эти слова: «...я впервые ощутил тогда, что она <смерть> порой находит на мир истинно как туча на солнце, вдруг обесценивая все наши „дела и вещи“, лишая нас интереса к ним, чувства законности и смысла их существования, все покрывая печалью и скукой» (VI, 28). В другой раз они повторяются при воспоминании о почти экстатическом и несомненно творческом состоянии, когда душа, отрешаясь от жизни, «точно из какой-то неземной дали <...> созерцала „вещи и дела“ человеческие» (VI, 86). В финале романа умершая жизнь восстает из гроба беспамятства, наделяется душой и выходит из границ времени, отмечающих ее начало и конец. Только сила, преодолевающая смерть в «Жизни Арсеньева» — нечто большее, чем «написание». Ибо на протяжении всего романа осуществляется не фиксация прошлого, а его воспоминание, которое и оказывается силой воскрешающей.

## Глава 4

# ВОЛЯ И ЗАКОН МНЕМОЗИНЫ (романы Владимира Набокова)

### 1. ВОСПОМИНАНИЕ КАК СЮЖЕТ

«Котик Летаев» Андрея Белого, «Младенчество» Вячеслава Иванова и «Жизнь Арсеньева» Ивана Бунина являются, на наш взгляд, теми тремя произведениями русской автобиографической поэзии и прозы, на основе которых можно говорить о связи с традицией темы воспоминания у Набокова. Бытование этой темы в русской культуре XX века, разумеется, выходит далеко за рамки трех произведений, избранных нами для монографического анализа. Но, на наш взгляд, данные три текста достаточно репрезентативны: они развивают эту тему в тех важнейших ее ракурсах, которые оказались актуальными в первой половине XX века. Поэтому, посвятив каждому из них по главе, мы можем теперь, в качестве предварительного подведения итогов, указать на те общие для эпохи мотивы, участвующие в развитии этой темы, которые оказались унаследованы Набоковым.

О трактовке памяти и воспоминания в первой половине XX века достаточно подробно говорилось во введении. «Котик Летаев», «Младенчество» и «Жизнь Арсеньева» интерпретируют акт воспоминания исходя из ценностных ориентиров, сходных с теми, что были выработаны русской философской мыслью. Воспоминание понято как духовный акт (духовная практика) высочайшей значимости. Процесс воспоминания истолкован как ценность, не менее, а может быть, и более важная, чем его результат. Во всяком случае, погружение в глубины памяти предпринимается не затем, чтобы извлечь из нее статичный результат воспоминания, а ради того, чтобы совер-



шить акт, сопутствующий воспоминанию — акт самопознания. Последний же неизменно выводит индивидуальное «Я» за его пределы — к миропознанию и, в некотором смысле, — к богопознанию. Воспоминание идет дальше личной человеческой жизни — за черту рождения, а порой и еще дальше — к «предмироному». Работа памяти сопряжена с личным мистическим опытом. Движение памяти не имеет однонаправленной устремленности к прошлому, оно направлено к нему лишь затем, чтобы воссоединить его с настоящим. Через эту встречу воскрешается прошлое и, вместе с тем, воссоединяется, избегая дурной множественности, личное «Я». Память имеет активно преобразующий характер и теснейше связана, с одной стороны, с познанием, с другой стороны — с воображением.

Попадая в контекст произведения, одновременно художественного и автобиографического, тема памяти получает дополнительную, сравнительно с философским контекстом, специфику. Автобиографизм произведения требует от писателя подлинного и чрезвычайно напряженного погружения в собственное личное прошлое, реальной работы памяти, которая не может быть заменена вымыслом, — то есть работы с собственной жизнью, которая становится строительным материалом произведения. В то же время его художественный характер превращает воспоминание в нечто большее, чем внутренняя активно переживаемая реальность или предмет философской рефлексии: воспоминание становится уже не предметом описания, а сюжетостроительной силой. В результате вырабатывается новый тип сюжета — *сюжет воспоминания*, которого не было в XIX веке, когда автобиографическая проза была посвящена воссозданию «картин» или событий прошлого, не сосредоточенному на процессе самого воспоминания о них.

Еще раз поясним это различие. Не только в литературе, но и в бытовом общении человек, пересказывая свое прошлое, постепенно «отрабатывает» такой рассказ, отбирает наиболее яркие детали, придает событию сюжетную завершенность, делает очевидной его значимость. Возникает занимательная история — «картина» прошлого, которая может воспроизводиться

затем без всякого напряжения памяти. Процесс воспоминания упразднен, сохранился лишь результат воспоминания. Таких «картин» может быть много — они могут составить целую серию, отражающую ключевые моменты прожитой жизни. Они сохраняют прошедшее — но и заслоняют его, делают совершенно недоступным, потому что каждая «картина» подобна моментальному снимку, который начинает восприниматься как полнота длящейся жизни. Моментальный снимок становится подменой, он подменяет собой живую длительность. Сюжет воспоминания не признает подобной подмены.

Автобиографизм, который становится неременной чертой сюжета воспоминания, определяет единственно возможный для него тип героя. Этот герой — художник (писатель, поэт). От героев романтических сюжетов о художниках он отличается тем, что не обладает устойчивым набором черт, поскольку его черты неизбежно индивидуальны. Необходимо подчеркнуть, что далеко не всякая автобиографическая проза актуализирует такой тип героя. У Аксакова, Толстого, Короленко, Горького жизнеописание автобиографического героя либо вовсе не соприкасается с темой его личного творчества, либо не выдвигает эту тему на центральное место.

Далекий от всякой условности, подлинно личный характер воплощаемых в художественном тексте воспоминаний сообщает некоторую парадоксальность границе между ним и документальными текстами. С одной стороны, она остается вполне определенной, с другой стороны неожиданным образом нарушается. Андрей Белый утверждает, что «Котик Летаев» — это документ сознания, Вячеслав Иванов использует «Младенчество» как основу для автобиографического документа. Возникает общее мотивное поле, соединяющее документ, автобиографическое произведение, основанное на сюжете воспоминания, и другие художественные тексты того же автора. Мотивы «Котика Летаева» растворяются в творчестве Белого, мотивы «Младенчества» объединяют его с лирикой Вячеслава Иванова, редакция из четырех книг «Жизни Арсеньева» дополняется пятой книгой, где сюжетное развитие включает значимый эле-

мент вымысла. Так позже мотивы «Других берегов» станут лейтмотивами набоковской прозы.

В рамках сюжета воспоминания совершенно особое место занимают воспоминания детства, которые получают здесь специфический смысл. Воспоминание устремляется к детству не потому, что оно непременно — самая счастливая, неомраченная пора жизни. У Белого и у Бунина немало воспоминаний о мучительных переживаниях, сопряженных именно с ранним детством. Начало жизни становится магнитом для воспоминания прежде всего потому, что это — момент, наиболее удаленный от настоящего, следовательно — наименее доступный, закрытый самой большой толщиной времени, которую необходимо преодолеть. Воспоминания о детстве, какими бы яркими они ни были, — самая трудная задача для памяти. Кроме того, она связана и со сверхзадачей. Устремляясь к своему началу, память пытается преодолеть и саму начальную черту, выйти в измерение мистического.

Детство трактуется в этих сюжетах как момент наибольшей близости к божественному началу мира, связь с которым теряет свою непосредственность при личном земном воплощении (рождении). Не будучи оригинальной, эта концепция в первой половине XX века дает повод для личных переживаний, имеющих несомненную подлинную остроту. «Рай», «Эдем» — типичные определения детства, вне зависимости от эмоциональной оценки тех или иных детских воспоминаний. Именно в детстве человеку легче, чем в более позднем возрасте, «вспомнить» о том, что было с ним до рождения. Детям вообще не свойственно жить воспоминаниями: ребенок живет настоящим. Автобиографический герой Андрея Белого или Бунина предается воспоминаниям уже в детстве — и это радикально отличает его от других. Когда герой взрослеет, его детские воспоминания обретают повышенную ценность. Поэтому возникает особый разворот темы: воспоминание детских воспоминаний. Такое опосредование (воспоминание воспоминаний) может распространяться и на повествование о более поздних периодах жизни.

Воспоминание воспоминания задает повествованию ритм повторов. Возврат, и возврат неоднократный, становится типичной чертой описываемых сюжетов.

Именно мистический ракурс темы детства порождает появление связанного с ним мотива изгнания. Событие изгнания тоже оказывается не однократным. Первое изгнание — рождение, понятое как отлучение. Именно так описывает рождение Иванов:

И вышла из туманной лодки  
На брег земного бытия  
Изгнанница — душа моя.

Второе изгнание — изгнание из того Эдема, которым является детство, неизбежно утрачиваемое. Но вся дальнейшая взрослая жизнь остается неразрывно связанной с этим утраченным раем. Точнее, она восстанавливает свои связи с ним через напряженное воспоминание. «Котик Летаев» начинается со встречи тридцатипятилетнего автора с собою-младенцем. У Бунина духовные события детства становятся своего рода духовной парадигмой героя. Иванов называет поэму «Младенчество» «поэтическим жизнеописанием» — как будто того, что рассказано о раннем детстве, достаточно для исчерпывающего жизнеописания.

Тема детства, как видим, становится достаточно определенным в своих мотивных комплексах культурным топосом — и этого нельзя не учитывать при восприятии темы детства у Набокова. Так случилось, что взросление Набокова оказалось сопряжено с утратой родины, с изгнанием. Значимость для него этого события неоспорима. Но ностальгическим содержанием тема «утраченного детского рая» у Набокова никоим образом не исчерпывается. Между тем, как было сказано во введении, именно так склонны ее трактовать современные исследователи. В этот распространенный взгляд необходимо внести коррективы. Набоков наследует определенную культурную традицию и говорит на ее языке — видоизменяя его, но и сохраняя существенный для него объем значений.

Точно так же неоднозначной является у Набокова и тема изгнания. Мартын, герой «Подвига», в великолепную швейцарскую осень, так похожую на осень в России, вдруг остро чувствует, что он — изгнанник, и само слово «изгнанник» становится для него «сладчайшим звуком» (Р III, 143). Сладчайшим потому, что изгнанничество позволяет изведать «блаженство духовного одиночества» (Р III, 144), о котором Набоков пишет на протяжении всего творчества и которое самому ему сопутствовало всю жизнь. Воспоминание — акт индивидуальный, он совершается в одиночестве, он не может быть разделен ни с кем. Изгнание, таким образом, оказывается условием, открывающим дорогу к воспоминанию — с этим и связана метафизика изгнания, лишь очень опосредованно соотносящаяся с ностальгической темой.

Кроме того, изгнание — самая очевидная из повторных тайных тем набоковской биографии (вынужденная эмиграция из России — в Германию, из Германии — во Францию, из Франции — в Америку). Трижды изгнанник неминуемо должен начать изучать «науку изгнания», которая предполагает близкое знакомство с политикой, историей, но прежде всего — с метафизикой. И именно метафизическая трактовка была центральным содержанием темы «утраченного рая детства» в русской культурной традиции. На теснейшую связь с нею указывает первая, уже цитированная нами во введении, фраза «Других берегов»: «Колыбель качается над бездной».

«Блаженство духовного одиночества», «очистительного одиночества» позволяет актуализировать самые тайные глубины индивидуального «Я», «нащупать тайный прибор, оттиснувший в начале <...> жизни тот неповторимый водяной знак», который может быть различен, только если поднять «ее на свет искусства» (Р V, 150).

«Котик Летаев», «Младенчество» и «Жизнь Арсеньева» — произведения, по некоторым параметрам весьма несхожие между собой. Два из них написаны прозой, третье — поэма; два созданы символистами, третье — реалистом (так, во всяком случае, приходится определять Бунина в рамках общепринятых

представлений о художественных направлениях). Сорок пять строф «Младенчества» были написаны в 1913 году, окончательная редакция «Жизни Арсеньева» вышла в 1939-м. Все это означает, что, во-первых, отмеченная нами общность в развитии темы воспоминания была характерна как для поэзии, так и для прозы, выходила за пределы жанровой определенности; что, во-вторых, она выходила за рамки того или иного литературного направления; что, в-третьих, она сохранялась на протяжении первой половины XX века. Материал, приведенный в начале книги, свидетельствует о том, что она выходила и за рамки собственно литературы — в общее поле культуры.

Соотнесение с этим культурным контекстом существенно смещает целый ряд устоявшихся представлений о Набокове. Прежде всего — представление о «ностальгическом комплексе» как ведущем мотиве набоковского творчества. Не тоска по утраченному раю детства, изживаемая на протяжении всей жизни, а «сладость изгнания», «блаженство духовного одиночества», дар Мнемозины, обретаемый в изгнании — таковы уточнения, которые необходимо внести в восприятие ценностной системы, определяющей многие набоковские сюжеты.

Мы ограничились нашей темой русским контекстом, но не можем обойти полным молчанием имя одного европейского автора, теснейшим образом с этой темой связанного. Речь, разумеется, идет о Марселе Прусте, о котором скажем здесь хотя бы несколько слов. Близость Пруста к интересующей нас традиции очевидна. Он трактует память как творящую, освобождающую силу, которая сообщает бытию его подлинный смысл. Ему свойственна любовь к повторным впечатлениям, его поэтика — поэтика повторений, ритмически организующих смысл. Ранние детские воспоминания — тоже важнейший для него мотив.

Есть, однако, у Пруста одна черта, тонко замеченная С. Г. Бочаровым и радикальнейшим образом разводящая французскую эпопею с русской традицией. Весь массив прустовского повествования организован движением к той финальной точке, к тому заключительному эпизоду «Обретенного времени», «где в сознании человека „встречаются“ (впервые в полном составе)

все возникавшие прежде реминисценции, теперь окончательно закрепленные и присвоенные сознанием человека именно потому, что время кругом него затихает. <...> Этот последний смотр впечатлений означает окончание жизни и начало книги, превращение героя в автора. Обретение прошлого в творческом акте оказывается несовместимым с человеческой жизнью („присутствием“) в настоящем; на этих последних страницах рассказано, как, обретая время и память, человек теряет память сегодняшнего дня. Жизнь героя-рассказчика переходит *полностью* в его книгу, книга вытесняет и замещает жизнь. Так, можно сказать парадоксально, что книга Пруста *начинается* вместе с ее *сюжетным концом*, в тот момент, когда завершается рассказ героя о жизни и он в себе обретает писателя<sup>1</sup>.

В рамках русской традиции завершение творческого акта может совпасть с завершением акта воспоминания. Но завершенность тут никогда не совпадает с замкнутостью: процесс воспоминания неизменно разомкнут. Воплощенный в тексте, он уходит за его пределы — в экзистенциальное измерение, в жизнь, которая ни в одном случае не исчерпывается текстом. В интересующей нас традиции последняя точка автобиографического повествования всегда является отправной точкой обновленного духовного движения.

## 2. КУЛЬТУРНЫЕ ПРИОРИТЕТЫ

Прежде чем обратиться к теме памяти и воспоминания у Набокова, необходимо хотя бы бегло охарактеризовать те мировоззренческие, духовные и литературные ориентиры писателя, которые существенно определили трактовку им данной темы.

Набоков не просто синтезировал художественные открытия начала XX века — учитывая опыт модернистов, он по-новому соединил литературные традиции XIX и XX веков. Не слу-

---

<sup>1</sup> Бочаров С. Г. О «конструкции» книги Пруста // Бочаров С. Г. Сюжеты русской литературы. М., 1999. С. 411. Там же, на с. 401–414 см. о поэтике Пруста.

чайно в лекциях американским студентам он нашел простые и точные формулы, объясняющие ранее не осознаваемую общность «золотого» и «серебряного» века.

«Я рожден этой эпохой, я вырос в этой атмосфере»<sup>1</sup>, — писал Набоков Э. Уилсону 4 января 1949 года о своей прямой связи с русской литературой конца XIX — начала XX веков. Отношения Набокова с разными направлениями русской литературной традиции изучаются активно, хотя и не очень равномерно. Так, проблема «Набоков и символизм» разработана уже весьма обстоятельно<sup>2</sup>, проблема «Набоков и акмеизм» только еще начинает разрабатываться<sup>3</sup>, то же касается и вопроса о влиянии открытий футуризма на Набокова<sup>4</sup>. Близкое, кровное родство произведений Набокова с русской литературой XIX века считается общепризнанным — и все же в исследовательской литературе встречаются такого типа высказывания: «Перед нами еще одна книга писателя (речь идет о «Лекциях по русской литературе». — Б. А.). Материал в ней специфический — но автор легко узнаваем — завораживающе несправедливый, протестующе однобокий, с хлесткой жесткостью говорящий пронзительные, часто ранящие вещи о живых человеческих отношениях»<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Звезда. 1996. № 11. С. 125.

<sup>2</sup> См., напр.: *Alexandrov V. E. Vladimir Nabokov's Metaphysical Aesthetics in the Context of the Silver Age // Christianity and the Eastern Slavs. Vol. 3: Russian Literature in Modern Times. Berkeley; Los Angeles; L., 1995. P. 201–222; Липовецкий М. Эпилог русского модернизма (Художественная философия творчества в «Даре» Набокова) // В. В. Набоков: Pro et contra. [Т. 1.] С. 663–666; Медарич М. Владимир Набоков и роман XX столетия // Там же. С. 454–475; Скопечная О. Черный белый калейдоскоп. Андрей Белый в отражениях В. В. Набокова // Там же. С. 667–696.*

<sup>3</sup> См., напр.: *Липовецкий М. Эпилог русского модернизма. С. 663–666.*

<sup>4</sup> См., напр.: *Ронен О. Заумь за пределами авангарда // Литературное обозрение. 1991. № 12. С. 40–43; Букс Н. Эшафот в хрустальном дворце. М., 1998. С. 143–144; Неологизмы Набокова, его усложненная метафоричность говорят о слегка презрительном, но все же ученичестве у футуристов. Когда, например, Набоков в «Других берегах» пишет, что «солнце натягивает на руку ажурный чулок аллеи» (Р V, 208), то сразу же вспоминается, как у Маяковского «лысый фонарь сладострастно снимает с улицы черный чулок» («Из улицы в улицу», 1913 — см.: *Маяковский В. В. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1955. Т. 1. С. 39).**

<sup>5</sup> *Толстой И. Несколько слов о «главном герое» Набокова // Набоков В. Лекции по русской литературе. С. 13.*



Набоковедение только в последние десятилетия вошло в академический период — подведения итогов, беспристрастных исследований. Процитированный отзыв как будто принадлежит более раннему времени — непосредственных и не всегда адекватных реакций на набоковские тексты. Спокойный и строгий взгляд обнаруживает, что из русских классиков несправедлив был Набоков, пожалуй, только к Достоевскому<sup>1</sup>, активная неприязнь к которому проявилась в последний период набоковского творчества. Но и в этом было своего рода следование традиции. Так же относился к Достоевскому почитаемый Набоковым Чехов, который 5 марта 1889 г. писал Суворину: «Купил я в Вашем магазине Достоевского и теперь читаю. Хорошо, но уж очень длинно и нескромно. Много претензий»<sup>2</sup>. Неприятие Достоевского было свойственно и Бунину. Объединение трех имен: Чехова, Бунина и Набокова — писателей, достаточно индивидуальных, но все же обладающих некоторой общностью стиля, поясняет такое отношение к Достоевскому. Оно возникает не вследствие предвзятой несправедливости, а как результат стилового антагонизма.

В той же мере несправедливо утверждение И. Толстого об «однобокости» и «хлесткости» Набокова. Конечно, многих читателей задевает его предисловие к переводу «Героя нашего времени», в котором отмечены романтические штампы в прозе Лермонтова и немалое количество «несообразностей, одна другой примечательнее» (А I, 528) в сюжете.

До Набокова мы действительно не замечали ни штампов, ни несообразностей у Лермонтова и заметили их только теперь, когда нам на них указали. Но свою точку зрения на Лермонтова не изменили — по той причине, которую совершенно справедливо описал тот же Набоков: «...повествование движется с такою стремительностью и мощью, столько мужественной красоты

---

<sup>1</sup> О специфике отношений Набокова к автору «Двойника» см.: Сафаскина Л. Набоков, который бранится // В. В. Набоков: Pro et contra. [Т. 1.] С. 542–570.

<sup>2</sup> Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М., 1976. Письма. Т. 3. С. 169.

в этой романтике, что читателю просто не приходит в голову задуматься» об этих несообразностях (А I, 529). Стилистические ошибки Набоков нашел и у страстно любимого им Пушкина, но Пушкина защищать от Набокова не приходится.

По образованию Набоков был филологом — и «филологичность» неизменно чувствуется в его реакциях на литературу, будь то прямые отзывы, анализы, характеристики, или реминисценции, получающие то патетическое, то пародийное звучание. В этом отношении Набоков, между прочим, тоже родственен и Андрею Белому, и Вячеславу Иванову (бунинские литературные штудии в большей степени являются размышлениями писателя о писателях, чем рефлексией филолога).

При свойственной Набокову высокой филологической культуре несколько неожиданным кажется начало его лекции о писателях, цензуре и читателях в России. Как будто следуя нормам русской и советской социологической критики, Набоков подробно говорит о социально-политическом положении писателя в России, о том, что литература страдала одновременно как от невежественного царского режима, так и от политических радикалов, неподкупных героев, безразличных как к тяготам ссылки, так и ко всему утонченному и сложному в искусстве. Вероятно, острота этой темы была продиктована тем, что в эмиграции писатель тоже оказывался несвободен. Хотя эмигрантская идеология противопоставляла собственную духовную и печатную свободу русским условиям, на деле зарубежная русская мысль была скована собственными идеологическими установками, унаследованными от XIX века. Так, например, обсуждению не подлежала нравственная высота (а заодно с ней и эстетическая правота) Белинского, Чернышевского, Добролюбова. Зеньковский выразит эмигрантское отношение к ним характеристикой «святые люди».

Набоков, не стесняясь, прибегает к устоявшимся штампам, называя «неистовым» Белинского, «несгибаемыми» Чернышевского и Добролюбова и только для Михайловского находит свое собственное определение — «добропорядочный зануда»

(перевод Л. Курт)<sup>1</sup>. Царь и радикалы, правительство и революционеры, считает Набоков, были в равной степени обывателями в искусстве.

Те, кого называли революционными демократами, боролись с деспотами и, сами того не замечая, насаждали свой собственный деспотизм. Конечно, революционеры были ближе Набокову, чем представители власти. Они, по его мнению, «искренно, дерзко и смело защищали <...> свободу и равенство, но противоречили своей собственной вере, желая подчинить искусство современной политике»<sup>2</sup>.

Радикально настроенная молодежь второй половины XIX века придумала себе несуществующий предмет восторга — народ — и столь же преувеличенный объект ненависти — власть. Власть же выдумала страшных злодеев — нигилистов и революционеров — и боролась с ними, применяя ничем не оправданную жестокость.

Такая точка зрения кажется почти наивной, но до Набокова она, по существу, никем не была высказана. Нечто подобное писал Аполлон Григорьев, когда сетовал, что если критик не принадлежит ни к одному из известных направлений — западникам или славянофилам, радикалам или консерваторам, — то печатать в России его никогда не будут.

Одна из причин интереса Набокова к социологии, а также к революционно-демократическому крылу русских писателей связана с проблемами филологическими и литературными. Влияние на русское общество радикалов и демократов имело, по Набокову, своим следствием порчу языка — как стилистическую, так и более фундаментальную, затрагивающую сами основы языка, его природу, его онтологию.

А. Волинский, руководитель журнала «Северный вестник», в своих статьях о русской критике, выпущенных затем отдель-

---

<sup>1</sup> Набоков В. Писатели, цензура и читатели в России // Набоков В. Лекции по русской литературе. С. 17.

<sup>2</sup> Там же. С. 18.

ной книгой в 1896 году, характеризовал русских революционных демократов почти так же, как и Набоков, обвиняя их прежде всего в эстетической глухоте.

Зависимость писателей от политической доктрины очень быстро осознали символисты и убеждали соотечественников в справедливости своей позиции лет двадцать — пока не наступило великое оледенение России. В последние годы жизни высоко чтимый Набоковым Блок очень остро осознал наиболее уязвимое место русской литературы. В России всякое значимое для общества высказывание — и философское, и публицистическое, и социальное — становилось литературой, воспринималось как литература. Соответственно язык этих высказываний интегрировался в рамки языка литературы. Философия и социология не развивались на специально отведенных для них территориях, а становились частью общелитературного процесса — возможно, потому, что русская литература уже на ранних этапах своего развития сама включила в себя и философствование, и социологизирование. Блок писал: «Наконец, под философской мыслью разумею мы ту мысль, которая огнем струилась по всем отраслям литературы и творчески их питала <...> В связи с началом гражданской войны, в эпоху падения крепостного права, образования политических партий часть этой мысли переходит временно в руки публицистов, ученых, а иногда и просто профессоров; — здесь потускнела и мысль, поистерся и язык...»<sup>1</sup>. Процесс этот не имел бы столь тяжелых последствий, если бы поле литературного языка не стало общим для этих разнородных высказываний, если бы границы его были более замкнуты.

Блок, как и Набоков, почтительно относился к революционерам-демократам, признавая их личную святость. Но он видел, как, утрачивая смысл, искажаются мысль и язык под их мощным влиянием. В статье «Гейне в России» (1919) Блок говорит: «Могильщиками этой культуры были, сами того не ведая, их учителя, высоко ценимые как ими, так и нами, русские

---

<sup>1</sup> Блок А. Собр. соч. Т. 6. С. 139.

писатели — с Белинским во главе»<sup>1</sup>. В своем завещании, в пушкинской речи «О назначении поэта» (1921), трагедию русской культуры XIX века Блок определяет одним кратким предложением: «Над смертным одром Пушкина раздался младенческий лепет Белинского»<sup>2</sup>.

Мысли Ап. Григорьева, А. Вольнского, Блока о соотношении искусства, политики и языка в России после революции были забыты. Но поразительно, что они были забыты и большинством русской эмиграции. Поэтому Набоков был почти одинок в своем отношении к тому, что в XIX веке называли «тенденциозным искусством», и глава о Чернышевском была исключена из «Дара» редакцией «Современных записок». Между тем создание этой главы было, по-видимому, для Набокова актом духовного освобождения — прямым высказыванием на запретную тему. Бунин такого прямого высказывания себе не позволил: он вычеркивал из рукописи «Жизни Арсеньева» признания в ненависти к Чернышевскому с его «Что делать?».

По Набокову, «всякая великая литература — это феномен языка, а не идей» (А I, 511). Зеркальное опрокидывание этого тезиса и раздражало его более всего в писателях-демократах. Как тускнела под их пером мысль и стирался язык, Набоков великолепно иллюстрирует в «Даре» на примерах из Помяловского, Михайловского, Ленина и Чернышевского. Глубина и катастрофичность этого явления и до сих пор не осознается нами вполне.

Словосочетание «общая идея» — одно из самых ругательных в лексиконе Набокова<sup>3</sup>. Только однажды, в интервью Аппелю, Набоков выразил надежду, что его частные наблюдения когда-нибудь станут общими идеями. Существенно, однако, что речь шла именно о частных наблюдениях, знак равенства между ними и общими идеями превращает внутреннюю форму высказывания почти в оксюморон.

---

<sup>1</sup> Блок А. Собр. соч. Т. 6. С. 117.

<sup>2</sup> Там же. С. 166.

<sup>3</sup> Об индивидуальном употреблении Набоковым так называемых «общих понятий» см.: Рязузова Л. Н. Система эстетических и теоретико-литературных понятий В. В. Набокова. Краснодар, 2001. С. 11–12.

В письме к Э. Уилсону от 29 февраля 1956 года Набоков называет Чехова своим предшественником, а в лекциях говорит, что у Чехова «нет никакой особой морали, которую нужно было бы извлечь, и нет никакой особой идеи, которую нужно было бы уяснить»<sup>1</sup>. Скабичевский и Михайловский упрекали Чехова в том, что ему все равно о чем писать, лишь бы писать, говорили о его холодности, бездушности и отсутствии какого-либо мирозерцания. Г. Иванов и Г. Адамович почти дословно повторяют эту оценку, отсылаясь на произведения Набокова<sup>2</sup>. Сходным образом, между прочим, многие критики реагировали на творчество Бунина.

Само словосочетание «общая идея» получило широкое распространение в русской культуре после статьи Н. Михайловского «Об отцах и детях и о г. Чехове» (1890). «...Я не знаю зрелища печальнее, чем этот даром пропадающий талант» — пишет здесь Михайловский. К самому Чехову Михайловский относит автохарактеристику героя чеховской «Скучной истории»: «Во всех картинах, которые рисует мое воображение, даже самый искусный аналитик не найдет того, что называется общей идеей или Богом живого человека»<sup>3</sup>. Последние из процитированных слов вообще не воспринимались эпохой, и выражение «общая идея» было однозначно отнесено к доктринам — социально-политическим или философским.

Набоков спокойно прошел мимо многих общих идей или идеологических соблазнов XX века. Исключение составляют

---

<sup>1</sup> Набоков В. Антон Чехов // Набоков В. Лекции по русской литературе. С. 337.

<sup>2</sup> Иванов Г. В. Сиринов. «Машенька», «Король, дама, валет», «Защита Лужина», «Возвращение Чорба», рассказы // В. В. Набоков: Pro et contra. [Т. 1.] С. 215–217; Адамович Г. Владимир Набоков (Из книги «Одиночество и свобода») // Там же. С. 255–266.

<sup>3</sup> Михайловский Н. К. Литературно-критические статьи. М., 1957. С. 606. Общая идея у героя рассказа, между прочим, имела: «Испускающая последний вздох, я все-таки буду верить, что наука — самое важное, самое прекрасное и нужное в жизни человека, что она всегда была и будет высшим проявлением любви и что только ею одною человек победит природу и себя» (Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. Соч. Т. 7. С. 263).

три фигуры: Маркс, Ленин, Фрейд<sup>1</sup>. Их унылый материализм был для Набокова чем-то вроде раковой опухоли эпохи. Их доктрины Набоков не удостоил серьезной критики — он подверг их презрению и осмеянию. Но он прошел также мимо героического пессимизма французских экзистенциалистов (за что и удостоился резко отрицательного отзыва Сартра<sup>2</sup>). Представить себе, что его могла увлечь какая-нибудь политическая доктрина, просто невозможно. Не разделял Набоков со своими современниками и утешительную веру в науку — не разделял по одной простой причине: цель науки — польза, а не истина (воспользуемся афоризмом из чеховского рассказа «На пути»). Под общей идеей чаще всего и понималась некая социально-политическая доктрина, которая могла принести пользу человечеству. И не было в ней «ужаса, нежности и чуда», а также тех проблем, «над которыми кроткий король Лир хотел с дочерью поразмыслить в тюрьме», как писал Набоков в упомянутом выше письме к Э. Уилсону<sup>3</sup>.

Набоков всегда избегал максим, афоризмов, сентенций — любого законченного выражения «общих идей». Мы видели, что этого избегал и Бунин — во всяком случае, стремился избегать, истребляя в рукописи «Жизни Арсеньева» подобные высказывания. Впрочем, они, тем не менее, остались в окончательной редакции — хотя в значительно меньшем количестве, чем в черновых. По-видимому, мышление «общими идеями» все-таки было у Бунина в крови — как было оно в крови у русской литературы, прошедшей через опыт второй половины XIX столе-

---

<sup>1</sup> «Психоанализ сделал автобиографическую память не случайным объектом исследований, а главным инструментом, с которым следует работать» (Нуркова В. В. Свершенное продолжается: Психология автобиографической памяти личности. М., 2000. С. 75). Учитывая эту особенность, можно предположить, что во Фрейде Набоков мог видеть свое извращенное подобие. Психоанализ активизирует личную память затем, чтобы изжить прошлое, отделить его от настоящего, в то время как в традиции, родственной Набокову, ценным является воссоединение настоящего с прошлым.

<sup>2</sup> Сартр Ж.-П. Владимир Набоков. «Отчаяние» // В. В. Набоков: Pro et contra. [Т. 1.] С. 269–271.

<sup>3</sup> Звезда. 1996. № 11. С. 125.

тия. Набоков пошел в этом направлении гораздо дальше Бунина. Можно сказать, он осуществил в полноте то, к чему Бунин только стремился. Сентенции для Набокова — только предмет пародии. «Аду» он начал словами: «„Все счастливые семьи довольно-таки не похожи, все несчастливые довольно-таки одинаковы“, — так говорит великий русский писатель в начале своего прославленного романа („*Anna Arkadievitich Karenina*“), преобразенного по-английски Р. Дж. Стоунлером и изданного „Маунт-Фавор Лтд.“, 1880» (А IV, 13). Знаменитая толстовская максима с легкостью перевернута, смысл, прямо противоположный тому, который вложил в нее Толстой, выглядит не менее убедительно. Оказывается, что в сентенции ровно столько же справедливости, сколько и несправедливости. Рассматривать ее всерьез просто смешно, и хотя в статье «Юбилейные заметки» (1969) Набоков объяснял, что высмеивал в данном случае дурные переводы русской классики, осмеянию несомненно подвергся и классический текст. (У Бунина, между прочим, «общие идеи» чаще всего вводятся как цитаты из русских классиков.)

Один из немногих в XX веке, Набоков понял, почему мир так неблагоприятен. Раньше полагали, что из-за властолюбия или корыстолюбия, недостатка веры и нехватки совести, глупости, ханжества и так далее. Нет, мир гибнет потому, что люди пользуются приблизительными и неточными словами, полагая, что передают точный смысл. Они составляют идеологемы, которые деформируют и уничтожают культуру. Идеология — это рационально сформулированные «веяния времени», то есть самый верхний и самый тонкий слой культуры. Культура противится рационально теоретическому и понятийному мышлению. В основе искусства — воспоминание о древнем способе понимания мира, когда люди мыслили сюжетно и образно. Идеология в политике стремится к лозунгу, в философии — к сентенции, афоризму и, как предел, к термину. Раз навсегда устоявшийся термин — большая опасность для культуры.

Символисты побеждали терминологичность с помощью символов — многозначных образов и понятий, «темных в своей



последней глубине». Акмеисты потребовали «прекрасной ясности», точности слова и образа, а также признания «несказанного» — несказанным, то есть тем, чего и не следует высказывать. Футуристы в молодом задоре уличили символистов и акмеистов в невнимании к слову как таковому. Они умело разбирали его и вновь собирали, докапываясь до его этимологических глубин.

Набоков унаследовал все три тенденции. Его изощренное словесное мастерство постоянно направлено на то, чтобы рационально рассказать об иррациональном, то есть соединить «темную глубину» символа с «прекрасной ясностью», не прибегая при этом к «общим идеям».

Впрочем, одну из самых общих идей Набокова все-таки можно обозначить — это непосредственное ощущение тайны, окружающей человека в каждый момент его жизни. Правдоподобно изобразить мир, к чему стремились писатели, которых мы называем реалистами, невозможно, минуя встречу человека с таинственным, чудесным, иррациональным. Жизнь утрачивает свой смысл, блеск и красоту без этого таинственного начала.

Философско-эстетические разборы русской классики Соловьевым, Леонтьевым, Розановым, Вольтинским, Мережковским, в которых выяснялись ее религиозно-мистические, иррациональные основы, предшествовали поэзии и прозе символистов. Символисты наследовали русскую классическую литературу — но истолкованную иначе, чем ее трактовали Белинский, Чернышевский, Добролюбов или Михайловский. Для символистов поэтому не было непроходимого рубежа между их собственным творчеством и творчеством так называемых реалистов — Пушкина, Гоголя, Тютчева, Достоевского, Толстого, Чехова. В этом нет ничего удивительного. В рамках нашей темы мы имели возможность наблюдать, до какой степени совпадает с символистами в мистической трактовке памяти Бунин. Его «реалистическая» манера письма оказалась органично сочетаемой с ключевыми темами символизма.

Одна из главных мыслей Набокова в лекциях — мысль об иррациональной основе мира и искусстве, которое эту иррацио-

нальность рационально осмысляет. В книге о Гоголе Набоков писал: «...под поэзией я понимаю тайны иррационального, познаваемые при помощи рациональной речи». И далее: «Уравновешенный Пушкин, земной Толстой, сдержанный Чехов — у всех у них бывали минуты иррационального прозрения, которые одновременно затемняли фразу и вскрывали тайный смысл...» (А I, 503).

Но Набоков, как никто другой, понимал, что религиозно-мистическая философия, заведомо включавшая в себя иррациональное, страдала тем же пороком, что и позитивистская или материалистическая: на практике она неминуемо приходила к идеологическим схемам. Если воспользоваться сравнением из предисловия Набокова к «Лолите», то можно сказать, что религиозное мышление так же заковывало себя в железную клетку терминов, понятий, афоризмов и сентенций и, пытаясь нарисовать картину мира, неминуемо изображало только прутья клетки<sup>1</sup>.

Набоков плохо верил в коллективный мистический опыт, хотя напрямую никогда его не отрицал. Он никогда не позволял себе критики христианства или церкви. Но сам церковным человеком не был, как и большинство русских символистов.

Как и для символистов, для Набокова в основе познания мира лежит личный мистический опыт. Он включает в себя видения, пророческие сны, предсказания, ясновидение, непосредственное общение с потусторонним и многое другое. Такой опыт почти всегда как-то связан со страхом, с мистическим ужасом и часто скрывается как нечто почти постыдное, о чем не следует говорить.

В. Даль, так любимый Набоковым, определяет ясновидение следующим образом: «Чувственное распознавание в магнетическом сне неведомого и недостижимого чувствам человека».

---

<sup>1</sup> Собственно, и в основе «Котика Летаева» лежит штейнерианская схема, которая могла бы превратить произведение в мертвую иллюстрацию этого учения, если бы в каждой его строке не бился и не пульсировал индивидуальный ритм Андрея Белого, призванный выразить его личный мистический опыт.

В жизни Набокова был один-единственный случай ясновидения, описанный сначала в «Даре», а потом в «Других берегах». В последнем произведении автор обратился к будущему «узкому специалисту-словеснику» с предложением ответить на вопрос, чем различаются эти описания. Не беря на себя задачи провести их сущностное сопоставление, отметим разность некоторых деталей. Основной сюжет в обоих описаниях — общий и соответствует формулировке Даля. Лежа в постели после тяжелой болезни, герой чувственно распознает недоступное чувствам человека. А именно, ясно и со многими подробностями, видит, как мать садится в сани, едет по Морской и к Невскому, заходит в магазин и покупает карандаш, хотя видеть этого он никак не может. В обоих случаях герой ошибается только в одном — это был не простой карандаш, а «рекламный гигант» с витрины. «Магнетического сна» не было, была только «сверхчувственная ясность». В «Даре» количество подробностей при передаче этого эпизода намного больше, а главное — больше действующих лиц. В момент ясновидения герой на время перестает следить за матерью и невольно следует за ее братом, при этом стараясь взглянуть в лицо господина, с которым тот беседует. Немного позднее, когда юный Годунов-Чердынцев слышит из уст господина Гайдукова простую фразу, обращенную к матери: «А мы с вашим братцем недавно видели вас около Треймана» (Р IV, 209–210) — герой не столько получает подтверждение реальности произошедшего (сомневаться мог только читатель), сколько по непонятной нам и не объясненной повествователем причине начинает испытывать смущение, стыд и «суеверное страдание».

Набоков, как и Бунин, часто одно и то же событие передает дважды<sup>1</sup>: сначала как непосредственно происходящее, а затем как повторяющееся в воспоминании. Так же описан случай ясновидения. Во время самого события герой достигает «высшего предела человеческого здоровья» (Р IV, 209) и высшего

---

<sup>1</sup> Параллель подчеркнута в статье: Левин Ю. И. Биспациальность как инвариант поэтического мира Набокова // Russian Literature. (Amsterdam.) 1990. № 28 (1). С. 111.

блаженства. Впоследствии, размышляя о случившемся, юный Годунов-Чердынцев испытывает чувства прямо противоположные: ясновидение он называет болезненным припадком и до слез стыдится происшедшего с ним.

В «Других берегах» этого противопоставления нет, зато дано объяснение тому, почему при точности всех прочих деталей в акте ясновидения была допущена ошибка относительно размеров карандаша. Во время болезни, в бреде все вещи виделись неестественно большими. Размер карандаша оказался так сильно приуменьшен сознанием потому, что была сделана «подсознательная поправка на отвратительную возможность, что от недавнего бреда могла остаться у вещей некоторая склонность к гигантизму» (P V, 161).

К этой «подсознательной поправке» можно провести следующую параллель. Наше сознание иногда действует аналогично инстинкту, который помимо воли человека реагирует на изменяющиеся условия окружающей среды. Подобно тому, как зрачок уменьшается при увеличении силы света, независимо от нашей воли контролируется и сознание, подвергаясь необходимым ограничениям или, наоборот, получая возможность увидеть то, что скрыто от глаз.

В «Ultima Thule» этому «контролирующему органу» Набоков находит одновременно серьезное и ироническое определение. Герой, потеряв любимую жену, ни разу со времени ее смерти не видит ее во сне. «Цензура, что ли, не пропускает...» (P V, 115) — сетует он. В случае ясновидения, описанном в «Даре», цензура переусердствовала, и герой не увидел истинных размеров карандаша. Но «основной текст» все-таки был сохранен.

Другого рода «цензура», скорее психологическая, чем духовная, требует целомудренного отношения ко всему сверхчувственному, требует соблюдения «мистики молчания» при столкновении со сверхъестественным. Вероятно, поэтому повествователь в «Даре», начиная рассказ о случае ясновидения, подчеркивает, что в стихи он не попал.

Подчиняясь «цензуре», стоящей на страже всего сверхъестественного, Годунов-Чердынцев старается забыть о припадке

ясновидения, «хлебом залепив щели» (Р IV, 210). Через много страниц романа эта метафора будет развернута и конкретизирована: «В земном доме вместо окна — зеркало; дверь до поры до времени затворена; но воздух проходит сквозь щели» (Р IV, 484). Такая метафора впервые возникает не в «Даре». Маленький Лужин в самом начале романа, убежав со станции, попадает в закрытый дом через окно. В конце же романа он выбросится в окно, о котором говорится, что нижняя часть его была «подернута ровным морозом, искристо-голубая, непрозрачная». Тут же это впечатление усиливается, и Лужин смотрит на «плотный мороз стекла» (Р II, 464). Здесь вспоминается «слепое окно» из ивановского «Младенчества», но еще более — Блок с его видениями, движущимися в «туманном окне» и со строками о том, что «на луну смотреть нет мочи / Сквозь морозное окно»<sup>1</sup>. Кое-что Лужин в окне все-таки видит: «квадратную ночь с зеркальным отливом» (Р II, 464). В «Даре» появится то же зеркальное окно. Закрытые в глухой комнате, мы пытаемся все-таки рассмотреть нечто за ее пределами — за пределами нашего земного сознания, но видим самих себя (так ночь, которую увидел Лужин, получает единственно ведомые ему шахматные — квадратные — очертания). И все-таки веяние «мировых» проникает в нашу комнату — «сквозь щели».

В автобиографических и фактически вполне точных «Других берегах» нет стыда при воспоминании о ясновидении, нет литературной игры при его описании, как нет и желания «хлебом залепить щели», что, как мы понимаем, невозможно. С духовной и душевной «цензурой» установлены вполне доверительные отношения.

Набоков, по существу, на протяжении всей своей жизни утверждал совсем иной, чем у символистов, тип мистики — светлой, дневной, инстинктивно-целомудренной. И, вероятно, именно потому за мистику часто не принимаемой. В этом — главная причина, по которой эмигрантская критика и многие из современных читателей и исследователей считали и считают,

---

<sup>1</sup> Блок А. Собр. соч. Т. 3. С. 45.

что у Набокова нет философии, метафизики и общих идей, а есть только изоощренная словесная и литературная игра.

В основе мистики Набокова лежит представление о высшем разуме, совсем ином и бесконечно более высоком, чем наш, и все-таки воспринимаемом нами благодаря любви, искусству, нравственности, игре, незаинтересованному созерцанию. О такой «потусторонности» писала знавшая больше нас В. Набокова<sup>1</sup> и пишут по-своему развивающие ее основной тезис В. Александров<sup>2</sup>, А. Битов<sup>3</sup>, С. Давыдов<sup>4</sup>, А. А. Долинин<sup>5</sup>, И. П. Смирнов<sup>6</sup>.

Сторонником агностицизма, даже лингвистического, Набоков никогда не был. Слово, конечно, может полностью закрывать действительность. Всякое понятие постепенно, как заброшенный луг, зарастает кустами и сорняками предвзятых представлений. Но точно найденное слово, словосочетание или образ аналогичны науке, которая, исследуя непознанное, усиливает нашу зоркость, делает вещи прозрачными, возвращает миру и предмету прелесть новизны и, главное, расширяет область «несказанной тайны», что и можно назвать ее постижением<sup>7</sup>.

Для внецерковной и церковной мистики одним из доказательств реальности «миров иных» были сны. Особенно такие,

---

<sup>1</sup> Набокова В. Предисловие к сборнику: В. Набоков. Стихи (1979) // В. В. Набоков: Pro et contra. [Т. 1.] С. 348–349.

<sup>2</sup> Александров В. Е. Набоков и потусторонность.

<sup>3</sup> Битов А. Ясность бессмертия. Смерть как текст // В. В. Набоков: Pro et contra. [Т. 1.] С. 12–24.

<sup>4</sup> Davydov S. «Teksty-Matreshki» Vladimira Nabokova. S. 100–140; Давыдов С. «Гносеологическая гнусность» Владимира Набокова: Метафизика и поэтика в романе «Приглашение на казнь» // В. В. Набоков: Pro et contra. [Т. 1.] С. 476–490.

<sup>5</sup> Долинин А. А. Цветная спираль Набокова // Набоков В. Рассказы. Приглашение на казнь: Роман. Эссе, интервью, рецензии. М., 1989. С. 467–469.

<sup>6</sup> Смирнов И. П. Философия в «Отчаянии» // Звезда. 1999. № 4. С. 173–183.

<sup>7</sup> Не согласимся поэтому с А. Долининым, который пишет, что тайна, скрытая под «видимой реальностью во всем ее великолепном многообразии», по Набокову, «непостижима рассудком» (Долинин А. Цветная спираль Набокова. С. 468).

в которых сновидец встречается и беседует с умершим, совершенно не «помня» о его смерти. Это происходит потому, что во сне меняется сознание человека и прежде всего восприятие времени и пространства.

Одна из часто повторяемых Мережковским мыслей состояла в том, что нельзя говорить о воскресении человека в существующем времени и пространстве. Когда же они изменятся и будет, как сказано в Библии, «новое небо и новая земля», тогда воскресение станет возможным.

В «Других берегах» Набоков, напротив, пишет, что, когда ему снятся умершие, то видит он их озабоченными и чем-то подавленными, как будто свою смерть они воспринимают «темным пятном, постыдной семейной тайной», «хотя в жизни именно улыбка была сутью их дорогих черт» (Р V, 170). Светлой мистике Набокова, его ясновидению не требуются подобные «косматые сны». Редкий случай заглянуть за свои пределы дается смертным «наяву, когда мы в полном блеске сознания, в минуты радости, силы и удачи — на мачте, на перевале, за рабочим столом» (Р V, 170).

Таково важное уточнение, необходимое для понимания самой «общей идеи» Набокова о таинственном начале мира и о возможности встречи с ним.

Обратим внимание, как резко снижается высокий пафос размышлений о проникновении за пределы времени и пространства в минуты радостного подъема сил и в полном блеске сознания упоминанием о том, что это может случиться за рабочим столом.

Подобно Вл. Соловьеву, Набоков высокие истины испытывал иронией и не боялся, например, представление о божественной любви передать такому герою как Гумберт. В своем стремлении к «прекрасной ясности» Набоков ближе не к символистам, а к акмеистам или к Бунину, писавшему в стихотворении «Мистику» (1905): «Когда идешь над бездной — надо прямо / Смотреть в лазурь и свет»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Бунин И. А. Собр. соч. Т. 1. С. 223.

Попробуем конкретизировать это, пока слишком общее, представление. Рассказчик в «Лолите», испытывая «метафизическое любопытство» (состояние, определяющее многих героев Набокова), находит непривычное определение к слову «вечность» — «литофаническая».

Одно из частых развлечений Набокова — ставить читателя в тупик перед словом, значение которого иногда можно найти только в специальных словарях. Слово «литофанический» парадоксально уже по своему составу. Первая его часть по-гречески означает «камень», вторая — «ясность», «прозрачность». Означает оно художественное изделие из фарфора с рисунком, который можно увидеть, только если рассматривать его на свет. Кроме того, оно означает картины на бумаге, которые также видны только на просвет, или барельефное изображение из воска для изготовления таких картин. В общем, литофания — это все невидимое, темное, становящееся видимым, прозрачным в луче света.

Если же обратиться к истории русской литературы, то слово «прозрачность» обнаружит свою повышенную значимость у символистов. Вячеслав Иванов назвал так свою вторую книгу лирики. Слово «прозрачность» было в этом контексте скорее даже термином, нежели символом. Вячеслав Иванов, вслед за средневековыми художниками и мыслителями считал, что сквозь вещественное, материальное просвечивает высшее, божественное начало. Задача художника — суметь воспринять прозрачность материи, разглядеть сквозь «реальное» — «реальнейшее», «утвердить, познать, выявить в действительности иную, более действительную действительность»<sup>1</sup>.

На этом пути символистов подстерегала серьезнейшая опасность. В погоне за «реальнейшим» обычная и привычная действительность обесценивалась, становилась второстепенной и малоинтересной. «Дева Радужных Ворот» или «Прекрасная Дама» не имеет реального облика, доступного слову. О ней можно только сказать, что она «смыкает, пламенеет, бесконечные круги»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Иванов В. Собр. соч. Т. 2. С. 553.

<sup>2</sup> Блок А. Собр. соч. Т. 1. С. 81.



Погружение в метафизические глубины делало поэзию однобокой, нецеломудренной, когда пафос становился навязчивым и утомительным. Мережковский, Андрей Белый, Вячеслав Иванов и даже Блок становились проповедниками, идеологами, как Достоевский или поздний Толстой. Так культура становилась идеологией, хотя к началу XX века эти понятия постепенно стали противопоставляться.

Если символисты учили видеть материю «прозрачной», то Мандельштам назвал свою первую книгу «Камень». Слово, бывшее для символистов намеком на «несказанное», стало у него «голосом материи»<sup>1</sup>. Подобно символистам, Мандельштам обращался и к средневековью, и к Тютчеву, но «на три измерения пространства» смотрел не как «на обузу», а как на «Богом данный дворец»<sup>2</sup>. Мысль почти набоковская.

В статье о творчестве Вячеслава Иванова Блок писал, что в «Кормчих звездах» автор реализовал «порыв к мирам иным», а в «Прозрачности» этому порыву были поставлены необходимые пределы, ибо для того, чтобы подобный опыт был благодетелен, «необходима неразлучность с землей»<sup>3</sup>. Последние слова Блок выделяет курсивом.

Даже в самых первых своих рассказах, где речь идет непосредственно о «мирах иных», как, например, в рассказе «Слово», Набокову удается сохранить эту «неразлучность». Описывая ангела в раю, в образе которого слились «лучи и прелесть всех любимых мною лиц», герой видит у ангела «сетку голубых жилок на ступне и одну бледную родинку» и «по этим жилкам, и по тому пятнышку» понимает, что ангел «еще не совсем отвернулся от земли» (Р I, 34). Трудно сказать утвердительно, какое слово услышал герой от ангела. Может быть, это слово было «родина» или «Россия». Но, скорее всего, это было *точное* слово, то, о котором пишет Набоков в последней строфе «Университетской поэмы»:

---

<sup>1</sup> Мандельштам О. Утро акмеизма // Мандельштам О. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 143.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Блок А. Собр. соч. Т. 5. С. 16.

...До разлуки  
прошу я только вот о чем:  
летя, как ласточка, то ниже,  
то в вышине, найди, найди же  
простое слово в мире сем...

(Р II, 586)

Осознание необходимости соединения «земли» и «неба», углубленное затем Вячеславом Ивановым и Блоком и почти реализованное Набоковым, было осмыслено еще в конце XIX века Мережковским в его упоминавшейся уже теории о «бездне духа» и «бездне плоти»<sup>1</sup>. Именно он ввел в культурный обиход эпохи размышления об ошибке, допущенной христианством в его историческом развитии: о разрыве духа и плоти. Дух стал святым, а плоть — греховной. Между тем, погружаясь в бездну плоти, как делал это Толстой, можно встретиться с ее духовной основой, а через осознание бездны духа можно иначе увидеть плоть. Эта простая мысль стала одним из основных положений «нового религиозного сознания», так активно разрабатываемого русскими философами XX века.

Любовь юного Гумберта к Анабелле в «Лолите» сначала описывается в достаточно привычных выражениях: «Духовное и телесное сливалось в нашей любви в <...> совершенной мере». А чуть дальше — в терминах Мережковского: «Россыпь звезд бледно горела над нами <...> эта отзывчивая бездна казалась столь же обнаженной, как была она под своим легким платьицем» (А II, 23).

Героям Набокова ведомо и ощущение «прозрачности вещества», и ощущение «двойной бездны» духа и плоти. Гумберт Гумберт, потеряв Анабеллу, превратился в эротомана. В состоянии крайне напряженного и исключительно плотского чувства он осознает, что «реальность Лолиты» «благополучно отменена», и он «повисает над краем этой сладострастной бездны» (А II, 77–78). До этого, рассказывая о своем путешествии в Арктику, он вспоминает, как сидел «на круглом камне под

---

<sup>1</sup> Об идеях Мережковского в связи с контекстом набоковского творчества см.: Успенская А. В. Мережковский и Набоков // Литературоведческий журнал. 2001. № 15. С. 108–123.

совершенно прозрачным небом (сквозь которое, однако, не просвечивало ничего важного)» (А II, 46). Много позднее, наблюдая за такой, казалось бы, обычной вещью, как игра Лолиты в теннис, Гумберт снова испытывает «ощущение какого-то повиновения на самом краю — нет, не бездны, а неземной гармонии, неземной лучезарности» (А II, 283). Последнее определение («лучезарность») отсылает скорее к Блоку или Андрею Белому, чем к Мережковскому. Что же касается игры в теннис, то в поэзии она впервые сделалась предметом описания в вошедшем в «Камень» Мандельштама стихотворении «Теннис», а в прозе — в романе Толстого «Анна Каренина» (последнее замечание принадлежит главному герою романа «Пнин» — А III, 97).

Когда однажды Гумберт называет Лолиту «прозрачной нимфеткой» (А II, 64), это словно бы мимоходом брошенное слово служит отсылкой к важнейшему для Набокова культурному контексту. А когда Набоков дает вечности такой эпитет, в котором соединяются «камень» и «прозрачность», это означает, что он ищет способа соединить в одном слове (и в одном произведении) реальное и идеальное, не позволив вечному подчинить временное, реальное — потустороннему. Живое ощущение иррационального начала в мире позволяет иначе, глубже и, главное, радостнее увидеть мир земной.

В знаменитом описании миража в финале «Лолиты» в «полной изумления и безнадежности» картине соединяются контрастные стихии — камень и воздух — образуя «лазурью полузатопленную систему». Стоя на краю «ласковой пропасти», наблюдая «прозрачный город над нею», испытывая восторг и ужас, Гумберт слышит «мелодическое сочетание», «воздушное трепетание сборных звуков» и дивную мелодию «в мреющем слиянии голосов» (А II, 373–374). К видению или ясновидению Гумберта прикосновенна и теория «двух бездн» Мережковского, и категория «прозрачности» Вячеслава Иванова, и, возможно, его же категория «соборности», отзвуком которой явилось «сочетание», «слияние» «сборных звуков»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> О связи «Лолиты» с идеями Вяч. Иванова см. также: Сендерович С., Шварц Е. Закулисный гром: О замысле Лолиты и о Вячеславе Иванове // Wiener Slavistischer Almanach. 1999. Bd. 44. S. 23–47.

Не найдя у Набокова категории соборности, И. А. Есаулов поставил его ниже И. Шмелева<sup>1</sup>. Действительно, для Набокова необходимым и одновременно неизбежным условием человеческой жизни является «духовное одиночество». Им наслаждаются и на него обречены его герои. В таком одиночестве прожил жизнь Лужин, и его переживания, «шахматные бездны», никогда не станут ведомы даже что-то почувствовавшей невесте, а затем жене. Точно так же никому не станет известно, какая именно вечность открылась ему, когда он выбросился из окна. Вероятно, шахматная, так как общей для всех вечности не существует, и для каждого она индивидуальна. Не может быть и «общего богословия» («Ultima Thule»). И общего для всех страха смерти: для каждого он свой. Никто не поймет, почему Мартын в «Подвиге» уйдет в Россию. А все рациональные объяснения, предложенные Дарвином, а вслед за ним и читателем, будут героем отвергнуты: «Ты все не то говоришь» (Р III, 245). Никому не ведомой останется «Подлинная жизнь Себастьяна Найта». Абсолютным непониманием будет окружен всю жизнь Гумберт Гумберт. На верное истолкование написанного им текста он тоже не надеется.

Все это так, но Набоков менее всего смущался сочетанием взаимоисключающих начал, будь то такие противоположности, как индивидуализм и соборность. Последняя, разумеется, не была для него предметом патетического утверждения — прежде всего потому, что являлась «общей идеей». Но если с уровня патетики перейти на уровень поэтики, не окажется ли неожиданной трансформацией «соборности» та сторона набоковского творчества, которую сейчас принято называть интертекстуальностью? Как, пожалуй, никто другой в русской литературе XX века, Набоков рассматривает поле словесности и ее языка как общее, не разграниченное владение, разделяя со своими читателями, вводя в общее пользование то, что до него было

---

<sup>1</sup> См.: Есаулов И. А. Категория соборности в русской литературе. Петрозаводск, 1995. С. 238–266. Выступив с подобным утверждением, Есаулов оказался наследником тех взглядов на Набокова, которые были высказаны Г. Ивановым и Г. Адамовичем.

автономным достоянием отдельных авторов. Такого рода интертекстуальность имеет серьезнейшие последствия для культуры, далеко выходящие за рамки литературной игры.

Мы совершили по необходимости краткий очерк тех духовных воззрений Набокова, которые — косвенно или прямо — определили развитие проходящей через все его творчество темы воспоминания. Теперь можно непосредственно перейти к этой теме.

На тему памяти и воспоминания как на центральную тему прозы Набокова впервые указал поэт, критик и редактор эмигрантских журналов «Звено» и «Встречи» М. Л. Кантор в рецензии 1934 г. Основная мысль критика была выражена уже в самом названии рецензии: «Бремя памяти». Считая Сирина крупным художником, Кантор утверждал, что «бремя памяти» «гнетет автора», и до тех пор, пока оно не будет сброшено, его произведения не смогут «выйти на трудную дорогу большого искусства»<sup>1</sup>. По мысли Кантора, Сирин «обречен» на постоянное, «роковое» возвращение в прошлое — и потому лишен духовной свободы, этого неперемennого условия подлинно великого творчества. Критическое высказывание Кантора важно для нас: оно является ранним указанием на воспоминание как на центральную тему набоковской прозы. Но высказанная в его рецензии оценка этой темы, на наш взгляд, должна быть заменена на диаметрально противоположную. То, что Кантор трактует как гнет и бремя, должно быть оценено как дар — дар духовной свободы и источник творческой энергии.

О «даре памяти», которым наделены «самые любопытные» герои Набокова — от Годунова-Чердынцева до Гумберта Гумберта, — пишет в конце 1960-х гг. Дж. Мойнаган в предисловии к русскому изданию «Приглашения на казнь». Что же касается самого Набокова, то он, по мысли Мойнагана, «в продолжение более сорока лет <...> совершает круговое движение

---

<sup>1</sup> Кантор М. Бремя памяти: (О Сирине) // В. В. Набоков: Pro et contra. [Т. 1.] С. 237.

вокруг неподвижной точки — исходного пункта всего его творчества»<sup>1</sup>. Каждый новый, все более отдаленный круг связан с интуитивным открытием новых областей творчества, с раздвижением границ творческого мира. Исходным пунктом набоковского творчества, той самой центральной точкой является, по мнению Мойнагана, счастливое детство автора, «ярко вызванное им в его воспоминаниях» и оцениваемое им как «райская пора». Мойнаган считает, что задача исследователя — «понять взаимоотношение между отдаленнейшим пунктом, достигнутым» Набоковым «на спиральном пути его открытий, и неподвижной точкой в вершине опрокинутой пирамиды или конуса». Хотя критик подчеркивает, что прошлое, о котором хранят память Набоков и его герои, навсегда исчезло, и одновременно — «есть навсегда», он пишет о своего рода одержимости тоской по прошлому как о набоковской теме, имеющей метафизический оттенок<sup>2</sup>. Не принимая тезиса о тоске по прошлому, подчеркнем значимость замечания о связи набоковской метафизики с даром воспоминания.

Метафизику Набокова Мойнаган связывает прежде всего с гностицизмом, определяя гностика как того, кто «с сомнением относится к реальности материального мира; кто думает, что зримый мир подобен декорации, возводимой невидимыми духовными силами, которые порою могут проявить себя, или обнаружить, сквозь щели и просветы в земной реальности, ту совершенную, кристальную сферу, в которой он пребывает»<sup>3</sup>. Подобное определение кажется достаточно спорным. Не вступая в пространную полемику, отметим лишь, что мир, описанный в «Приглашении на казнь», не менее, а может быть, и более близок платоновской доктрине, выраженной, в частности, в «Законах»: «Всемирная жизнь в полноте своей создает совокупность вещей. В процессе жизни она производит различные формы вещей и неустанно создает эти красивые, изящные

---

<sup>1</sup> Мойнаган Дж. Предисловие // Набоков В. Приглашение на казнь. Paris, [n. d.]. С. 12.

<sup>2</sup> Там же. С. 12–13.

<sup>3</sup> Там же. С. 13.

игрушки — живые существа. <...> ...великие человеческие деяния — всего лишь игра. Да, все происходит как на подмостках театра. Убийства, трупы, захват и разграбление городов! Все это не более, чем смена костюмов и сцен, стоны и жалобы актеров. Ибо в нашем мире во всех жизненных событиях участвует не находящаяся в нас душа, а лишь внешняя человеческая оболочка, которая плачет, горюет и жестикулирует, играя свою роль в этом театре со множеством сцен, — на земле. Вот каково поведение человека, который умеет жить только в низшем, внешнем мире; он не знает, что, даже проливая слезы и принимая их всерьез, он играет. Только серьезный человек может серьезно относиться к серьезным вещам. Остальные люди — не более чем игралища судьбы. Они принимают всерьез свои игрушки, они, не умеющие быть серьезными и не знающие, что сами они — лишь игрушки. И если ты играл с ними и с тобой случилась беда, знай, что ты играл с детьми, и сними свою маску!»<sup>1</sup>.

Мы подробно остановились на статье Дж. Мойнагана потому, что именно к ней, как нам кажется, восходят два ведущие направления в изучении той набоковской проблематики, которой посвящена и наша работа. Первое из них связано с осмыслением метафизических и философских оснований творчества Набокова, второе — с трактовкой темы памяти.

Указание Мойнагана на связь набоковской метафизики с гностицизмом подхвачено и развито С. Давыдовым в его книге «„Teksty-Matrešhki“ Vladimira Nabokova», а также в цитированной уже статье «„Гносеологическая гнусность“ Владимира Набокова». Остроумно и убедительно доказываемая исследователем гностическая «генеалогия» идей и представлений Набокова, на наш взгляд, так же нуждается в коррективах, как и аналогичный тезис Мойнагана. Когда, например, С. Давыдов в гностическом духе истолковывает набоковскую оппозицию «тут — там», ему можно заметить, что эта же оппозиция, кон-

---

<sup>1</sup> О платоновских мотивах в «Приглашении на казнь» см. в статье С. М. Козловой «Утопия истины и гносеология отрезанной головы» (С. 183–186).

ституирующая мировосприятие немецких романтиков, была воспринята и русскими поэтами (от Жуковского до символистов) — и потому имеются источники, гораздо более близкие к Набокову, чем гностические доктрины. Другой пример связан с истолкованием следующего фрагмента из «Приглашения на казнь»: «На меня этой ночью <...> нашло особенное: я снимаю с себя оболочку за оболочкой, и наконец <...> я дохожу путем постепенного разоблачения до последней, неделимой, твердой, сияющей точки, и эта точка говорит: я есмь! — как перстень с перлом в кровавом жиру акулы, — о мое верное, мое вечное... и мне довольно этой точки, — собственно, больше ничего не надо» (Р IV, 98). С. Давыдов поясняет, что «перл» в гностической символике означает «душу», а ритуал разоблачений — освобождение души от плотских оболочек<sup>1</sup>. Пояснение весьма убедительное, но, памятуя о полигенетичности набокоской прозы<sup>2</sup>, нельзя не задуматься о других возможных источниках. Сам Давыдов мимоходом упоминает об истории Поликрата перстня, рассказанной Геродотом, а затем Шиллером и переведшим его Жуковским. В самом деле, в этой истории речь идет о неудачной попытке отчуждения неотчуждаемой личной судьбы. Любимый перстень брошен Поликратом в море, чтобы сократилось, уменьшилось, перестало быть тотальным его тотальное (и потому опасное) благополучие. Но перстень возвращается к Поликрату в брюхе огромной доставленной к нему рыбы, поскольку судьба не подлежит отчуждению, поскольку нельзя избавиться от собственного качества. История Поликрата перстня доказывает тождество, ненарушаемую идентичность личного «Я».

С другой стороны, старославянское «есмь» в рассуждениях Цинцинната, возможно, отсылает к программной статье Вячеслава Иванова «Ты еси» (1907), где говорится о разрушении единства современного личного сознания. «Какой-то невиди-

---

<sup>1</sup> Davidov S. «Teksty-Matreshki» Vladimira Nabokova. S. 120—123.

<sup>2</sup> См. об этом: Тамми П. Заметки о полигенетичности в прозе Набокова // Проблемы русской литературы и культуры. Хельсинки, 1992. С. 181—194; то же в кн.: В. В. Набоков: Pro et contra. [Т. 1.] С. 514—528.



мый плуг, — пишет Иванов, — <...> разрыхлил современную душу — не в смысле изнеможения ее внутренних сил, но в смысле разложения того *плотного, непроницаемого, нефасленного сгустка жизненной энергии, который называл себя „я“...*<sup>1</sup>. Слова, выделенные нами курсивом, чрезвычайно близки к размышлениям Цинцинната о той «последней, неделимой, твердой, сияющей» точке, которая «говорит: я есмь!». Что же касается «разоблачения», то Иванов трижды говорит о нем в своей статье именно в связи с новым обретением современной душой своего «Я». Он говорит о «преображенном я, разоблачающемся в эпифании Вакха, сына Диева», о Небе, которое «разоблачается» в сознании современного человека «через внутренний поворот воли», о «разоблаченном Сыне в нас»<sup>2</sup>.

Вообще говоря, цинциннатовское «я есмь» связано, как нам кажется, не столько с гностическими доктринами, сколько с описанной во введении важнейшей для первой половины XX века проблематикой, которой, в частности, посвящена статья «Ты еси». Речь идет о «собрании личности», о восстановлении утраченного современным сознанием единства личного «Я» — о проблеме, имеющей глубинную связь с центральной для нашей работы темой воспоминания.

В предисловии к «Другим берегам» Набоков сказал, что он «попытался дать Мнемозине не только волю, но и закон» (Р V, 143). Коль скоро речь идет о Набокове с его нелюбовью к доктринам, слово «закон» не слишком легко поддается

---

<sup>1</sup> Иванов В. Ты еси // Иванов В. Собр. соч. Т. 3. С. 264.

<sup>2</sup> Там же. С. 266, 268. Еще раз подчеркнем, что мы предлагаем решение, не альтернативное тому, которое выдвинуто С. Давыдовым, а, так сказать, дополнительное по отношению к нему. На актуальность гностических мотивов для русского символизма указывалось неоднократно, в том числе и в связи с более всего интересующей нас темой памяти и воспоминания (см.: Hansen-Löve A. Der russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive. Bd. 2. Mytopoetischer Symbolismus. 1. Kosmische Symbolik. Wien, 1998. S. 76, 293, 364–365). О проекциях гностического мифа у Набокова см. также: Lachmann R. Gedächtnis und Literatur, Intertextualität in der russischen Moderne. Frankfurt a. M., 1990. S. 439 ff.

осмыслению. Разумеется, не законы памяти собирается устанавливать автор. Когда одного из героев «Подвига» спрашивают, что он изучает в Кембридже, тот отвечает: «Мнемонику» — то есть науку запоминания, припоминания. Ответ одновременно серьезный и ироничный. По Набокову, память — это «становой столб сознания» («Ада» — А IV, 537), самое ценное, чем обладает человек, но установление законов памяти отменяет тайну и свободу, без которых любая ценность недействительна.

«Глупо искать закона, еще глупее его найти», — говорит повествователь в «Соглядатае», и потому «напрасно старался тот расхлябанный и брюзгливый буржуа в клетчатых штанах времен Виктории, написавший темный труд „Капитал“» (Р III, 57), обслужить музу Клио, изгнав тайну и случай.

Описать «развитие и повторение тайных тем в явной судьбе» (Р V, 143) — такова еще одна формулировка задачи, поставленной перед собой Набоковым в «Других берегах». В развитии и повторении тайных тем, собственно, и проявляется закон — памяти и судьбы. Но этот закон не может быть извлечен из текста — жизненного и художественного, он *имманентен* ему и не может получить отдельной формулировки, превратившись в идеологему или сентенцию. Закон у Набокова равнозначен узору, который невозможно изъять из ткани, где он расположен. Набоков говорил, что увидеть узор судьбы (= закон судьбы) можно, лишь подняв его на свет искусства. Внутренним образом этого высказывания служит то же представление о литофании.

Память у Набокова ведет двойное существование. Она составляет интимное содержание личной духовной жизни — и она разворачивает свои узоры в художественных текстах. Воссоединяются эти две параллельные линии лишь однажды — знаменательным образом в середине творческого пути — при написании «Других берегов». Троекратное переписывание этой книги («Conclusive Evidense» — «Другие берега» — «Speak, Memory»), быть может, свидетельствует не столько о стремлении к ее усовершенствованию или приспособлению к разной аудитории: русско- и англоязычной — сколько в настойчивой потребности возвращаться к тому единственному тексту, в рамках кото-

рого абсолютно личное и художественное отождествляются. Но знаменателен и запрет, наложенный во всех других случаях на подобное отождествление. В результате «Другие берега» играют опять-таки двойную роль по отношению к текстам, написанным до и после них. По отношению к первым они становятся комментарием, по отношению ко вторым — пролегоменами. В «Других берегах» автор публично рассказывает всей своей аудитории все необходимое для того, чтобы она могла понимать, какое личное содержание положено в основу любого из его произведений — как написанных, так и еще не написанных. Любой текст, созданный Набоковым после «Других берегов», писался с сознанием того, что читатель уже располагает автобиографическим ключом к его восприятию. Предложение «узкому специалисту-словеснику» сравнить описания ясновидения в «Даре» и в «Других берегах», разумеется, касается не только узкого специалиста и не только этих двух небольших фрагментов текста.

Набоков приступил к созданию автобиографической книги не в начале своего творческого пути (как это сделал, например, Толстой) и не в финале (как это сделал Гёте). Глядя на его творчество как на завершенное, состоявшееся целое, можно сказать, что все, писавшееся до «Других берегов», было движением к этому тексту, а все, писавшееся после — удалением от него, его опосредованием (отсюда — все повышающаяся степень условности поздних набоковских текстов). Андрей Белый описал момент создания «Котика Летаева» как момент, когда завершено восхождение и предстоит нисхождение. «Другие берега» — тоже своего рода перевал в творческом пути Набокова.

Движение к этому перевалу было начато в первом же крупном произведении Набокова. Его роман «Машенька» содержит автобиографическую историю, не случайно еще раз рассказанную в «Других берегах». Личное воспоминание лежит в основе сюжета. Чтобы изжить его, справиться с ним, «утолить томление»<sup>1</sup>, и пишется роман. Но никоим образом не только за этим.

---

<sup>1</sup> В «Других берегах» сказано: «...с тех пор на несколько лет потеря родины оставалась для меня равнозначной потере возлюбленной, пока писание <...> книги („Машенька“) не утолило томления» (Р V, 296).

Воспоминания поднимаются на свет искусства не только затем, чтобы быть преобразенными им, но и затем, чтобы привить искусству свое собственное содержание. Содержательным же оказывается не столько фабула, восстанавливаемая памятью, сколько самый процесс воспоминания. Он истолкован как процесс сюжетостроения.

### 3. «МАШЕНЬКА» КАК МОДЕЛЬ ПРОЗЫ НАБОКОВА

«Машеньку» можно рассматривать как модель всех последующих романов Набокова. Сам автор впоследствии назвал свой первый опыт в этом жанре довольно неудачной книгой (IV, 268). Сюжетика и поэтика Набокова, действительно, с каждым следующим его романом усложнялись и совершенствовались, но их главные особенности предзаданы уже в «Машеньке». Даже сложнейшие отношения между автором и его двойником, который пишет собственную автобиографию, каковой оказывается роман «Смотри на арлекинов!» — двойник «Других берегов» — не могли бы сложиться без той связи, которая обнаруживается между автором «Машеньки» и ее героем, Львом Глебовичем Ганиным. В романе подчеркнуто, что это — не настоящее его имя, но никакого другого взамен не предложено. Одинаково важно и указание на неподлинность имени, и отсутствие имени подлинного. Назвать его никак нельзя, ибо подлинное имя человека, пережившего пережитое Ганиным, — Набоков, но Набоков не равен Ганину. Объем памяти, разделенный с героем, уже в «Машеньке» создает (пока еще почти незаметно обозначенную) проблему двойничества автора и героя, жизни и текста, которая станет одной из центральных в позднем набоковском творчестве. Подобных проблем не возникало до Набокова в русской автобиографической прозе. Их не было не только для Толстого, но даже и для Бунина, завершившего вымышленной смертью героини свой в остальных подробностях автобиографически точный роман. Впрочем, вопрос о самотож-

дественности или множественности «Я», так настойчиво занимавший мыслителей и художников первой половины XX века, отчасти подготовил почву для обнаружения этой проблемы.

Воспоминание, получившее в первом же романе Набокова центральную роль, исполняет ее не только в сфере сюжетостроения, но также и в сфере поэтики. В пятой главе романа старый поэт Подтягин, откликаясь на попытку Ганина рассказать о своей первой любви, указывает на избитость самой темы: «Только вот скучно немного. Шестнадцать лет, роща, любовь...» (Р II, 76). Действительно, Тургенев, Чехов, Бунин, не говоря уже о писателях второго ряда, казалось бы, исчерпали этот сюжет. Если «Машеньку» и можно назвать романом о первой любви, то с двумя существенными оговорками. Первая касается сюжета: история первой любви не воплощена непосредственно — она передана только как история воспоминания (автора и героя одновременно). Сюжет воспоминания вообще не пускает на порог любовную фабулу в ее непосредственном виде — реальная встреча Ганина с Машенькой, к которой, постоянно напрягая читательское ожидание, казалось бы, было устремлено все повествование, в финале неожиданно отменяется как избыточная, излишняя. Исчерпывающим оказалось само событие воспоминания. Оно исчерпало полноту переживания и одновременно — полноту сюжета. Вторая оговорка касается поэтики. Подобно тому, как любовная история, пережитая в жизни (действительно пережитая в жизни — только не Ганиным, а Набоковым), опосредована воспоминанием, опосредована и литературная традиция романов о первой любви. Непосредственное развитие фабулы невозможно еще и потому, что эта фабула уже исчерпывающе развернута русской литературой — и теперь она может предстать опять-таки только как воспоминание. Как уже говорилось, на двойной характер воспоминания — жизненный и литературный — указывает и эпиграф («Вспомня прежних лет романы, / Вспомня прежнюю любовь»).

Действие в романе длится шесть дней. В воскресенье в оставшемся лифте Алферов знакомится с Ганиным, шесть лет назад (нарочитое совпадение числа дней и лет) покинувшим

Россию, и рассказывает ему, что в субботу приезжает его жена Машенька. А внезапную остановку лифта трактует как событие символическое (подразумевая одновременно и «великое ожидание» эмигрантов, и собственное ожидание приезда жены). Во второй главе идет долгий рассказ о пансионе с шестью комнатами, номера которых обозначены листками из отрывного календаря — «шесть первых чисел апреля» (Р II, 48). Деталь, на которую многократно указывали интерпретаторы. Здесь же описано внутреннее состояние Ганина: апатия, безволие, отсутствие интереса к жизни, безделье. Между тем ранее он умел «не только управлять, но и играть силой своей воли» (Р II, 52). Сообщается, что он зарабатывал на жизнь, в частности, тем, что был статистом на киносъёмках, происходивших в «балаганном сарае», где «с мистическим писком закипали светом чудовищные facets фонарей» (Р II, 50). В этой же главе Алферов, мечтая о жене, предлагает Подтягину такую тему для произведения: «женственность, прекрасная русская женственность, сильнее всякой революции, переживает все — невзгоды, террор...» «Экий пошляк» (Р II, 56), — реагирует на такой сюжет Ганин, улавливая в нем профанированную и политизированную мифологему вечной женственности русских символистов. В конце главы происходит событие, смысл которого читателю не может быть ведом и будет воспринят им много позднее: Алферов показывает фотографию своей жены — и Ганин неожиданно, без объяснений уходит из комнаты.

Самая короткая в романе глава — третья: всего одна страница, в которой субъект и объект повествования не расчленены. Какой-то русский человек, как «ясновидящий», блуждает по улицам, читая в небе огненные буквы рекламы: «Неужели... это... возможно...» Комментарий Набокова к этим словам — максимально допустимая для него степень приближения к символизму: «Впрочем, черт его знает, что на самом деле играло там, в темноте, над домами, световая ли реклама, или человеческая мысль, знак, вопрос, брошенный в небо и получающий вдруг самоцветный, восхитительный ответ». Сразу затем утверждается, что каждый человек есть «наглухо заколоченный

мир», неведомый для другого (Р II, 64, 65). И все-таки эти миры взаимопроницаемы, когда воспоминание становится «ясно-видением», когда становится ясно видимым то, что казалось навсегда забытым.

В четвертой главе, обретя волю к жизни и действию, Ганин рвет отношения с Людмилой. Он «почувствовал, что свободен». «Восхитительное событие души» (читатель не знает, какое), «переставило световые призмы всей его жизни» и опрокинуло на него его прошлое (Р II, 67).

С этого момента начинается повествование о самом процессе воспоминания. Рассказ смещается в прошлое, но оно воспроизводится как настоящее. Герой лежит в постели после тяжелой болезни в состоянии блаженного покоя и одновременно — фантастического движения. Это странное состояние фиксируется многократно, через повтор, подобный рефрену: «Лежишь, словно на волне воздуха», «Лежишь, словно на воздухе», «постель будто отталкивается изголовьем от стены <...> и вот тронется, поплывет через всю комнату в окно, в глубокое июльское небо», «день-деньской кровать скользит в жаркое ветренное небо» (Р II, 67—68).

Тогда-то и начинает происходить «сотворение» женского образа, которому предстоит воплотиться только через месяц. В этом «сотворении» участвует все: и ощущение полета, и неба, и щебет птиц, и обстановка в комнате, и «коричневый лик Христа в киоте». Здесь действительно важно все, все мелочи и подробности, потому что «зарождающийся образ стягивал, вбирал всю солнечную прелесть этой комнаты и, конечно, без нее он никогда бы не вырос» (Р II, 69).

Воспоминание для Набокова не есть любовное перебирание заветных подробностей и деталей. Оно — тот самый духовный акт воскресения личности, о котором мы уже говорили неоднократно. Поэтому процесс воспоминания представляет собою не движение назад, а движение вперед, требующее медитативной сосредоточенности, духовного покоя: «...его воспоминание непрерывно летело вперед, как апрельские облака по нежному берлинскому небу» (Р II, 69). В «Даре» есть образ воспомина-

ния о будущем, связанный прежде всего с творчеством: «...я как будто помню свои будущие вещи, хотя даже не знаю, о чем будут они. Вспомню окончательно и напишу» (Р IV, 374).

Есть странный оптический, но и не только оптический, эффект, часто описываемый Набоковым. Например: герой стоит на мосту и смотрит на движущуюся реку, но кажется, что река стоит, а движется мост. Или: вагон, в котором находится герой, трогается, но кажется, что вагон стоит, а движется перрон. Движение воспоминания аналогично этому эффекту. И в «Машеньке» такое сходство подчеркивается постоянным напоминанием о том, что дом, в котором находится пансион, движется (рядом с ним проходит железная дорога).

Что же возникло в памяти Ганина раньше: образ будущей/ бывшей возлюбленной или же солнечный мир комнаты, где он лежал, выздоравливающий? По ее ли образу и подобию создан этот мир — или, наоборот, благодаря красоте мира угадывается и создается образ?

Представление героини романа «Подвиг» о Боге аналогично представлению, какое можно составить о «никогда не виденном человеке», воспринимая «его дом, его вещи, его теплицу и пашеку, далекий голос его, случайно услышанный ночью в поле» (Р III, 164). У выздоравливающего шестнадцатилетнего Ганина предчувствуемый, зарождающийся образ «стягивает» в единое целое и переживание полета, и солнечную прелесть окружающего мира; происходит это бессознательно, помимо его воли. У погружающегося в процесс воспоминания взрослого Ганина есть воля, есть закон. Чувствуя себя «богом, воссоздающим погибший мир», он «постепенно» воскрешает этот мир, не смея сразу поместить в него уже реальный, а не предчувствуемый образ, нарочно отодвигая этот момент, так как желает «к нему подойти постепенно, шаг за шагом», «боясь спутаться, затеряться в светлом лабиринте памяти», «бережно возвращаясь иногда к забытой мелочи, но не забегая вперед» (Р II, 69).

В структуре повествования резкие переходы из прошлого в настоящее часто никак не обозначены, не обоснованы, и читатель вынужден прерывать чтение в недоумении непонимания.



Иллюзия полного погружения Ганина в воспоминания столь глубока, что, блуждая по Берлину, «он и вправду выздоравливал, ощущал первое вставанье с постели, слабость в ногах». И сразу же следует короткая непонятная фраза: «Смотрелся во все зеркала» (Р II, 69). Где? В Берлине или в России? Постепенно становится ясно, что мы снова в русской усадьбе, а затем, через краткий отрезок текста, вновь окажемся в Берлине.

В пятой главе «Машеньки» Ганин хочет поделиться воспоминаниями с Подтягиным, а тот, в свою очередь, рассказывает о гимназии, в которой когда-то учился. «Странно, должно быть, вам это вспоминать», — откликается Ганин. И продолжает: «Странно вообще вспоминать, ну хотя бы то, что несколько часов назад случилось, ежедневную — и все-таки не ежедневную — мелочь» (Р II, 74). В мысли Ганина предельно сокращен интервал между действительностью и воспоминанием, которое ежедневную мелочь может превратить в важный фрагмент пока еще не четко сформировавшегося узора. «А насчет странностей воспоминанья...» (Р II, 75) — начинает и обрывает фразу Подтягин. Фраза не может быть продолжена потому, что весь роман «Машенька» — о странности воспоминания, о наложении угадываемых узоров действительной жизни на узоры прошлого и о законах этого совпадения или несовпадения.

Когда «восхитительное событие» воспоминания «переставило световые призмы» всей жизни Ганина, он вспоминает и то, как увидел Машеньку на концерте в «отдельно стоящей риге», освещенной «мягким светом» (Р II, 78). Эта встреча полна для него глубокого смысла: образ возлюбленной уже создан Ганиным и требует воплощения в реальности. Так движется воспоминание героя. Но и читатель здесь может вспомнить другой, позже случившийся, но раньше описанный эпизод, где повторится тот же набор деталей: сарай, концерт, особое освещение. Только все эти детали в том, другом, эпизоде, восприняты и поданы совершенно иначе. В «балаганном сарае», в мистическом свете фацетов кинематографических фонарей Ганин, в числе прочих статистов, глядя на воображаемую сцену, аплодирует «по заказу», в равнодушном неведении, в какой, собственно,

картине он участвует, не зная сюжета, в который он включен. Сопоставление двух эпизодов и есть свидетельство того, что световые призмы теперь действительно переставлены.

Еще одна, и решающая, их перестановка произойдет в финале. Ганин встречается Машеньку на вокзале ранним утром. «Из-за того, что тени ложились в другую сторону, создавались странные очертания, неожиданные для глаза, хорошо привыкшего к вечерним теням, но редко видящего рассветные. Все казалось не так поставленным, непрочным, перевернутым, как в зеркале» (Р II, 126). По мере того, как вставало солнце, «тени расходились по своим обычным местам», а четыре дня описанной в романе недели, четыре дня, в течение которых Ганин вторично творил образ возлюбленной, становились завершенным воспоминанием, второй «счастливейшей порой его жизни» (Р II, 126, 127). Финал воспоминания и финал романа — второе воскресение героя: «Ганин <...> давно не чувствовал себя таким здоровым, сильным, готовым на всякую борьбу» (Р II, 126).

Здесь проходит тонкая, но очень важная для Набокова грань между воспоминанием как жизнью в прошлом и воспоминанием как воскресением личности. В финале Ганин снова обретает свободу — свободу от прошлого, но не его забвение. Когда-то, расставшись с возлюбленной, он попросту забыл ее. Расплатой было духовное оскудение и почти болезненная апатия. Сюжет романа — воссоединение с прошлым в полноте воспоминания, парадоксальным образом дарующее свободу от него и готовность к следующему этапу жизни. В этом отношении набоковская память о прошлом имеет совсем иную природу, чем обычная эмигрантская ностальгия с ее приговоренностью к жизни в прошлом.

Зеркально опрокинувшиеся тени будут еще раз описаны Набоковым в финале «Других берегов», в ситуации, сюжетно близкой к «Машеньке». Книга воспоминаний охватывает всю жизнь «на том берегу», вплоть до самого момента отплытия — и это залог новой жизни на «других берегах», тот самый акт тотального воспоминания, воплощающий прошлое и освобож-

дающий от него. Почти в самом конце книги рассказано о раннем берлинском утре 1934 года. Отправив беременную жену в больницу, автор возвращался домой. «В чистоте и пустоте незнакомого часа тени лежали с непривычной стороны, получалась полная перестановка», подобная отражению в зеркале (Р V, 325). Это — предвестие уже не метафизического возрождения личности, а реального рождения человека. И именно для этого ребенка в финальной точке романа игрушечный пароходик превратится в его огромный прототип — трансатлантический лайнер, который и перевезет всю семью на другие берега.

#### 4. ХАОС И КЛЮЧИ МИРОПОРЯДКА

Метафорический знак тождества, поставленный в «Машеньке» между шестью днями развития сюжета и шестью днями творения заставляет помнить не только о трудах Бога-Творца, но и о том первоначальном хаосе, из которого был создан мир. Начиная с «Машеньки» почти каждый роман Набокова развивается как движение от хаоса и неразличенности к осмысленности и стройности. Разумеется, это движение основано не на том, что сначала описывается хаос, а затем — стройность. Оно основано на специальной организации читательского восприятия. Текст, стройный от начала и до конца, далеко не сразу позволяет воспринять себя в таком качестве.

Набоковым многократно продемонстрирована способность строить увлекательный, напряженный, захватывающий сюжет. Но большинство его романов начинается какими-то нарочито затянутыми описаниями, повествование топчется на месте, как будто стремясь прежде всего повергнуть читателя в состояние, граничащее со скукой. Сообщается масса подробностей, которые кажутся излишними, потому что они не содержат никакого ассоциативного потенциала. Наиболее характерный пример — начало «Дара» с детальнейшим описанием такой скучной картины как перевозка вещей и не менее длинным рассказом о походе героя по магазинам.

Автор как будто совсем не заботится о возбуждении читательского интереса. Более того, разнообразными приемами он сознательно затрудняет восприятие текста. Читатель долго не понимает, когда же наступит та «завязка», которая позволит взять в толк, к чему и зачем ему рассказываются многочисленные и слабо связанные друг с другом эпизоды. И даже когда, наконец, происходит событие, способное дать толчок к развитию действия, часто оказывается, что такая его оценка — лишь ошибка читателя.

В начале первого романа Набокова мы узнаем, что Алферов ждет приезда своей жены Машеньки и по названию догадываемся, что именно вокруг нее сосредоточится действие. Кроме того, мы понимаем, что главный герой произведения — Ганин, и следим за тем, как заканчивается его роман с Людмилой. В конце второй главы Алферов показывает фотографию своей жены Ганину, но читатель не знает, что она и есть первая любовь Ганина, и поймет это только в начале седьмой главы. И уже к концу романа, в тринадцатой главе, на шестой день из семи, о которых повествуется в «Машеньке», Ганин принимает решение: «Завтра же я увезу ее» (Р II, 108). То есть, по существу, только здесь, когда роман почти завершен, начинается развитие действия. Развязка же, как и положено, происходит в последней, семнадцатой главе.

Принцип сюжетосложения в романе «Король, дама, валет» тот же, что и в «Машеньке». Всю первую треть романа сюжет почти не развивается. Затем возникает «ложная» завязка — любовная связь между Мартой и Францем. Истинная завязка — решение убить мужа — приходится на середину романа. Причем, если в первом романе момент узнавания того, что жена Алферова и возлюбленная Ганина — одно лицо, как-то ускользает от читателя, не сразу фиксируется (это с особым искусством организовано автором), то и решение убить мужа во втором романе тоже не сразу распознается читателем.

Движение сюжета в «Защите Лужина» вообще по-настоящему завязывается только в последней трети романа, когда герой начинает искать защиту от повторяющихся в его судьбе комби-

наций. Начало и развитие отношений Лужина с его невестой — тоже «ложная завязка», которая по сути является экспозицией, как и описание детства героя.

Замедленность развития сюжета с «ложными» завязками и «редуцированными», пунктирно намеченными параллельными побочными сюжетами не позволяет читателю понять, где тот принцип, по которому ему следует группировать отдельные сцены, описания и события. Отсутствие такого «стержня» можно определить как особый набоковский алогизм повествования.

Набоков, кажется, стремится к тому, чтобы читатель понимал как можно меньше. Девятая глава романа «Король, дама, валет» начинается с необычного описания города. Все останавливается, как в стоп-кадре: шоферы, чистильщик задних дворов, горничная с горящими на солнце волосами, белый пекарь, бородатый старик иностранец, две дамы с собаками, господин в сером борсалино. Затем все они приходят в движение, и внимание фокусируется на господине в сером: он встречает некую женщину, Эрику, которая, как выясняется, семь лет назад была его возлюбленной. Между ними завязывается длительный диалог, по ходу него мы узнаем, что господина зовут Курт — имя, которого раньше в тексте мы не встречали, так же как и имени его собеседницы. Даже если читатель подумает, что он что-то пропустил и просмотрит все предыдущие главы, он не найдет в них ничего такого, что прояснило бы смысл вставного эпизода. Лишь к его концу становится очевидным, что Курт — не кто иной как Драйер, один из главных героев романа.

Приемы, создающие впечатление алогизма повествования, множественны в текстах Набокова. Авторская точка зрения неожиданно и немотивированно смещается, только графика абзацев позволяет понять, где описание мира с точки зрения героя сменилось описанием с точки зрения героини, а затем — объективным авторским повествованием. То и дело появляются персонажи, вообще не имеющие отношения к действию. Таков, например, старик, который собирает окурки в третьей главе «Машеньки», и еще раз возникает в начале главы шестнадцатой. Эта фигура, никак не участвующая в развитии сюжета,

маркирует, как точно заметил А. Яновский, кульминационные моменты действия<sup>1</sup> и, следовательно, в рамках того целого, которое составляет весь текст романа, выполняет логически обоснованную функцию. Но к логике набоковского повествования мы еще вернемся, а пока продолжим разговор о ее оборотной стороне — алогизме.

Употребляя здесь слово «алогизм», мы имеем в виду сознательное нарушение Набоковым одной из основных норм русской классической литературы. У Толстого, у Гончарова, у Чехова сюжет развивается неторопливо, и ход его могут перебивать самые разнообразные ответвления. Но некоторую смысловую логику сцепления эпизодов читатель ощущает всегда — хотя бы интуитивно — а автор делает все возможное, чтобы эта логика была читателю ясна. Набоков же, наоборот, подталкивает читателя (и героя) к ложной интерпретации фактов. Если ложная интерпретация событий героем — одна из традиционнейших пружин фабульного развития, то читатель в классической традиции обычно уравнен в правах с автором. Отелло, но не зритель ложно трактует мнимую улику. Набоков старается не давать читателю такого превосходства над героем. Медленно набирая ход, набоковское повествование накапливает массу деталей, значимость которых остается не маркированной, связь — не прочерченной. Кульминационные моменты затушевываются, центральная линия опутывается сетью скрывающих ее побочных.

Подобная поэтика может быть названа поэтикой гиперреализма или сверхреализма: повествование имитирует жизнь; не только предметы изображения подаются читателю «как в жизни» — само чтение, погружение в текст максимально приближено к впечатлениям жизни и даже, пожалуй, к проживанию жизни. В тексте, как в жизни, возникают и исчезают случайные лица, слышатся обрывки чужих, бесконтекстных разговоров, происходят и забываются случайные встречи. Лишь некоторым из них мы придаем значение, большинство же остается разроз-

---

<sup>1</sup> См.: Яновский А. О романе Набокова «Машенька» // В. В. Набоков: Pro et contra. [Т. 1.] С. 847–848.

ненными, случайными фрагментами того целого, связи которого мы уловить не в состоянии, хотя зачастую догадываемся, что многие из этих связей имеют огромное, иногда решающее, значение в нашей судьбе, в судьбе близких, в судьбе героя. Детали повествования не дифференцированы, не маркированы, как и подробности жизни. Ориентироваться в них так же трудно, как и в потоке жизненных впечатлений.

На фоне подобной поэтики традиционный классический реализм кажется условным стилем, радикально трансформирующим попадающий в рамки произведения жизненный материал.

Впечатление алогизма и хаоса, царящих в сюжете, усиливается введением многообразных «случайностей». В русской литературной традиции со времен «Пиковой дамы» случай идет рука об руку с иррациональным. Завязка первых романов Набокова основана на нарочитой, даже грубо нарочитой случайности. В самом деле, это надо же было случиться такому, что в одно и то же время, в одном и том же немецком пансионе поселились муж Машеньки Алферов и первый возлюбленный Машеньки Ганин. Это надо же так случиться, что день намеченного отъезда Ганина совпал с кануном ожидаемого приезда Машеньки — и т. д. Или, в романе «Король, дама, валет»: герои случайно попадают в один поезд, а затем и в одно и то же купе — впечатления поездки определяют дальнейший ход событий. В одной из сцен этого романа соединено целое нагромождение случайностей, случайно же не приводящих ни к какой развязке. Однажды, в случайное, неурочное время Марта приходит в дом к своему любовнику Францу, чтобы поделиться случайным открытием. Ее муж Драйер, гуляя по улице, случайно встречает Франца и неожиданно высказывает желание осмотреть его комнату, где именно в это время находится Марта. Марта слышит голос мужа в коридоре и пытается удержать дверь, на которую с другой стороны изо всех сил давит Франц, желая ее открыть. Ситуация разрешается случайным появлением хозяина квартиры, который сообщает сущую правду: «Там, кажется, — ваша маленькая подруга...» (Р II, 272). Развеселившийся Драйер поворачивается и уходит. Все это выглядит жиз-

ненно убедительным — а между тем перед нами доведенный до гиперболы водевильный прием.

Такое невероятное сцепление фактов часто называют уже не случайностью, а судьбой (заметим: судьба — одно из ключевых понятий в текстах Набокова). Когда при другом свидании любовники опять-таки случайно избегают разоблачения, Марта улыбается «доброй, умной судьбе, которая так просто и честно предотвратила нелепейшую катастрофу» (Р II, 235). Весь план убийства Марта строит на том, чтобы ее не подвели «оборотни случая» (Р II, 258) — но именно случай разрушает ее железный расчет. В этом отношении «Король, дама, валет» максимально сближается с «карточной» повестью Пушкина.

Вопреки недавней литературной традиции, искавшей закономерностей в жизни, Набоков, подходя к границам гротеска, настаивает на случайности едва ли не всего, происходящего в его романах. Он наводняет текст массой сюжетно значимых деталей и подробностей, которые ускользают от внимания героев и действуют в союзе со случайностью. И в такое же положение, в какое поставлен герой, Набоков стремится поставить читателя. Он запутывает читателя, сбивает его со следа и заставляет идти через лабиринт событий почти с той же малой степенью осведомленности о целом, о связи всех, участвующих в формировании события фактов, какой обладает герой.

Незнание героем полноты сюжета — существенная деталь, специально маркированная Набоковым в его ранних романах. Герой может думать, что сам формирует события. Более того: он может думать, что итог событий и есть тот самый, к которому он стремился, тот самый, который соответствует метафизической «программе» его личности. Но, вступая в спонтанное взаимодействие с другими героями и с миром, он приходит не просто к непредсказуемым результатам (подобный исход хорошо знаком в литературе — от «Пиковой дамы» до «Преступления и наказания»). Он приходит к тем результатам, которые остаются для него неведомы.

Набокова, видимо, сильно занимал контраст между метафизической запрограммированностью человеческой индивидуальности и спонтанностью ее взаимодействия с другими лично-



стями и с миром. На этом контрасте целиком построен сюжет романа «Король, дама, валет». Три персонажа — три карточные фигуры — наделены резко очерченными, определенными и до самого конца неизменными индивидуальными свойствами<sup>1</sup>. Уже в середине романа предзадан узор, в который сложатся эти фигуры: безжалостная, коварная дама убьет беспечного, влюбленного в нее мужа-короля, чтобы утвердить на его месте безликого, близорукого марионетку-валета. План убийства долго разрабатывается и наконец начинает осуществляться. Он так же прост и безошибочен, как составная картинка, для каждой детали найдено свое место. Однако непредусмотренная случайность резко меняет финальную комбинацию фигур: смерть наступает не короля, а даму.

Итог оказывается не менее двусмысленным, чем язык карточного гадания. Умирающей в горячечном бреде даме мерещится, что ее муж погибает, как было задумано, — и блаженная улыбка появляется на ее лице. Та самая прекрасная улыбка, которую все время мечтает увидеть — и видит в последнее мгновение ее жизни — король. (Несколько раньше он видит ту же желанную и, как он думает, ему адресованную улыбку на лице жены в тот момент, когда она радуется, что он не разоблачил ее связь с любовником.) Для каждой фигуры (включая валета) финал ознаменован исполнением желаний, каждая получила свое, осуществила тот жизненный сюжет, который ей был потребен — и навеки осталась в неведении относительно того, какой в действительности явилась финальная комбинация. Король никогда не узнает, что улыбка жены вызвана грезами о его смерти, более того: он никогда не узнает, что чуть было не стал жертвой детективного сюжета; дама никогда не узнает, что это она умирает, а не он. Индивидуальный сюжет и общий сюжет, в который вписана индивидуальность, не совпадают.

На том же несовпадении построена «Камера обскура», в которой Набоков прибегает к нарочито прямолинейной метафо-

---

<sup>1</sup> О характерах главных персонажей романа см.: Pifer E. Nabokov and the Novel. Harvard University Press, 1980. P. 18–48.

ре: герой слепнет и живет вне контекста собственной жизни, не ведая ни о том, кто находится с ним в одном помещении, ни о том, кто и как формирует и направляет его судьбу. Начавшись в темном зале кинематографа, сюжет постепенно окутывает тьмой саму жизнь. Слепой в конце концов восстанавливает контекст — но зато оказывается, что для других, зрячих участников жестокой фабулы его собственное сознание (а стало быть, и его обращенные на них действия) — такая же «темная комната», как для него — весь окружающий мир.

В «Машеньке» тоже есть, уже упоминавшийся, эпизод, также связанный с кинематографом: Ганин вместе с толпой таких же статистов, как он, участвует в съемках фильма, не зная ни сюжета фильма, ни даже сюжета той сцены, в которой он снимается.

По Набокову, никакая очевидность не является достоверным свидетельством. В «Защите Лужина» персонажи пытаются прочесть надпись, сделанную по-русски, полагая, что перед ними латинские буквы. Они читают «по системе „реникса“» (Р II, 394) — здесь Набоков отсылает читателя к «Трем сестрам» Чехова: «В какой-то семинарии учитель написал на сочинении „чепуха“, а ученик прочел „реникса“ — думал, по-латыни написано!»<sup>1</sup>. Надпись налицо — но это не значит, что доступен ее смысл. Чтение «по системе „реникса“» — любимая метафора восприятия жизни у Набокова. На ней может быть построен целый сюжет. В рассказе «Случайность» герой, который тоже носит фамилию Лужин, работает лакеем в ресторане поезда. Много лет назад, во время гражданской войны, он потерял жену и страшно тоскует по ней. А она едет в том же поезде и тоже думает о нем, о том, как его найти. Случайность свела их в одном поезде — но случайность же и не даст им соединиться. Не дойдя нескольких шагов до ресторана, она возвращается в свой вагон, потеряв при этом кольцо, на внутренней стороне которого выгравирована надпись: день их свадьбы и его имя. Кольцо находит приятель героя — еще немного, и круг замк-

---

<sup>1</sup> Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. Сочинения. Т. 13. С. 174.

нется. Но приятель, немец, читает надпись, не узнает букв, решает, что надпись сделана по-китайски — и ему не приходит в голову рассказать герою о находке неведомо кому (китайцу?) принадлежащего кольца. Ни герой, ни его жена никогда не узнают ни о возможности, которую даровала им судьба, ни об утрате этой возможности — частое у Набокова незнание героями сюжета, в котором они участвуют.

Чтение «по системе „реникса“» — одна из причин, почему герои воли и действия (например, Марта, создавшая план убийства мужа, или Лужин, решившийся разрушить систему повторных комбинаций, обрекающую его на игру в шахматы) терпят поражение в романах Набокова. Они анализируют все известные им факты, взвешивают все «за» и «против» — и принимают решение. Но никому из них не известны все факты — и никто не способен воссоздать адекватную картину мира, в котором собирается действовать.

Контраст между метафизической определенностью личности и неопределенностью, нераспознаваемостью того жизненного сюжета, в котором она участвует, — одна из центральных тем «Защиты Лужина». Последовательное описание дошахматных увлечений героя приводит к объяснению, почему именно шахматы стали его жизнью. Это было заложено в его личности, проявилось во всех увлечениях еще с детства. Рассказ о том, как в ребенке заложена его будущность — достаточно традиционная вещь в литературе. Лужин также с детства шел к шахматам, как, например, Сальери — к музыке.

До встречи с шахматами мир для мальчика Лужина скучен, непонятен, враждебен. «Непроницаемая хмурость» (Р II, 319) — такова самая краткая характеристика героя. Эпитет «хмурый», «угрюмый» будет сопровождать Лужина на протяжении всего текста. «Угрюмство» у Набокова всегда сопровождает страсть, родственную той или иной одаренности. Свою страсть к бабочкам он определит как «угрюмую страсть» (Р V, 226).

Из всей детской литературы его затронули только книги Жюль Верна и Конан Дойля. Но не описание путешествий и не детективный сюжет увлекли его, а строгая и стройная логика:

правильно и безжалостно развивающийся узор путешествий героя Жюль Верна и «хрустальный лабиринт возможных дедукций», ведущий Шерлока к «единственному сияющему выводу» (Р II, 321). «Слепой музыкант» Короленко и «Фрегат „Паллада“» Гончарова показались ему скучны, а между тем именно эти книги, чрезвычайно популярные в интеллигентных семьях<sup>1</sup>, будут иметь прямое отношение к его судьбе. Сюжет «Слепого музыканта» постоянно «просвечивает» сквозь сюжет «Защиты Лужина». Черты героини Короленко Эвелины, посвятившей свою жизнь слепому, угадываются в невесте и жене Лужина, которая называет своего мужа «слепым» (а он действительно не видит мира). Логика, любовь и музыка — вот что помогает «прозреть» герою Короленко. Этим путем идет и Лужин. В финале герой Набокова, возможно, и прозревает — все зависит от того, как трактовать финал.

«Фрегат „Паллада“» — книга о путешествии. Лужин-шахматист — путешественник, не замечающий окружающего; женатый Лужин должен совершить — но так и не совершает — путешествие, которое его излечит. Вообще во всех романах Набокова тема путешествия — одна из главных. Не человек разумный и не человек создающий, а человек путешествующий — таков герой Набокова.

Следующее кратковременное увлечение Лужина — фокусы. Здесь был элемент чуда, непредсказуемости, но уж очень проста оказалась разгадка и небогата логика фокусов, открывшаяся в книге о них. Затем наступила очередь математики. Построенная на незыблемых основаниях, математика приближала Лужина к непосредственному ощущению бесконечного. Но стоило нарушить правило, как происходило «неизъяснимое чудо, и он подолгу замирал на этих небесах, где сходят с ума земные линии» (Р II, 323). Лужину нравилось, когда абстрактная логика, позволявшая просто и понятно упорядочить мир, соприкасалась с иррациональным, с «чудом», опрокидывавшим

---

<sup>1</sup> «Слепой музыкант», которого Андрей Белый назвал самым символическим произведением в русской литературе, к 10-м годам XX века выдержал четырнадцать изданий, а «Фрегат „Паллада“» — восемь.

построения рассудка<sup>1</sup>. Понятно, почему его интерес к складным картинкам — пузелям — был кратковременным: в этой игре из хаоса разрозненных деталей неизменно возникает ясная и понятная «картина мира», но в ней не остается места для иррационального, непредсказуемого, для «чуда».

В Лужине с детства живет настойчивое стремление совместить логику и непредсказуемость, разум и чудо, но у него нет «языка», чтобы рассказать об этом и нет способа реализовать неосознаваемое им самим и окружающими стремление. Обретением «языка» становится для него встреча с шахматами.

Все дошахматные увлечения Лужина связаны с основной оппозицией романа — рациональное и иррациональное, случайное и закономерное, познаваемое и непознаваемое. С этой же оппозицией связана и центральная метафора романа: «жизнь — шахматы» — метафора, которая последовательно разворачивается, приобретая множество оттенков и смыслов. Но если детские пристрастия героя рационально и закономерно готовят его к встрече с его главной, метафизически предзаданной страстью и главным призванием (Лужин «рожден» шахматистом — и становится им), то как только шахматная метафора начинает распространяться на целое романного мира, оказывается, что закономерное и необъяснимое смыкаются. Между тем параллель «жизнь — шахматы» (или «мир = шахматы») проведена чрезвычайно настойчиво.

Слово «шахматы» состоит из двух корней: «шах» — король и «мат» — смерть. «Шах» означает также угрозу королю. Смерть короля, постоянно находящегося под угрозой, — такова в самом кратком пересказе фабула романа. Но действительна ли эта угроза? Попытки Лужина защититься составляют сюжет.

Первый раз в жизни Лужин видит шахматы на чердаке своей дачи — но он не знает, что это такое, и не понимает значения этой встречи. Второй раз Лужин видит шахматы в каби-

---

<sup>1</sup> Ср. тему иллюзии и фокусов в воспоминаниях Флоренского, который писал, что вкупе с математикой они способствуют прорыву из мира, позитивистски воспринимаемого (Флоренский П. А. Детям моим. С. 805–807).

нете отца, во время концерта в память деда, композитора<sup>1</sup>. Участник концерта, молодой скрипач, разговаривая по телефону, открыл «небольшой гладкий ящик», но повернулся так, «что из-за его черного плеча Лужин ничего не видел» (Р II, 325—326). Этот мотив — попытка разглядеть что-то из-за спины, из-за плеча, то есть попытка увидеть нечто скрытое от глаз, но скрытое не абсолютно, а как бы только временной преградой — многократно повторяются в романе и за его пределами. Так, в «Смотри на арлекинов!» герой пытается рассмотреть события «через плечо времени» (А V, 207).

В приведенном же эпизоде на одной странице шесть раз повторяется слово «ящик» и семь раз — слова с корнем «игра» («играть», «обыграть», «сыграть»). Это обыгрывается грубоватая метафора смерти: «сыграть в ящик». А ящик для шахмат однажды будет прямо назван «маленьким гробом» (Р II, 390).

В финале романа метафора смерти возникает из контаминации двух других поговорок: «Одна нога здесь, другая — там» (обозначение быстрого движения) и «Одной ногой в могиле» (определение близкой смерти). Открыв раму, Лужин «оказался в странном и мучительном положении: одна нога висела снаружи, где была другая — неизвестно» (Р II, 465). Чтобы защититься от жизни, надо было «выпасть из игры», заглянув через плечо жизни в вечность. Первая настоящая партия Лужина (со стариком, поклонником рыжеволосой тети) заканчивается вечным шахом, то есть ничьей, а метафорически — вечной угрозой смерти. Человек всегда находится «под шахом», все люди «приглашены на казнь», всем вынесен смертный приговор, но срок исполнения не указан.

Самое слово «партия» многозначно в романе. Речь может идти и о шахматной, и о музыкальной, и о политической партии, а также, что очень важно для сюжета, о партии как женитьбе.

И еще одна важная аналогия жизни и шахмат. Запись сыгранной партии сопровождается записью в скобках ходов, кото-

---

<sup>1</sup> О связи шахмат и музыки в романе см.: Александров В. Е. Набоков и потусторонность. С. 76—78.

рые можно было бы сделать, — ходов, которые изменили бы развитие шахматной партии в целом. Такие ходы, обозначенные в скобках, подчеркивает автор, объясняют «суть промаха или провидения» — «смотря по тому, хорошо или худо было сыграно» (Р II, 335). Оглядываясь на свою прошлую жизнь, осмысливая совершенные «ходы», или поступки, герой «Защиты Лужина» пытается понять, какой из них был провиденциальным и вел к желанному результату, а какой был ведущим к поражению «промахом».

Своему будущему тестю Лужин объясняет, что в шахматах бывают «сильные» и «тихие» ходы. «Тихий» ход, в отличие от «сильного», — это медленное накопление сил или внешне неявное, незаметное для противника комбинирование, которое постепенно приводит к усилению позиции или к выигрышу. Искусство шахматиста состоит в том, чтобы вовремя заметить эти неявные угрозы и предотвратить их последствия. Анализируя свою «жизненную партию», Лужин пристрастно внимателен именно к накоплению «тихих» ходов судьбы, влекущих его жизнь к тому, что он сам расценивает как поражение.

Любой поступок, однако, имеет бесчисленное количество причин и следствий, учесть которые невозможно. Практически любой ход в шахматах определяет судьбу партии, но рассчитать все варианты, все возможные следствия хода не в силах ни один шахматист. Иное дело шахматная композиция, шахматная задача. Искусственно составленная шахматистом, она содержит такое сочетание фигур, какое в живой игре не возникает, и имеет одно-единственное решение, которое чаще всего противоречит здравому смыслу и потому отыскивается с трудом. Тем не менее решение шахматной задачи не предполагает единоборства со случаем — непременно участником живой игры (а также и жизни).

Впрочем, шахматы — это игра, в которой случайность должна быть сведена к минимуму. Каждый игрок располагает строго определенным количеством фигур, первоначальное расположение которых закреплено. В данном отношении шахматы резко отличаются от игры в карты или в кости, и это отличие

маркировано в тексте романа. Вспомним, что в ящике с шахматами, найденном Лужиным на чердаке, лежали игральная кость и красная фишка. В другой раз судьба искушает Лужина-игрока, когда рыжеволосая тетя предлагает ему вместо шахматной партии сыграть в карты — но Лужин категорически отказывается. Кости и карты целиком предают игрока воле случая — все зависит от сданных карт, от выпавшего числа. «Условие карточной удачи, как случайной, не завоеванной, а приобретенной благодаря расположению судьбы, подменяется (в шахматах. — Б. А.) равноправным соперничеством, которое ведется по законам логики и гармонии, понимаемым игроком как законы действия судьбы», — справедливо пишет Н. Букс<sup>1</sup>, несколько увлекаясь, однако, этой антитезой. Ибо шахматы — это поле, на котором разум, логика, воля, даже гармония не господствуют безраздельно. Они противоборствуют случаю. Действия противника можно предвидеть на несколько ходов вперед, но не более того. Так, Лужин изучил манеру Турати и приготовил великолепную защиту против его знаменитого дебюта. Но случилось неожиданное: Турати не применил своего дебюта, и это лишь воодушевило Лужина, увеличило степень свободы в его игре.

Сочетания предсказуемого с непредсказуемым, рационального со случайным, «сильного» хода и «тихих» ходов, разгаданных и неразгаданных комбинаций формируют сюжет романа. Более того: «поэтика» шахматной игры отражается в поэтике повествования, комментирующей сюжет. Вначале поговорим о сюжете.

Лужин не только «слеп», он не просто не видит мира. Он последовательно отрицает материю. Его раздражает даже вещественность шахматных фигур, их «грубая, земная оболочка», скрывающая «прелестные, незримые шахматные силы» (Р II, 358). Играя «вслепую», он воспринимает эти силы в их первоначальной чистоте, или в их «натуральном» виде; сопри-

---

<sup>1</sup> Букс Н. Двое игроков за одной доской: Вл. Набоков и Я. Кавабата // В. В. Набоков: Pro et contra. [Т. 1.] С. 537.



косновение с ними дает Лужину ощущение силы, свободы и независимости (в том числе и от социума). Однако после болезни Лужин соглашается «выпасть из игры» (в момент самоубийства это произойдет вторично — Р II, 463). Ощущение счастья, связанное с невестой и ее миром, соединяется в его восприятии с впечатлениями «дошахматного» детства, которое обретает теперь в воспоминаниях Лужина иной оттенок — оттенок счастья и гармонии. Возвращение в мир материи, момент прозрения, связано с произведением искусства. Еще до свадьбы в доме будущего тестя он видит картину, где бьющими в глаза красками изображена русская баба и ее тень на заборе (излюбленная Набоковым цепочка: реальность — картина как тень реальности — и «тень тени» на картине). Краски этой картины потрясли Лужина как «солнечный удар» (Р II, 375). Мы уже упоминали рассказ Бунина под таким названием. За два года до появления «Защиты Лужина» он был опубликован в «Современных записках». Погружаясь в мир, искусственно созданный родителями невесты, имитирующий Россию («тень» России), Лужин впервые испытывает то, чего не было с ним в его «хмуrom» детстве — «детскую радость, желание захлопать в ладоши» (Р II, 376).

Для сюжетного развития чрезвычайно важно, что, входя в мир своей невесты, а затем и жены, Лужин по-детски счастлив. Прощаясь, он подытожит их совместную жизнь: «Было хорошо» (Р II, 463). Именно поэтому он и выстраивает защиту против того незримого врага, который, как кажется Лужину, пытается заново вовлечь его в мир шахмат. Действия этой незримой силы проявляются в комбинации из повторных ситуаций; элементы прошлого вторгаются на территорию настоящего, догоняют героя — вероятно, затем, чтобы сложившийся некогда узор судьбы оказался воспроизведенным буквально, — и тогда прошлое сомкнется с настоящим, поглотит будущее, и герой вернется в тот мир, от которого добровольно отказался, выйдя из психиатрического санатория.

Вполне очевидно, что Лужин не может перестать быть шахматистом. И это проявляется не столько в его тайных шахмат-

ных штудиях, сколько в том, что метафизика игры служит для него тем языком (единственным, каким он владеет), с помощью которого он пытается осмыслить материю своей новой будничной и счастливой жизни. Не будем описывать подробно разработанную, детально прописанную в романе систему повторных ситуаций, в которые попадает герой. Остановимся на одном из последних, роковых повторов: на новом появлении в жизни Лужина его бывшего антрепренера Валентинова. На «фатальную» роль этого события с ироничной прозрачностью указывает ошибка служанки, не разобравшей сложной русской фамилии: «Звонил господин Фа... Фа... Фати» (Р II, 449). Впрочем, и весь эпизод с Валентиновым построен на «ослышке», на неверном прочтении Лужиным этой жизненной комбинации.

Для Лужина появление Валентинова — «сильный» ход судьбы, прямое указание на то, что мир шахмат хочет вернуть его себе. Похоже, что через Валентинова действительно должен совершиться самый мощный повтор, тот самый, через который прошлое сомкнется с будущим. Валентинов собирается снимать фильм с немыслимым авантюрным сюжетом, включающим эпизод шахматного турнира. Но шахматистов должны играть не актеры — Валентинов хочет снять двух настоящих гроссмейстеров: Лужина и Турати. Для Лужина очевидно: так будет возобновлена та самая прерванная партия, которая ввергла его в болезнь, побудившую отказаться от шахмат; так произойдет полное воспроизведение узора судьбы. Все дальнейшие действия Лужина, вплоть до самоубийства, — ответ на этот «сильный» ход ходом не менее «сильным». А между тем Валентинов не испытывает ни малейшего интереса к Лужину-шахматисту (он для него давно уже — «битая карта»). Валентинов увлечен одними лишь кинематографическими «теньями» (начиная с «Машеньки» тень для Набокова — устойчивая метафора кинематографа). Последний «сильный» ход Лужина — ответ на неверно разгаданный замысел. Более того: выбрасываясь из окна, чтобы избежать неминуемого повторения ситуации, Лужин именно совершает повтор — только повторенным оказывается «тихий», незамеченный ход жизненной игры. Рассеянно глядя

на фотографии на столе Валентинова, Лужин видит одну из них, с кадром из фильма: «бледный человек с безжизненным лицом <...> на руках повис с карниза небоскреба, — вот-вот сорвется в пропасть» (Р II, 459). Набоков не забывает закрепить в сознании читателя эту ассоциацию: в последний раз поднимаясь в свою берлинскую квартиру, Лужин устает, словно «влезает на небоскреб» (Р II, 461).

Нельзя сказать, чтобы Лужин был неадекватен в истолковании происходящего: личные качества Валентинова дают все основания полагать, что здесь реализуется коварный, неумолимый план. Но в данном случае применения плана не было — так же когда-то Турати не применил свой дебют. Индивидуальность Валентинова, Турати, Лужина, его жены, да и вообще почти любого героя Набокова вычисляема, предсказуема — в меру того, насколько самотождественна, т. е. собственно индивидуальна индивидуальность. Так же как предсказуемы стиль и манера игрока, как предсказуемы заданные законами игры возможности каждой из шахматных фигур. Но непредсказуема вся совокупность ходов, непредсказуема совокупность человеческих взаимодействий, не подлежит вычислению случай, и это, по Набокову, дарует человеку высочайшую степень свободы — и одновременно сводит его с ума. Такова, во всяком случае, реакция Лужина на непримененный дебют Турати. Здесь Лужин испытал то самое наслаждение (испытал — и не выдержал), которого ему не хватало при игре в пузеля — там целое было единственным и предрешенным, так как единственно возможным было сочетание фигур.

В 1940-х годах Набоков писал о «Шинели»: «Провалы и зияния в ткани гоголевского стиля соответствуют разрывам в ткани самой жизни» (А I, 505–506). Набоковский стиль едва ли содержит подобные провалы и зияния. Но без них картина мира мертва, как складная картинка. Вторжение чуда, иррационального, непредсказуемого и необъяснимого происходит в текстах Набокова на уровне сюжета.

Если на уровне стиля закономерность и логика повествования маскируются под случайность, то сюжет построен на том,

что случайное сочетание фактов герой интерпретирует как закономерность преследующей его судьбы. Между тем закономерность — в нем самом, в метафизике его личности, обреченной искать совмещения логики и чуда.

Самоубийство героя, казалось бы, ставит последнюю точку в цепи событий, описанных в «Защите Лужина». Но оказывается, еще раньше автор сообщил нам об одном происшествии, случившемся уже после смерти Лужина. В конце тринадцатой главы, настраивая читателя на благополучный исход, повествователь указывает, что через несколько месяцев, «когда всякая опасность давно, давно миновала», нашлись карманные шахматы Лужина. Однако, подчеркивает автор, «уже темно было» их «происхождение» (Р II, 442). Эти карманные шахматы играют большую роль в сюжете, но сейчас нам важно другое: зачем было нужно вводить в заблуждение читателя, какой смысл несет сообщение о находке шахмат и зачем подчеркивать очевидное, а именно, что никто, кроме Лужина, не смог бы прояснить их происхождение? Есть в романе и другие шахматы, роль которых в сюжете не вполне ясна. Когда Лужин-старший узнал, чем занимался его сын, прогуливая школу, и маленькому Лужину уже не надо было скрывать свои шахматные увлечения, именно тогда он почему-то закопал в саду шахматы, которыми играл с бывшим знаменитым шахматистом, приходившим к рыжеволосой тете. Воспоминание об этом «кладе» было одним из первых, которое пришло ему на память, когда он очнулся в психиатрическом санатории.

Попытаемся определить сюжетную роль этих двух корреспондирующих друг с другом эпизодов. Когда оказывается, что шахматы, заботливо изъяты из его жизни, все же остались при нем, провалившись через дыру за подкладку пиджака, в текст вводится гротескная метафора «разрыва материи» — того самого «провала», «зияния»; через него приоткрывается уже иррациональная, уже непостижимая шахматная вечность, которой обречен Лужин. Если бы кто-нибудь нашел первые шахматы Лужина, зарытые в саду, их «происхождение» было бы так же темно для нашедших, как и «происхождение» последних,

карманных его шахмат. И тот и другой «клад» — выпавший из контекста след жизни героя. Читатель располагает возможностью восстановить контекст — но это будет лишь видимость логических связей, ибо без ответа, даже без приступа к ответу остается вопрос о перво двигателе сюжета, о той метафизической силе, которая приговорила героя к вечному разгадыванию шахматной комбинации.

В книге о Гоголе Набоков сказал: «У меня будет возможность описать в другой книге, как одному сумасшедшему постоянно казалось, будто все детали ландшафта и движения неодушевленных предметов — это сложный код, комментарий по его поводу, и вся вселенная разговаривает о нем при помощи тайных знаков» (А I, 446). Эта «другая книга» подозрительно напоминает уже состоявшийся сюжет «Защиты Лужина». Но та же ситуация описана и в рассказе «Знаки и символы» (1947)<sup>1</sup>. Вообще же «тайные знаки», которые превращают жизненный «ландшафт» в «сложный код», — вечная тема Набокова. В этом смысле Лужин — автопортрет Набокова, сделанный в заостренной, слегка гротескной манере. Предпринятый Лужиным поиск повторных комбинаций на поле собственной жизни вполне соответствует задаче, сформулированной в начале «Других берегов»: описать «развитие и повторение тайных тем в явной судьбе» (Р V, 143).

«Другие берега» завершаются решением этой задачи. «Там, перед нами, <...> где взгляд встречали всякие сорта камуфляжа, как, например, голубые и розовые сорочки, пляшущие на веревке, или дамский велосипед, почему-то делящий с полосатой кошкой чугунный балкончик, — можно было разглядеть среди хаоса косых и прямых углов выраставшие из-за белья великолепные трубы парохода, несомненные и неотъемлемые, вроде того как на загадочных картинках, где все нарочно спутано („Найдите, что спрятал матрос“), однажды увиденное не может быть возвращено в хаос никогда» (Р V, 335).

---

<sup>1</sup> О сходстве сюжетов «Защиты Лужина» и рассказа «Знаки и символы» см.: Carroll W. Nabokov's «Signs and Symbols» // A Book of Things about Vladimir Nabokov. Ann Arbor, 1974. P. 209. См. также: Челалов Д. Два рассказа // Звезда. 1999. № 4. С. 68.

Загадочная картинка — метафора набоковского романного мира и его понимания жизни. Все хаотично, все «нарочно спутано» — но в хаосе линий затерян тайный узор — узор судьбы, который надобно распознать среди множества линий жизни. Если его различить, хотя бы однажды увидеть, хаос окажется навсегда преображенным. Картинка «Найди, что спрятал матрос!» не случайно помещена в финал «Других берегов». Этот образ вмещает в себя одну из ключевых набоковских тем, важнейших для него как в творческом, так и в автобиографическом смысле. В предисловии к «Speak, Memory» Набоков говорит, что хотел назвать свою книгу «Антемион» — по названию одного из затейливо переплетенных орнаментов (А V, 319).

Даже безотносительно к Набокову детская картинка, о которой здесь говорится, действительно может служить прекрасной метафорой человеческой жизни. Ее линии перепутаны, хаотичны, бессмысленны в своих переплетениях — и тем не менее в этом же самом хаосе содержится некий осмысленный рисунок, и усилия человеческого духа всегда направлены на то, чтобы выделить его и различить.

Любопытно, что сходный образ встречается в статье М. Гершензона, посвященной «Станционному зрителю» Пушкина. Анализируя эту повесть, Гершензон писал: «Иное произведение Пушкина похоже на те загадочные картинки для детей, когда нарисован лес, а под ним напечатано: „Где тигр?“ Очертания ветвей образуют фигуру тигра; однажды разглядев ее, потом видишь ее уже сразу и дивишься, как другие не видят. Дети любят такие картинки; признаюсь, и мне было весело увидеть зверя в простодушном рассказе Белкина»<sup>1</sup>.

«Фигурой», которую разглядел Гершензон в сплетениях сюжетного узора «Станционного зрителя», были лубочные

---

<sup>1</sup> Гершензон М. Мудрость Пушкина. М., 1919. С. 122. См.: Долинин А. А. «Двойное время» у Набокова: (От «Дара» к «Лолите») // Пути и миражи русской культуры. СПб., 1994. С. 322. На близость построения набоковских текстов к принципу описанной Гершензоном детской картинки-загадки указал К. Проффер (см.: Проффер К. Ключи к «Лолите». СПб., 2000. С. 123).

картинки с изображением истории блудного сына, висевшие в домике Самсона Вырина. На лубочную историю блудного сына Гершензон указал как на ключ к истории блудной дочери стационарного зрителя. Но нам интересна сейчас не интерпретация повести, а сам образ загадочной картинки.

Не будем настаивать на том, что образ заимствован Набоковым у Гершензона. Мысль о загадочных картинках не относится к числу тех, которые обязательно должны быть заимствованы. Впрочем, в двух приведенных цитатах сходны и существенные нюансы. «...Однажды разглядев ее, потом видишь ее уже сразу и дивишься, как другие не видят», — пишет Гершензон. «...Однажды увиденное не может быть возвращено в хаос никогда», — как будто отзывается ему Набоков. И, тем не менее, оставим вопрос о взаимовлияниях в стороне. Сходство образов дает нам повод поговорить о типологическом родстве — не Набокова и Гершензона, а Набокова и Пушкина, увиденного через Гершензона.

Обратим внимание на одну особенность загадочной картинки. Ее загадка не разгадывается без подсказки, без подписи, которая укажет тебе, что здесь что-то спрятано: «Найди, что спрятал матрос!» или «Найди тигра!». Лубочные картинки у Самсона Вырина и являются, по Гершензону, такой подсказкой, которая позволяет упорядочить узор сюжета.

В русской классической послепушкинской литературе роль подсказок, «подписей» под художественными текстами, дающими ключ к их пониманию и прочтению, чаще всего выполняли идеологемы, «общие идеи» того или иного рода. Они могли включаться внутрь художественного текста, как «Легенда о Великом Инквизиторе», — или выноситься на его границы, как эпилог «Войны и мира», — или вообще помещаться за пределами текста, как гоголевские автокомментарии к «Ревизору» или «Мертвым душам». Так или иначе, но идеологемы, как правило, были выделены как некий метатекст, дающий ключи к тексту. Вполне очевидно, что подобная манера была чужда как Набокову, так и Пушкину. Оба они в равной мере старались избегать прямых идеологических высказываний. Лубочные кар-

тинки в «Станционном смотрителе» не родственны ни одному из только что приведенных примеров. У Набокова, как и у Пушкина, подсказки, без которых действительно не найти тигра, устроены совершенно иначе.

Существует чрезвычайно негативный отзыв Набокова о Гершензоне. Комментируя сон Татьяны в «Евгении Онегине», Набоков характеризует статью Гершензона «Сны Пушкина» как «исключительно глупую»<sup>1</sup>. В статье «Сны Пушкина» Гершензон описал пять снов: сон Руслана, сон Марьи Гавриловны из «Мятели», сон Гринева, сон Отрепьева и сон Татьяны. Все это — вещие сны, и в них же содержатся ключи к сюжетам. О сне Татьяны Гершензон писал: «Весь „Евгений Онегин“ — как ряд открытых светлых комнат, по которым мы свободно ходим и разглядываем все, что в них есть. Но вот в самой середине здания — тайник; дверь заперта, мы смотрим в окно — внутри все загадочные вещи; это „сон Татьяны“. <...> Пушкин <...> спрятал здесь самое ценное, что есть в доме, или, по крайней мере, самое заповедное»<sup>2</sup>. Сумеешь прочесть сон Татьяны — получишь доступ к сокровенным смыслам сюжета. Согласимся с Набоковым в том, что самому Гершензону такое прочтение не удалось — зато он указал на способ, которым потом воспользовались другие.

Вообще же во всех пяти снах Гершензон обнаружил одну и ту же структуру. Первая часть каждого сна повторяет пережитые уже впечатления, вторая — предвосхищает будущее.

Описанная Гершензоном структура пушкинских снов содержит комплекс повторных ситуаций: не только сон повторяет то, что уже было рассказано, но и последующее повествование становится повтором того, что уже являлось во сне. Второй повтор особенно значим. Когда реализуется вещий сон, мы понимаем, что здесь-то и «спрятан матрос». Подсказкой к разгадке картинки становится комплекс повторов — и тут мы сталкива-

---

<sup>1</sup> Набоков В. Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин». С. 410.

<sup>2</sup> Гершензон М. Сны Пушкина // Пушкин. Сборник первый / Под ред. Н. К. Пиксанова. М., 1924. С. 87.



емся с той чертой поэтики, которая у Набокова занимает одно из центральных мест.

Повтор — любимый прием Набокова, он давно замечен и подробно описан. Тем не менее едва ли в должной мере оценена одна из важнейших особенностей этого приема. Мы говорили о том, что загадочная картинка, в переплетении линий которой спрятано нечто заветное и трудно различимое, сродни человеческой жизни, не опосредованной никакой литературой. Узор судьбы всегда присутствует в жизни, но он всегда неочевиден, замаскирован. В массе происходящих с нами незначимых и случайных событий мы далеко не сразу распознаем те, в которые вплетена нить судьбы. Построение подавляющего большинства набоковских сюжетов повторяет, как было показано, эту хаотическую картину действительности. Нагромождение проходных эпизодов и проходных персонажей создает впечатление сюжетной невнятицы, невыстроенности текста, очень напоминающей то, как не выстроена заранее жизнь. Лишь постепенно, по мере чтения, сюжет начинает проясняться — и именно этому прояснению служат набоковские повторы. Они заставляют вспоминать текст (как мы вспоминаем жизнь, чтобы ее осмыслить), возвращаться назад, соотносить не соотнесенное прежде — и наконец позволяют «найти матроса».

Конечно, повтор — не единственный путь к этому ни для Набокова, ни для Пушкина. Но на примере повтора отчетливо видно, что у обоих подсказка к «загадочной картинке» имманентна самой картинке, ключ к тексту имманентен тексту. Повторы можно найти, наверное, в любом художественном тексте, и они всегда помогают его интерпретации. Однако и Набоков, и Пушкин отличаются от большинства русских классиков тем, что для выражения смысла им достаточно средств поэтики, что они не нуждаются в идеологических комментариях для того, чтобы упорядочить хаотическую картину мира.

Для сравнения вспомним знаменитый предсмертный сон Андрея Болконского. Ему снится, что он лежит в пустой комнате перед затворенной дверью и чувствует, что должен непременно запереть задвижку, ибо за дверью стоит *оно* — смерть. Его

сил не хватает, все усилия тщетны. «Оно вошло, и оно есть смерть. И князь Андрей умер. Но в то же мгновение, как он умер, <...> он, сделав над собою усилие, проснулся». Сон этот обрамлен с обеих сторон чрезвычайно важными для Толстого идеями, переданными князю Андрею. «„...Любовь есть Бог, и умереть — значит мне, частице любви, вернуться к общему источнику“. Мысли эти показались ему утешительны. Но это были только мысли. Чего-то недоставало в них <...> — не было очевидности». В качестве очевидности и приходит сон. А за ним следует опять идеологический комментарий: «„Да, это была смерть. Я умер — я проснулся. Да, смерть — пробуждение“, — вдруг просветлело в его душе, и завеса, скрывавшая до сих пор неведомое, была приподнята над его душевным взором»<sup>1</sup>.

У Пушкина ни один сон не прокомментирован подобным образом, то же касается и множества снов, которые так часто вводил в повествование Набоков. Приведем лишь один пример из Набокова, тесно связанный с примером из Толстого. Герман, герой «Отчаяния», рассказывает о себе: «В течение нескольких лет меня преследовал курьезнейший и неприятнейший сон, — будто нахожусь в длинном коридоре, в глубине — дверь, — и страстно хочу, не смею, но наконец решаюсь к ней подойти и ее отворить. Отворив ее, я со стоном просыпался, ибо за дверью оказывалось нечто невообразимо страшное, а именно: совершенно пустая — голая, заново выбеленная комната, — больше ничего. Но это было так ужасно, что невозможно было выдержать» (Р III, 424).

Сон Германа — контаминация двух, и при этом прямо противоположных друг другу, классических русских определений вечности. Первое — «умереть — значит проснуться» — было только что приведено. Но от сна Андрея Болконского здесь остались только пустая комната и дверь, за которой скрыто нечто невообразимо страшное. Второе определение вечности, на которое спроецирован сон героя «Отчаяния», принадлежит Свидригайлову<sup>2</sup>. Это знаменитая банька с пауками: «Нам вот

<sup>1</sup> Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. М.; Л., 1933. Т. 12. С. 63–64.

<sup>2</sup> См. об этом: Davydov S. «Teksty-Matreshki» Vladimira Nabokova. S. 92.

все представляется вечность, как идея, которую понять нельзя, что-то огромное, огромное! Да почему же непременно огромное? И вдруг, вместо всего этого, представьте себе, будет там одна комнатка, эдак вроде деревенской бани, закоптелая, а по всем углам — пауки, и вот и вся вечность<sup>1</sup>. Если Толстой и Достоевский отчетливо идеологичны, то Набоков как будто бы с безразличием обходит самую мысль о попытке ответить на последний вопрос бытия. Обратим внимание на фразу, непосредственно примыкающую в «Отчаянии» к описанию сна и столь разительно отличную от толстовского заключения: «С седьмого класса я стал довольно аккуратно посещать веселый дом, там пил пиво» (Р III, 424).

Для Толстого и Достоевского вопросы о трансцендентном действительно нуждаются в решении, ибо именно в ответах на них — та самая подпись к картинке, дающая ключ к осмыслению картины земной жизни. Для Набокова же подсказка заключена в самой картинке, это в равной мере касается и его поэтики, и его мировосприятия. Если можно так выразиться, трансцендентное для Набокова имманентно, оно находится прямо здесь, в жизни и в тексте — его надо лишь найти, опознать, но ни в коем случае не выносить за пределы хаотической чувственной данности. Оно упорядочивает ее не извне, но всегда — изнутри.

Впрочем, и у Набокова встречаются «подписи к картинкам», вынесенные за пределы текста. Попробуем показать, что и они устроены так же, как и сам текст. Наиболее очевидный случай — указатель имен, географических названий и даже некоторых предметов и тем, составленный автором к «Speak, Memory». Этот индекс бессюжетен, как любой алфавитный перечень — но позволяет потянуть за ту или иную ниточку, и с нею в руках пройти по лабиринту жизни, описанной в книге. Видимый хаос, в пределах которого здесь соседствуют «ванны», «Висбаден» и «Волгин», содержит указания на ключевые моменты набоковской биографии. Перечень страниц, на которых встре-

---

<sup>1</sup> Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1973. Т. 6. С. 221.

чается то или иное имя, место или предмет, позволяет проследить за той самой сетью повторов, о которой уже говорилось.

Обратимся к слову «Америка», но начнем с того места в тексте, которое в индексе не указано. Америкой было прозвано туманное моховое болото, расположенное за речным низовьем в имении, где проходило детство Набокова. В ту пору это название, данное болоту еще детьми Рукавишниковыми, не имело для Набокова никакого значения — как не имела никакого значения для Лужина найденная им в детстве на чердаке дачного дома шахматная доска. Затем слово «Америка» многократно повторяется в самых различных контекстах, но и для автора, и для читателя оно продолжает оставаться незначимым. Таким оно и остается вплоть до самого финала книги, когда из хаоса линий возникают великолепные трубы трансатлантического парохода, который увезет автора в Америку. В ретроспективе оказывается, что упоминания Америки, начиная с заречного болота и далее, служили сигналами, предвещавшими ключевой — и многократно повторяющийся — маневр его судьбы: вечно отплывать к другим берегам, быть вечным изгнанником, по крайней мере трижды эмигрантом. Речь здесь идет не только о бедственной стороне его судьбы, но и о том связанном с изгнанничеством «блаженстве духовного одиночества» (Р III, 144), о котором Набоков пишет на протяжении всего творчества и которое самому ему, безусловно религиозному человеку, всегда сознательно стоявшему вне всех конфессий, сопутствовало всю жизнь. Но это значение стоящего в индексе географического названия обнаруживается лишь тогда, когда автор завершает книгу предложением: «Найдите, что спрятал матрос». Разумеется, Америка — далеко не единственное, что спрятано в тексте.

Подчеркнем также и то, что эта манера потаенных соотношений, ключей к тексту, имманентных самому тексту, а не вынесенных за его пределы, эта уверенность в том, что ключи к постижению мира находятся в самом мире, роднит Набокова с Пушкиным. Между прочим и Гершензон истолковывал философию Пушкина как «имманентную философию»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Гершензон М. Мудрость Пушкина. С. 39.

## 5. ИДЕАЛЬНЫЙ ЧИТАТЕЛЬ

Итак, Набоков пишет «Другие берега», чтобы найти тайный узор собственной судьбы, разгадать загадочную картинку. Той же задачей обременены многие из его героев. Но адресована она и еще одному лицу — читателю. Мало кто из русских писателей так дотошно, как Набоков, занимался организацией читательского восприятия — разве что Гоголь, но тот писал пространные автокомментарии, вынесенные за пределы художественных текстов, Набоков же и в этом отношении следует принципу имманентности.

Алогизм, хаос, невнятность развития сюжета в его текстах — лишь мимесис, мимикрия словесной ткани, воспроизводящей хаотические очертания неосмысленной, нераспознанной действительности. Алогизм проявляется лишь в диахроническом развертывании текста, доминантной характеристикой которого является у Набокова синхрония. Временному потоку естественного чтения противостоит у него пространственная одновременность сопresутствия всех элементов произведения. Разность этих параметров, характерная для любого текста, у Набокова становится предметом специальной игры, основой поэтики. Алогизм, случайность, бессвязность деталей и эпизодов составляют суть нарочито подготовленного автором впечатления первого чтения. Но это алогизм «тихих» ходов, нераспознаваемых движений, выстроенных с такой мерой выверенности, продуманности, логической обоснованности каждой возникающей в повествовании детали, какой еще не знала русская литература. И когда первое чтение завершено, когда произведение предстает как целое, которым читатель уже овладел, когда оно оказывается изъятым из потока жизни (а первое чтение всегда осуществляется в русле этого потока) — когда читатель наконец получает возможность свободно двигаться в любом направлении по пространству текста — только тогда обнаруживается неумолимая логика повествования.

Мы на первый взгляд несколько удалились от темы воспоминания. Но на самом деле все сказанное имеет к ней самое пря-

мое отношение. Изошренная игра повторами, аллюзиями, явными и скрытыми цитатами и многими другими приемами, о которых так много писали и пишут интерпретаторы Набокова, его изошренное искусство, в котором часто видят только игру или «металитературу», на наш взгляд имеет совсем другую природу и преследует совершенно иную цель. Не только герои Набокова погружены в воспоминание, но и читатель должен быть погружен в текст и во все его внетекстовые связи как в свое личное воспоминание. Необходимость перечитывания произведений Набокова, о котором писала Н. Берберова, связана именно с этой особенностью.

В самом простом бытовом варианте тексты Набокова можно представить себе как кроссворд. Отгадывающий его человек, найдя нужное слово, испытывает удовлетворение. Вообразим себе также попытку вспомнить нужное имя, дату или название — и удовлетворение, когда искомое наконец всплывает в сознании. То же самое испытывает человек, когда, например, открывает этимологию слова, или когда привычный факт обыденной жизни вдруг осознается как имеющий сложную историю и определенный генезис, как обладающий собственной культурной аурой. Можно посмотреть на это и с другой точки зрения. Событие настоящего, событие только что произошедшее, вдруг может совсем по-новому высветить какое-то событие прошлого, казавшееся совсем незначительным. Или, более того, заставляет вспомнить то, что казалось навсегда забытым. Примеры нетрудно умножить, но все они могут быть резюмированы формулой Платона: знание есть припоминание. Тексты Набокова подчиняются ей вполне.

Дочитав до конца «Защиту Лужина» и выяснив в самом финале имя и отчество героя, читатель начинает припоминать, как же его называли на протяжении всего произведения. Тогда он откроет, что в школе Лужину пытались дать имя «Антоша», что пьяные немцы называли его «Пульвермахером». Его теща подозревает, что «Лужин» — это псевдоним, а действительная его фамилия — еврейская. Сам же Лужин подписывает напечатан-

ное им письмо «Аббат Бузони»<sup>1</sup>. Затем читатель может задуматься о самой фамилии Лужина и соотнести ее с Рудиным, ведь его невеста определяется как тип тургеневской женщины. В конце концов читатель может вспомнить философию имени и соотнести с нею начало романа «Машенька». В остановившемся лифте Алферов рассуждает о прямой зависимости имени человека и его судьбы — рассуждение, отсылающее к философии имени П. Флоренского. Чета Алферовых появится в «Защите Лужина», и читатель узнает, что Машенька рисует райских птиц — так наметится для него параллель с псевдонимом Набокова «Сирин», в псевдониме же он услышит пение сирен и почувствует неявную связь псевдонима и творчества писателя. Сказочная же тематика поведет к девичьей фамилии матери Мартына: Индрикова, и тогда придется вспомнить, в каких русских сказках обитает загадочный зверь индрик и на кого он похож. Все это можно расценить как искусство игры со словом и именем, а можно — как приглашение к тотальному воспоминанию, процессу воскресения личности, культуры и мира через память.

Более сложный пример. Алферов, говоря о России, называет ее «проклятой». Отрываясь от шахматной задачи и как бы между прочим Ганин называет такое определение «занятым эпитетом». Усмотрев в этом эстетизм, равнодушие к родине и гражданский индифферентизм (эмигрантская критика подобные упреки относил к самому Набокову), Алферов обрушивается на него с резкой отповедью: «Полно вам большевика ломать. Вам это кажется очень интересным, но, поверьте, это грешно с вашей стороны. Пора нам всем открыто заявить, что

---

<sup>1</sup> О. Сконежная поясняет: «Монте-Кристо (время от времени выступающий под именем аббат Бузони) указывает на место в саду, где был зарыт „ящик“ с новорожденным младенцем. Тема тайного захоронения в „Защите Лужина“ начинается, когда маленький Лужин зарывает в роще за садом ящик с отцовскими шахматами. Теперь вместилище шахмат, „ящик“, благодаря аллюзии на Дюма, вновь сравнивается с гробом, а шахматы — с мертвым телом» (Сконежная О. Примечания // Набоков В. Собр. соч. русского периода. Т. 2. С. 715).

России капут, что „богоносец“ оказался, как, впрочем, можно было ожидать, серой сволочью, что наша родина, стало быть, навсегда погибла». «Конечно, конечно», — охотно соглашается Ганин, чтобы уйти от разговора (Р II, 62, 63). Слово «богоносец» по отношению к русскому народу прочитывается легко: Достоевский, «Бесы». Определение «проклятая», примененное к России в прозе и поэзии, а не в разговорной речи, — случай достаточно редкий. Скорее всего, Ганин соотносит реплику Алферова с одним из самых известных стихотворений Андрея Белого «Родина», где есть такие строки:

Роковая страна, ледяная,  
Проклятая железной судьбой  
Мать-Россия, о родина злая,  
Кто же так подшутил над тобой?<sup>1</sup>

Вспомним еще, что в «Даре» Годунов-Чердынцев в стихах о России пишет: «За злую даль благодарю» (Р IV, 242). Актуализация подобных связей переводит разговор на совершенно иной ценностный уровень, чем тот, который доступен Алферову. Ганин на это даже не считает нужным реагировать.

Читатель Набокова должен быть погружен одновременно в воспоминания текста романа и его литературного контекста. Только перекрещиваясь друг с другом, эти воспоминания ведут к пониманию смысла. В «Подвиге» один более или менее эпизодический персонаж, Грузинов, произносит бытовую, незначащую фразу: «...я все равно мороженое никогда не ем». «Мартыну показалось, что уже где-то, когда-то были сказаны эти слова (как в „Незнакомке“ Блока) и что тогда, как и теперь, он чем-то был озадачен, что-то пытался объяснить» (Р III, 228). Олег Дарк поясняет этот эпизод: «У Блока („Незнакомка“, третье видение, ремарка) „...все внезапно вспомнили, что где-то произносились те же слова и в том же порядке“. Сцена в светской гостиной пародийно воспроизводит последовательность действий сцены в уличном кабачке (первое видение) —

---

<sup>1</sup> Белый Андрей. Соч. Т. 1. С. 106.



любимый прием и Набокова, „повторение хода“<sup>1</sup>. К этому необходимо добавить следующее. Воспоминание отсылает Мартына, а вслед за ним и читателя, к одному из начальных эпизодов романа. Мартын, еще мальчик, перед сном «всей силой души» вспоминает умершего отца — потом засыпает и видит, «что сидит в классе, не знает урока, и Лида, почесывая ногу, говорит ему, что грузины не едят мороженого» (Р III, 105). Слова, которые кажутся Мартыну уже когда-то сказанными, были сказаны во сне — и это отсылает уже не к одной, а к двум блоковским «Незнакомкам» («Иль это только снится мне?»<sup>2</sup>). Самый же сон оказывается «грезой пророческой» (Р III, 197). По следам Грузинова Мартын уйдет в Зоорландию, навсегда исчезнет из жизни, перебравшись наконец в картинку, висевшую над его детской кроваткой, подобно мальчику из книжки, которую мать читала ему перед сном.

Мераб Мамардашвили, весьма чтивший Набокова, говорил в одной из своих лекций, само название которой — «Полнота бытия и собранный субъект» — хорошо подходит к нашей теме: «...незнание — это забывание, и в этом смысле в древней философии и до Аристотеля слово „память“ было эквивалентно слову „бытие“. Или полноте бытия. Память — это наличие всего в одном моменте»<sup>3</sup>.

Системой часто очень глубоко скрытых повторов, или, точнее сказать, *неявных соответствий*, Набоков заставляет читателя погрузиться в воспоминание о тексте читаемого произведения. Тогда начинают проступать «тайные знаки» явного сюжета. Так неожиданный эпизод или новый факт вдруг может заставить человека увидеть связь тех событий, что раньше никак не связывались между собой — и взамен бесконечного нагромождения линий начинает проступать осмысленный узор.

В «Даре» это получило даже сюжетное выражение. Мы уже упоминали затяннутое описание перевозки мебели, которым

---

<sup>1</sup> Дарк О. Примечания // Набоков В. Собр. соч.: В 4 т. М., 1990. Т. 2. С. 444.

<sup>2</sup> Блок А. Собр. соч. Т. 2. С. 186.

<sup>3</sup> Мамардашвили М. Необходимость себя. М., 1996. С. 55.

открывается роман — открывается без всякого интереса для читателя, без особого интереса для героя, без намека на сюжетное напряжение. В финале «Дара» выясняется, что то были хлопоты судьбы: мебель перевозили Зинины знакомые, переезжавшие в дом, где жил Федор; героям, таким образом, предоставлялся шанс познакомиться. Сюжет освещается ретроспективным светом, и, дочитав роман до конца, читатель понимает, где, собственно, была его завязка — а она была там, где ей и положено быть согласно традиции, она была в самом начале, но распознать ее было тогда невозможно.

Литературная игра, которая некоторым интерпретаторам Набокова кажется самоцелью, на деле преследует более высокие цели, чем просто игра. И одной из них, быть может главной, является обращенное Набоковым к его читателю приглашение к «тотальному воспоминанию».

Набоков не только занимался организацией читательского восприятия. Он делал читателя героем своих произведений — не намного реже, чем делал героем писателя. Вторжение читателя на страницы романа — прием, который мог бы получить модернистское выражение — у Набокова, наоборот, оказался осуществленным в классических русских традициях. Как и во многом другом, Набоков следует здесь за Пушкиным, за его «Евгением Онегиным».

В «Онегине», впрочем, встречается и такой прием введения читателя, который иначе как модернистским и не назовешь. По замечанию Ю. Н. Чумакова, та «горожанка молодая», что останавливает своего коня у могилы Ленского и задумывается над его судьбой и над дальнейшей судьбой других героев романа (глава шестая, строфы XLI—XLII), и есть его читательница, с которой поэт тут же, на страницах романа, вступает в диалог<sup>1</sup>.

Но для Набокова, вероятно, важнее другое. И Татьяна, и Онегин — читатели. Круг чтения их хорошо изучен, сюжетное значение чтения Татьяны давно осмыслено. Почти незамечен-

---

<sup>1</sup> Чумаков Ю. Н. Стихотворная поэтика Пушкина. С. 179.

ной, однако, осталась та эволюция, которую проходит Онегин-читатель. Позволим себе кратко описать ее, поскольку тот опыт чтения, которым Пушкин в конце концов наделяет Онегина, чрезвычайно близок описанным Набоковым «идеальным читателям».

Тема поэтической глухоты пушкинского героя задана в хрестоматийно известных строках: «Не мог он ямба от хорея, / Как мы ни бились, отличить»<sup>1</sup>. Двумя строфами выше возникает упоминание об Онегине как авторе эпиграмм<sup>2</sup> — Ю. М. Лотман, полемизируя с Н. Л. Бродским, поясняет, что эпиграмма здесь — это «колкое остроумное замечание, насмешка, острота», а не стихотворный жанр<sup>3</sup>. Такое объяснение рассеивает последние иллюзии насчет творческих способностей и интересов Онегина. Чуждость героя литературе еще раз подчеркнута при описании неудачной попытки Онегина победить хандру чтением (глава первая, строфа XLIV):

И снова, преданный безделью,  
Томясь душевной пустотой,  
Уселся он — с похвальной целью  
Себе присвоить ум чужой;  
Отрядом книг уставлял полку,  
Читал, читал — а все без толку...<sup>4</sup>

Здесь мы впервые в романе видим Онегина читающим — и это чтение составляет контраст тому чтению, которое описано значительно позже — в главе седьмой, когда герой предстает читателем серьезным и вдумчивым (строфы XXII—XXIII). На этот раз круг чтения Онегина оказывается более узким: из «отряда книг» он оставляет Байрона «Да с ним еще два-три

---

<sup>1</sup> Пушкин. Полн. собр. соч. Т. 6. С. 8.

<sup>2</sup> «...И возбуждать улыбку дам / Огнем нежданных эпиграмм...» (Там же. С. 7).

<sup>3</sup> Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин» // Лотман Ю. М. Пушкин. СПб., 1995. С. 554. Набоков по поводу этих стихов замечает, что «огонь эпиграмм» — «галлицизм. Ср.: le feu d' une saillie» (фр. огонь остроумия) (Набоков В. Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин». С. 114).

<sup>4</sup> Пушкин. Полн. собр. соч. Т. 6. С. 23.

романа, / В которых отразился век, / И современный человек /  
Изображен довольно верно...»<sup>1</sup>. Теперь перед нами читатель,  
глядящийся в книгу как в зеркало.

В третий раз Онегин-читатель появляется в восьмой главе романа — в переломный момент своей судьбы, когда, написав письмо-признание, он вновь погружается в чтение «без разбора». Большую часть строфы XXXV занимает перечень книг: от Гиббона до Фонтенеля и современных русских журналов. Для нас наиболее существенны те строки следующей, XXXVI строфы, в которых описывается душевное состояние героя:

Он меж печатными строками  
Читал духовными глазами  
Другие строки. В них-то он  
Был совершенно углублен.  
То были тайные преданья  
Сердечной, темной старины,  
Ни с чем не связанные сны,  
Угрозы, толки, предсказанья,  
Иль длинной сказки вздор живой,  
Иль письма девы молодой<sup>2</sup>.

Параллелизм пассажей из седьмой и восьмой главы немало важен: сначала круг чтения Онегина, оставленные им пометы дают Татьяне возможность узнать и понять его с новой неожиданной стороны — а затем уже самому герою за строками книг открывается тот мир, который описан был Пушкиным как мир Татьяны. Ю. М. Лотман отмечает: «XXXVI строфа дает повторное переживание третьей — пятой глав, погружение в мир народной поэзии, простоты и наивности, составлявших обаяние Татьяны в начале романа»<sup>3</sup>. Дополним это наблюдение.

Перед «духовными глазами» Онегина предстает не просто воспоминание о прежней Татьяне, столь не похожей на пленившую его петербургскую княгиню. Со смелостью визионера он

---

<sup>1</sup> Пушкин. Полн. собр. соч. Т. 6. С. 148. Последняя характеристика, к слову сказать, контрастирует с тем приговором литературе, который Онегин вынес в первой главе: «И старым бредит новизна» (Там же. С. 23).

<sup>2</sup> Там же. С. 183.

<sup>3</sup> Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». С. 725.

проникает внутренний мир Татьяны, постигая вещи, которых никогда не было в его собственном опыте: святочные гаданья, рассказы няни, страшный сон из главы пятой (ср. начало строфы V в пятой главе, содержащее целый ряд параллельных мест с только что цитированной строфой из восьмой главы: «Татьяна верила преданьям / Простонародной старины, / И снам, и карточным гаданьям, / И предсказаниям луны»<sup>1</sup>).

У разбираемого пассажа есть и иной аспект. Читая, Онегин испытывает то состояние вдохновения, которое позволяет ему за интригой, характерами, авторской идеей увидеть мифологическую основу словесности. Описывая это чтение-воссоздание, чтение-сотворчество, Пушкин прибегает к словам и образам, которые на его языке характеризуют поэтическое вдохновение:

И постепенно в усыпленье  
И чувств и дум впадает он,  
А перед ним Воображенье  
Свой пестрый мечет фараон<sup>2</sup>.

Сравним:

И забываю мир — и в сладкой тишине  
Я сладко усыплен моим воображеньем,  
И пробуждается поэзия во мне...

(«Осень»<sup>3</sup>)

В неслучайности этой параллели убеждают следующие далее строки восьмой главы:

А точно: силой магнетизма  
Стихов российских механизма  
Едва в то время не постиг  
Мой бестолковый ученик<sup>4</sup>.

Так Онегин превращается в читателя, который почти равен писателю, испытывает те же сложные переживания, какие испытывал создававший произведение автор.

---

<sup>1</sup> Пушкин. Полн. собр. соч. Т. 6. С. 99.

<sup>2</sup> Там же. С. 183.

<sup>3</sup> Там же. Т. 3. С. 321.

<sup>4</sup> Там же. Т. 6. С. 184.

Онегин восьмой главы очень похож на того идеального читателя, которого представляет себе Набоков, постоянно апеллирующий к читательскому сотворчеству. Из множества способов такой апелляции нас сейчас занимает один: погружение читателя в процесс воспоминания — тот же самый процесс, которым занят автор, которым заняты и его герои. Активное воспоминание текста, помимо которого не восстанавливаются и не улавливаются его связи — это род духовной деятельности (именно деятельности, а не пассивного восприятия), напряженной, сосредоточенной и творческой.

Через романы Набокова проходит череда героинь, которые сопутствуют герою-писателю, «остроумно и изящно» созданные «ему по мерке очень постаравшейся судьбой» (Р IV, 358)<sup>1</sup>. Эти героини и сами наделены даром: восприятия и чтения. Можно сказать: они являются музами чтения — Зина Мерц<sup>2</sup> в «Даре», первая возлюбленная Себастьяна Найта, Ада, четвертая невеста героя «Смотри на арлекинов!». В последнем романе с ее появлением повествование оказывается прямо адресованным ей — подобно тому, как последняя глава «Других берегов» прямо адресована жене автора. Посвящения «Вере», стоящие на титульных листах романов Набокова, более, чем что-либо другое, указывают на прототип этих героинь. Эта связь прочерчена даже напрямую: «Окончательные английские версии, равно как и переиздания подлинников, будут отныне посвящаться тебе» (А V, 294), — пишет герой «Смотри на арлекинов!», обращаясь к своей последней возлюбленной.

В «Даре» история романа о Чернышевском и история романа с Зиной Мерц совпадают. Зима, в течение которой пишется роман, — это первая зима любовного романа. «По вечерам, встречаясь с Зиной в маленьком, пустом кафе <...> он читал

---

<sup>1</sup> То же сказано и о возлюбленной Себастьяна Найта: «...она так впопору прилась его жизни» (А I, 91).

<sup>2</sup> О Зине как читателе произведений Годунова-Чердынцева см. также: Липовецкий М. Эпилог русского модернизма (Художественная философия творчества в «Даре» Набокова) // В. В. Набоков: Pro et contra. [Т. 1.] С. 657.

ей написанное за день, и она слушала, опустив крашенные ресницы, облокотившись, играя перчаткой или портсигаром» (Р IV, 384). Суточный цикл разбивается надвое: писание и чтение. Характер того восприятия, которым наделена Зина, описан тщательно и подробно: «Ее совершенно не занимало, прилежно ли автор держится исторической правды, — она принимала это на веру, — ибо, если бы это было не так, то просто не стоило бы писать книгу. Зато другая правда, правда, за которую он один был ответственен, и которую он один мог найти, была для нее так важна, что малейшая неуклюжесть или туманность слова казалась ей зародышем лжи, который немедленно следовало вытравить. Одаренная гибчайшей памятью, которая как плющ обвивалась вокруг слышанного ею, она, повторением ей особенно понравившихся сочетаний слов, облагораживала их собственным тайным завоем, и когда случалось, что Федор Константинович почему-либо менял запомнившийся ей оборот, развалины портика еще долго стояли на золотом горизонте, не желая исчезнуть. В ее отзывчивости была необычайная грация, незаметно служившая ему регулятором, если не руководством» (Р IV, 385)<sup>1</sup>.

Первая идеальная читательница в ряду набоковских героинь, Зина Мерц наделена «говорящим именем», и смысл ее имени — опять-таки «воспоминание»: «Как звать тебя? Ты полу-Мнемозина, полумерцанье в имени твоём...» (Р IV, 337—338)<sup>2</sup>. Вполне естественно, что имя той же богини возникает в четырнадцатой главе «Других берегов» при обращении к жене: «...но, как ты хорошо понимаешь, глаза Мнемозины настолько пристально направлены на маленькую фигуру (речь идет о сыне. — Б. А.)

---

<sup>1</sup> Ср. о подруге Себастьяна Найта: «Клэр же, во всю ее жизнь не сочинившая ни строки, ни прозаической, ни стихотворной, так хорошо понимала (и это было ее личное чудо) каждую частность его борений, что слова, которые она печатала, становились для нее не столько носителями их прирожденного смысла, сколько кривыми, разрывами и зигзагами, отображающими медленное — на ощупь — перемещение Себастьяна вдоль некоей идеальной линии выражения» (А I, 92).

<sup>2</sup> Об этой анаграмме см.: *Johnson D. B. Worlds in Reflection. Some Novels of Vladimir Nabokov.* P. 98—99.

<...>, что разнообразные наши места жительства — Берлин, Прага, Франценсбад, Париж, Ривьера и так далее — теряют свое суверенство...» (Р V, 331).

В «Аде» читательские замечания героини вплетаются в повествование, которое ведет герой. Ее сотворчество с ним идет сразу по нескольким линиям: она вмешивается в текст — к очевидному удовольствию автора; она является героиней этого текста (опять совпадение любовного романа и романа как текста); наконец, она соучаствует в процессе воспоминания. Точно так же участвует в нем героиня «Смотри на арлекинов!»: «Дело было перед самым нашим отъездом, марта примерно 15-го 1970 года, в нью-йоркском отеле. Ты ушла за покупками. („Помнится, — ответила ты сейчас, когда я попробовал уточнить эту подробность, не говоря тебе, зачем она мне. — Помнится, я купила замечательный голубой чемодан с молнией, — изображая ее легким движением милой, нежной руки, — но он нам не пригодился.“)» (А V, 291–292).

Героиня-читательница, созданная судьбой «по мерке» герою-писателю, — это почти его платоновская половина. Подобный образ может воплощаться у Набокова не только в женских персонажах. В «Подлинной жизни Себастьяна Найта» идеальный читатель — мужской персонаж, В., брат Себастьяна. В этом романе сюжет чтения соединяется с двумя центральными темами данной работы: с темой воспоминания и с темой биографической.

Брат Себастьяна как читатель его произведений обладает преимуществами перед героиней-читательницей, возлюбленной Себастьяна Клэр. Любовь В. к брату-писателю неотличима от любви к его текстам, которые он тут же, на страницах романа, воссоздает в своей памяти. Из этой любви — из чтения и воспоминания — соткана дарованная герою возможность самому стать писателем.

Та книга о Себастьяне, которую пишет В., целиком построена на воспоминании. Но это особого рода воспоминание, оно лишь отчасти питается личными впечатлениями. В. важно соприкоснуться с другими людьми, знавшими и любившими Себа-



стьяна. Казалось бы: он собирает мемуарные свидетельства — однако именно «мемуары» менее всего устраивают его. В романе фигурирует некая Элен Пратт, которая хорошо знала и Себастьяна, и его возлюбленную. Элен охотно и долго рассказывает В. о Клэр и Себастьяне — но когда тот в подробностях записывает услышанное, оказывается, что «все это было мертво, мертво» (А I, 86). Зато чрезвычайно важны для него мимолетные впечатления. Он не рассчитывает на рассказ самой Клэр — но увидеть, «как скользнет по ее лицу тень имени» Себастьяна (А I, 85), значит для него восстановить его жизнь гораздо полнее, чем по обстоятельному мемуарному свидетельству.

Мерцание, заложенное в имени Зины Мерц, имеет прямое отношение к природе жизненного и авторского почерка В. Его интересует не четко очерченный контур предмета, ситуации, книги или биографии, но их мерцающие очертания, мерцающие смыслы, то ярко высветленные, то уходящие в тень. Причем высветленным, как правило, становится вовсе не то, что принято считать «существенным». При встрече с Клэр В. не решился назвать имя Себастьяна — тень его имени не скользнула по ее лицу. Но (почти случайно) она на мгновение коснулась рукой ключа от квартиры Себастьяна — и этого оказалось достаточно, чтобы цель столь страстно желаемой встречи с нею осуществилась. Теперь, после этого беглого, мимолетного соприкосновения, В. может рассказать историю Клэр и Себастьяна.

Сама судьба, по Набокову, имеет ту же «мерцающую» поэтику. Ее узор никогда не идет по магистральным линиям. Если ритм судьбы угадывается через повтор, то это повтор факкультативных деталей. В «Других берегах» приведен эпизод 1904 года. Генерал Куропаткин, желая позабавить мальчика Набокова, складывает на оттоманке узор из спичек, изображая с их помощью море в тихую погоду, а затем — море в бурю. Через пятнадцать лет, снежной ночью во время бегства отца Набокова из Петербурга, его остановил на мосту какой-то мужик и попросил огонька. Спичек у отца не оказалось — но он узнал в мужике генерала Куропаткина. «Что любопытно

тут для меня, — поясняет Набоков, — это логическое развитие темы спичек. <...> Обнаружить и проследить на протяжении своей жизни развитие таких тематических узоров и есть, думаю мне, главная задача мемуариста» (P V, 152). Война, революция, разгромленная армия Куропаткина, бегство отца — узор судьбы связан не с этими магистральными линиями, он обнаруживает себя в совершенно незначимой (не общезначимой) подробности, в повторе истории со спичками, напрямую не определившей ничьей жизни.

Такой же факультативный узор составляют и литературные реминисценции. В семейной ситуации Зины Мерц обычно видят «гамлетовскую» ситуацию: благородный отец умер, мать «немедленно после его кончины» (P IV, 365) выходит замуж за недостойного, отношения завязываются в драматический узел. Но семейство живет на Агамемнонштрассе. Отец (любитель Гомера) умирает от грудной жабы. Об этом сообщается в начале абзаца, в конце которого о матери сказано: «пожилая, рыхлая, с жабьим лицом женщина» (P IV, 365). В не меньшей мере, чем к «Гамлету», эти подробности отсылают к истории Электры. Важно, однако, что магистраль сюжета с этими ассоциациями не связана, античная и шекспировская параллели, рифмуясь друг с другом и с историей героини, бросают на эту историю лишь косвенный ответ.

Когда Годунов-Чердынцев в «Даре» рассказывает, как он хотел — но не сумел — написать книгу об отце, или когда В. рассказывает, как он хотел написать книгу о Себастьяне, и этот рассказ в обоих случаях заменяет произведение, которое оказывается все-таки написанным (через косвенное свое описание) — для Набокова это нечто гораздо большее, чем изошренный литературный прием. Произведение не написано, потому что его автору не хватило чего-то самого главного. Но главное оказывается выраженным через прикосновение к «не главному», которое оказывается важнее, чем «главное».

В этой особенности усматривается и особенность метафизики Набокова. «Главное» всегда выражается косвенно — через мерцание смысла, а не через прямую его передачу, которая ока-

залась бы искажением. Подлинным оказывается только то, о чем рассказано косвенно, опосредованно, почти незаметно.

Все это определяет требования, предъявляемые набоковскими текстами к читателю. Подобно набоковским героиням, он призван воспринимать не столько «прирожденный смысл» слов, сколько «кривые, разрывы и зигзаги, отображающие медленное <...> перемещение <...> вдоль некоей идеальной линии выражения», ему необходима «гибчайшая память», способная удерживать даже такие малозначимые детали, как покупка голубого чемодана с молнией или узор, сложенный из спичек, ему необходимо уметь разделять с автором процесс воспоминания.

## 6. ПОЭТИКА «НЕПРЯМОГО ВЫСКАЗЫВАНИЯ»

Задолго до того, как идеи деконструктивизма овладели массами филологов, некоторые из ключевых понятий, или, точнее, нервных узлов этого умственного течения, стали предметом философской рефлексии и художественной практики. Антитоталитаристскому пафосу второй половины XX столетия в первой его половине соответствовала напряженно осмысляемая проблема свободы, понимаемой, впрочем, не столько в социальном, сколько в религиозном и связанном с ним духовном смысле. Природа речи, языка, высказывания были тогда уже осознаны как теснейше сопряженные с этой проблемой. Примером может служить творчество Льва Шестова, с его неприятием общих понятий — и языка общих понятий, в том числе религиозных. Как уже говорилось, многие идеи Шестова были органично близки Набокову. Не будем называть это прямым влиянием, и все-таки выскажем некоторые осторожные предположения.

Около 1927 года поэтическая речь Набокова претерпевает весьма существенную метаморфозу: исчезают слова, манифестирующие религиозное сознание автора. Религиозная тема уходит в подтекст и с тех пор уже никогда в его творчестве прямо не выражается. Что-то произошло — что-то, о чем мы никогда

не узнаем доподлинно, ибо Набоков не оставил нам никаких объяснений. Да и едва ли тут можно предполагать какое-то одно-единственное объяснение. Причины подобных переломов, как правило, бывают множественны. Попробуем назвать одну из возможных: не в это ли время состоялось знакомство Набокова с экзистенциальной философией и, в частности, — с творчеством Льва Шестова?

Едва ли это предположение может быть подтверждено или опровергнуто. Но несомненным остается то, что способ, каким зрелый Набоков говорит о вопросах веры, может быть сопоставлен с рассуждениями Шестова.

В посвященном этому философу разделе введения речь шла об «Ultima Thule», где дана близкая к Шестову интерпретация сюжета грехопадения и трактовка границ человеческого разума. Для совершившего первородный грех человека, быть может, и остается возможность сбросить груз ясных, конкретных, «математических» истин, прорвавшись к воспоминанию о том бытии, что предшествовало грехопадению — но эта возможность почти фантастична, а опыт, добытый при ее осуществлении, не передается языком разумных понятий. А потому на страстное вопрошание Синеусова: «Существует ли Бог?» — Фальтер отвечает: «Холодно» (*P V*, 133). Прямой вопрос, предполагающий прямой ответ, уводит далеко от предмета исканий. «Последние вопросы» требуют, по Набокову, совершенно иного способа мышления и разговора о них. Так встает проблема языка, с которой мы уже сталкивались в главе об Андрее Белом. Набоков, однако, решает ее совсем в ином духе.

Герою «Ultima Thule», искавшему ясных ответов, он тоже дал шанс на решение этой проблемы. Еще во время болезни жены некий писатель неопределенной национальности заказал Синеусову рисунки к своей поэме «Ultima Thule». Писатель не знал ни одного языка, которым бы владел художник, и потому не мог перевести для него символов своей поэмы. Ее содержание осталось практически неизвестным для Синеусова. Тем не менее первой из сделанных иллюстраций заказчик остался доволен и через неделю исчез. Потеряв жену, Синеусов вновь

принялся за работу, ощущая «призрачное родство» между выполнением заказа, который не будет востребован, воплощением в зримых образах содержания поэмы, которое для него едва брезжит, и попыткой проникновения в ту запредельную область, в ту самую дальнюю страну, где пребывает его жена, в «отечество» его «наименее выразимых мыслей» (Р V, 126). Этот эпизод можно воспринять как метафору языка, каким допустимо говорить о предметах религиозных, — языка, о котором много размышлял Шестов.

Шестову свойственно было единство философского пафоса. Подобно Розанову, он — писатель-«однотум», не изменявший своей главной идее, позволявший себе отступать от нее лишь затем, чтобы возвращаться к ней же все с новых и новых позиций. И одним из ракурсов рассмотрения этой центральной идеи, связанной с неприятием погубившей человечество власти ratio, была апологетика «непрямого высказывания», отчетливее всего заявленная Шестовым в труде, посвященном Кьеркегору<sup>1</sup>.

Метод философствования, манеру и стиль Сёрена Кьеркегора Лев Шестов определил как «непрямое высказывание»<sup>2</sup>. Среди прочих причин, сформировавших эту манеру, Шестов ука-

---

<sup>1</sup> И. П. Смирнов указывает на то, что в «Отчаянии» «легко читаются следы осведомленности автора в кьеркегоровской философии, на которую ориентировался экзистенциализм. Хотя Кьеркегор был сравнительно рано переведен в России (1894, 1908), он занимал в русской философии периферийное место до тех пор, пока в 1932 г. не вышла в свет работа о нем, написанная Шестовым. Она не могла воздействовать на Набокова, закончившего „Отчаяние“ тогда же, когда были опубликованы шестовские соображения о Кьеркегоре. За пять лет до того Кьеркегор был прославлен в роли первоэкзистенциалиста в „Бытии и времени“ Хайдеггера» (Смирнов И. П. Философия в «Отчаянии» // Звезда. 1999. № 4. С. 180). Обсуждая близость Набокову истолкованных Шестовым идей Кьеркегора, необходимо учесть, что в книге «Киргегард и экзистенциальная философия (Глас вопиющего в пустыне)» Шестов продолжил, с опорой на датского философа, развитие своих собственных излюбленных идей, неоднократно высказанных им в более ранних работах.

<sup>2</sup> Шестов Л. Киргегард и экзистенциальная философия... С. 28, 58, 65, 73, 104, 130, 155, 156, 165, 167, 178, 215.

зывает на причину биографическую. У датского философа была постыдная и страшная тайна, которую он хотел унести с собой в могилу. Он отказался от брака с горячо любимой невестой оттого, что был импотентом. В текстах, предназначенных для печати, он ни разу не обозначил прямо свою личную проблему — но, по Шестову, это именно она оказалась осмысленной на философско-экзистенциальном уровне как проблема Необходимости (или, что почти то же самое, необходимой Случайности), как проблема Рока, как проблема страха и ужаса перед законами природы, которые человек не волен выбирать.

Здесь имелся своего рода парадокс, над которым Шестов много размышлял в самых разных своих произведениях. Будучи прямо названной, кьеркегоровская личная проблема (или любая, подобная ей) осталась бы замкнутой в круг Необходимости. Прямое высказывание лишь с необходимостью подтвердило бы неотменяемый роковой приговор природы, вынесенный с той же принудительной необходимостью. Прямое название означало бы принятие необходимости. И даже если бы исходный факт не содержал в себе ничего мучительного, а был бы вполне нейтральным — любая его прямая фиксация вела бы к тому же результату. Ибо прямое высказывание, подтверждающее какую угодно реальность, ведет к тому, что она с необходимостью должна быть принята. Будь то даже необходимость выбора между добром и злом, традиционно трактуемая как свобода, — сама принудительность ситуации, в которой человек с неизбежностью должен выбирать, превращает прокламированную свободу в необходимость. Противоположна ей лишь изначально не выраженная «свобода к добру», которой человек лишился, вкусив от плодов древа познания. Собственно, первородный грех и заключается, по Шестову, в знании «о том, что то, что есть, есть по необходимости»<sup>1</sup> — и одной из форм необходимости являются существующие имена существующих вещей. Называние их обрекает человека на подчинение «факту», «данному», «действительности». До грехопадения человек рас-

---

<sup>1</sup> Шестов Л. Афины и Иерусалим. С. 335.

полагал именами другой природы: «Свободному существу принадлежит суверенное право нарекать все вещи своими именами, и как он их назовет, так они именоваться будут»<sup>1</sup>. Не имя должно следовать за «фактом», но «факт» за именем.

«Истина сделана не из того материала, из которого формируются идеи. Она живая, у нее есть свои требования, вкусы и даже, например, она больше всего боится того, что на нашем языке называется воплощением, — боится так, как все живое боится смерти. Оттого ее может увидеть только тот, кто ее ищет для себя, не для других, кто дал торжественный обет не превращать свои видения в общеобязательные суждения и никогда не делать истину осязаемой. <...> Все воплощенные истины были только воплощенными заблуждениями»<sup>2</sup>.

Философствование Кьеркегора, не назвавшего «факт», давшего ему имя «свободного отказа» от счастья, а затем вовлекшего самый факт Необходимости в свободное речевое поле, суть та форма «непрямого высказывания», которая хотя бы частично компенсирует утраченную по грехопадению человеческую свободу.

У героя «Лолиты» тоже есть постыдная тайна, тяжелое психофизиологическое расстройство. Маниакальные устремления Гумберта не могут быть удовлетворены. Принятый в обществе закон, запрещающий соvrращение малолетних, для героя — не просто внешнее установление, но и внутреннее убеждение, требование его совести. Свою психическую болезнь он считает глубоко греховной. Она обрекает его на абсолютное одиночество (он ни с кем и никогда не может быть искренен, откровенен) и на «вечный ужас», на постоянный мучительный страх — страх перед обществом и его законами, страх перед самим собой, своей совестью, страх перед Богом. Обреченный своей мании, герой Набокова тоже стоит перед Необходимостью. Слова «рок», «фатум», «судьба» лейтмотивом проходят через весь

---

<sup>1</sup> Шестов Л. Афины и Иерусалим. С. 441.

<sup>2</sup> Шестов Л. Potestas clavium. С. 184.

роман, написанный в форме исповеди героя. И поэтика этой исповеди — поэтика «непрямого высказывания», законам которого подчинен весь текст «Лолиты».

Повествование Гумберта принципиально лишено того, что Бахтин называл «завершающей активностью» текста, исчерпывающе описавшего предмет и застывшего в своей определенности. По Бахтину, «непрямое говорение» — это «отношение к своему языку как к одному из возможных языков (а не как к единственно возможному и безусловному языку)»<sup>1</sup>. Ни одно из утверждений Гумберта не становится окончательным, единственно совпадающим с реальностью. И ни один сюжетный ход не оказывается реализованным однозначно.

Самый яркий пример тому — выдвинутая А. А. Долининым гипотеза, что все окончание романа (письмо от повзрослевшей Лолиты, встреча с нею, убийство Куильти, тюремное заключение) — плод воображения Гумберта, перешедшего от пересказа событий к их художественному домысливанию<sup>2</sup>. Эта гипотеза остроумна и убедительна, но она не позволяет противопоставить две части повествования как подлинную и вымышленную, ибо весь роман целиком порожден художественным воображением, и неявная, но вычисляемая фиктивность его завершения лишь служит косвенным напоминанием о том, что вся первая его часть тоже является вымыслом.

Движение классического романа редко бывает линейным. Но чаще всего в нем есть поступательный ход времени, неуклонно идущего вперед и оставляющего позади совершившиеся события. Гумберт же ни одно событие не хочет оставить позади, он вновь и вновь возвращается к описанному, прошедшие эпизоды обрастают новыми подробностями. В результате почти ни один эпизод романа не является завершенным, а сам принцип исчерпывающего описания, равнозначного событию, которому оно посвящено, оказывается скомпрометированным.

---

<sup>1</sup> Бахтин М. М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 294.

<sup>2</sup> Долинин А. Бедная «Лолита» // Набоков В. Лолита. М., 1991. С. 12–14.



Это прослеживается даже на уровне мелких подробностей. Кажется, что в самом начале романа Гумберт все рассказал о своих предках. Деды и прадеды Гумберта по отцовской линии были купцами. А женился его отец на дочке альпиниста и внучке двух дорсетских пасторов. Эти сведения сообщены читателю в тот момент, когда они едва ли могут вызвать какой-либо интерес. Но постепенно выясняется, что обе линии — как коммерческая, так и религиозная — героем унаследованы. Он знает, что такое «финансовое удовлетворение» и внимательнейшим образом ведет денежные расчеты. Гумберту точно известно, сколько денег потратил он на Лолиту. Религиозная проблематика, мысли о грехе, святости, о Верховном Судии или Вседержителе — это самый глубокий пласт сознания героя и самый глубокий пласт книги.

Казалось бы, смысл «генеалогических» сведений тем и исчерпывается. Но лишь в финальной части, когда Гумберт сравнит изящные запястья Скиллера с собственными грешными и грубыми руками с их «крупными костяшками дорсетского крестьянина» (А II, 336), будет обнаружено крестьянское происхождение дорсетских пасторов, о которых любой нормальный читатель к этому моменту благополучно забыл. (Необходимость постоянно увязывать концы и начала, соотносить разбросанные по тексту подробности — еще одна особенность набоковского повествования.) Краткий рассказ о детстве героя, где главную роль играла Анабелла, будет дополнен в самом финале, когда Гумберт будет мчаться на автомобиле по запрещенной стороне шоссе и, проезжая на красный свет, вспомнит «запретный глоток бургундского вина из времен <...> детства» (А II, 373). История женитьбы на Шарлотте Гейз уже далеко позади, позади и последняя встреча с Лолитой, когда в повествовании всплывает эпизод сватовства Гумберта к Шарлотте.

Логично предположить, что это возвратное движение, которое приумножает и видоизменяет смысл того, что уже было сказано, должно завершиться вместе с окончанием романа. Закрыв книгу, читатель всегда может быть уверен, что к описанию изображенных в ней событий больше нечего прибавить. Завершенный сюжет уравнивается внутри себя, стано-

вится самотождественным. Но для «Лолиты», как и для многих других текстов Набокова, это правило недействительно, ибо подлинное завершение романа находится не в конце его, а в самом начале — в предисловии Джона Рэя.

В предисловии к «Лолите» содержится то, что должно было бы служить эпилогом. Перемещая конец в начало, Набоков подчиняет весь ход повествования круговому, возвратному движению. Тот, кто впервые читает роман, ни за что не может догадаться, что жена Ричарда Скиллера, которая умерла от родов 25 декабря 1952 года, и есть Лолита. Читателю это станет ясно лишь в том случае, если он от конца вернется к началу, и будет читать текст вторично. В пространстве жизни подобные возвраты доступны лишь воспоминанию, которому и предается герой, чтобы восстановить, насколько это в его силах, собственную жизнь в ее связях, вновь и вновь безнадежно ускользающих от него. В пространстве текста это задает закон повторного чтения, точнее — повторных чтений, при которых каждое новое восприятие всех событий и эпизодов романа, насыщаясь все новыми и новыми замеченными читателем подробностями, отрицает возможность «единственно возможной и безусловной» их трактовки. Иными словами, тот способ, которым Набоков воплощает сюжет романа, является не чем иным, как «непрямым высказыванием» Кьеркегора — Шестова или «непрямым говорением» Бахтина.

В «Лолите» принципиально отсутствует «единственно возможный и безусловный язык». В повествовании Гумберта заложено множество языков — хотя бы уже потому, что его адресация неоднозначна, и почти каждое ее определение оказывается сомнительным.

Герой заявляет, что адресует свою исповедь присяжным заседателям, и цель этой исповеди — двоякая: доказать как виновность свою, так и невиновность. Он внушает присяжным, что виновен в растлении малолетней и заслуживает 35 лет тюрьмы, но не виновен «в остальном» — то есть в убийстве Куильти. Странное противоречие. Если встать на юридическую точку зрения, то в растлении Лолиты Гумберт невиновен: она лиши-

лась невинности до него и сама была инициатором их любовной связи. В убийстве же Куильти он несомненно виновен. Обращенная к присяжным заседателям, эта исповедь так и не предъявлена на суде, ибо герой скончался еще до судебного разбирательства, опередив любые возможные приговоры.

Есть, впрочем, и другого рода адресат, перед которым исповедуется Гумберт. Это «крылатые присяжные» (А II, 155), высшая, не юридическая инстанция. Но ее компетентность скомпрометирована в самом начале, когда герой вспоминает о «худоседемленных, простодушных» (А II, 17) серафимах (впрочем, пришедших из поэзии Эдгара По и снабженных эпитетом «благороднокрылые»).

Третий адресат исповеди — Лолита: текст завершается прямым обращением к ней. Но в завещании Гумберта сказано, что лишь после ее смерти рукопись может быть предана огласке.

Четвертый адресат — сам Гумберт, который хочет объяснить себе природу собственной мании. Но не забудем, что он — лишь вымышленный герой, один из немногих «не автобиографичных» героев Набокова, а потому путь его самопознания не имеет экзистенциальной укорененности.

Наконец, Гумберт хорошо понимает, что пишет роман, что наступит время, когда читатель развернет эту книгу. Но перед нами — роман, написанный персонажем, а у Набокова такого рода условность всегда имеет повышенное значение.

Большинство из этих определений адресации настолько же соответствуют действительности, насколько не соответствуют ей.

Многосоставный по адресации, роман не менее многосоставен по своему стилю. В любом отрезке текста перемежаются такие несочетаемые тональности как пафос и ирония, элегичность и сарказм. (Любопытно, что первые читатели «Лолиты» восприняли ее как очень смешное произведение<sup>1</sup> — и действительно,

---

<sup>1</sup> Из рецензии 1957 года: «„Лолита“ и впрямь заразительно смешна, исполнена бурлескной стихии»; «балансирующая на опасной грани веселости и ужаса, „Лолита“ — завораживающее, но очень специфическое чтение» (Дюпи Ф. У. «Лолита» в Америке: письмо из Нью-Йорка // Классик без ретуши: Литературный мир о творчестве Владимира Набокова. М., 2000. С. 272–273).

в нем много юмора, который а priori может показаться неподобающим такого рода сюжету.)

Первое слово первой главы — имя героини (оно же — последнее слово романа). Стиль первой фразы — высокий, патетический, отсылающий к Песни песней. В ней задано и основное противопоставление: «Лолита, свет моей жизни, огонь моих чресел». Вторая фраза усиливает контраст: «Грех мой, душа моя». Третья фраза свидетельствует о том, что «Лолита» — это просто слово, которое можно произнести по слогам, и тогда язык будет двигаться сверху вниз, по небу к зубам. В этой фонетическо-физиологической сфере верх и низ снова фиксируются; фиксация тем более настойчива, что «небо» и «небо» — одного корня. И то же движение вниз — в развитии стилового рисунка. Начавшись библеизмами, повествование уже в третьем абзаце переходит на разговорный тон. «А предшественницы-то у нее были? Как же — были...» — чтобы вскоре же обернуться сказочно-стилизованно-литературным: «В некотором княжестве у моря (почти как у По)». «Можете всегда положиться на убийцу в отношении затейливости прозы», — резюмирует Гумберт (А II, 17).

Неоднозначности адресации и стиля корреспондирует неоднозначность жанровых определений. Автор предисловия, доктор философии Джон Рэй, представляя рукопись читателям, дает ей по крайней мере шесть определений: «исповедь», «записки», «мемуары», «роман», «повесть» и наконец — «описание клинического случая», которому «суждено стать одним из классических произведений психиатрической литературы» (А II, 11–14). Последнее определение кажется фигурой иронии — а между тем сам Гумберт вполне серьезно говорит о своем творчестве как об «исследовании». И действительно, он вполне по-научному подходит к собственной истории, не забывая, например, выяснить такие ее детали, как «фактор наследственности».

Свое страдание и свое счастье Гумберт несет как некое бремя, освобождения от которого не наступает ни при соединении с Лолитой, ни при убийстве соперника. Это бремя, эта нераз-

решаемая проблема — метафизического свойства. Именно метафизического, а не философского. По поводу философии Гумберт явно иронизирует, вспоминая «заботливый гегельянский синтез» (А II, 373) — дающий умственный комфорт, но не решающий экзистенциальных проблем. В этом выпаде герой Набокова совпадает и с Кьеркегором, и с Шестовым.

Как кажется, ситуация Кьеркегора вообще более всего близка к той, в которую поставлен Набоковым Гумберт. Тайный физиологический изъян, неизбежно присущий его личности, ставит его *vis a vis* не с громко провозглашенной свободой, но с неизбежностью. Герой воспринимает свое преступление как *метафизическое* — а потому и отрицает очевидную юридическую вину и, напротив того, возлагает на себя другую вину, в которой мог бы и не быть уличен. И если Гумберт ведет свое повествование в манере «косвенного высказывания» — то так же ведет его и Набоков, не предъявляя и не выпячивая метафизическую проблематику романа, камуфлируя ее всеми возможными средствами. Поскольку она не вполне очевидна, не броска, попробуем слегка акцентировать ее.

Как уже говорилось, набоковские сюжеты постоянно свидетельствуют о том, что человеку не дано знать всего жизненного сюжета, в котором он выступает центральным лицом. Он идет через лабиринт событий собственной жизни с устрашающе малой степенью осведомленности о целом, о связях этого целого. Вопрос о «существовании Высшего Судии» (А II, 346) оказывается, собственно говоря, ничуть не сложнее, чем вопрос о будущем какой-нибудь нимфетки, которая вообще никогда не узнала, как глядел на нее Гумберт.

Гумберт, однако, отличается от персонажей ранних романов. Ему ведомо его неведение, он понимает, что не узнает, как отразился его порок на судьбе тех нимфеток, мимо которых он проходил, и он мучается этим незнанием («О, это было и будет предметом великих и ужасных сомнений!» — А II, 31). Но мучения Гумберта иные, чем, например, у слепца в романе «Камера обскура». С разницей между ними двумя и связана метафизическая тема «Лолиты». Место физической слепоты

заступает осознанная героем, но оттого ничуть не менее неизбежная метафизическая слепота.

Незнание целого и есть та по-набоковски проинтерпретированная форма Необходимости, которая властвует над человеком, становясь Роком, но ускользя от сознания. Герой мечтает устроить «нечаянную» смерть жены — не зная, что «маклер судьбы» уже припас именно этот вариант. Он готовится предстать на суде, не зная, что смерть назначена ему еще до суда. Он напряженно думает о будущем Лолиты, не зная, что ей остается жить считанные недели. В этих тщательно отмеренных датах смерти — почти пародийно подчеркнутая условность, «выдуманность», иллюзорность текста. И в них же — вся безусловность сюжета.

С другой стороны, в знании Гумберта о своем незнании — еще одна причина, по которой его речь строится как «непрямое высказывание». Строго говоря, только таким и может быть высказывание в мире неизбежно не познанных связей.

Одна деталь контрастно отличает поэтику «Лолиты» от описанной Шестовым поэтики «непрямого высказывания» Кьеркегора. Насколько тщательно укрыт Кьеркегором исходный факт его экзистенциальных переживаний, настолько же откровенно предъявляет читателям свой порок Гумберт. Кажется, что в этом пункте он высказывается «прямо» и определенно, по имени называя ту Необходимость, которой он обречен. Гумберт-автор пишет чистосердечную и, как ему кажется, правдивую исповедь.

Это исповедь в двух частях, им соответствуют введенные в повествование «Экспонат Номер Первый» (А II, 17) — история Анабеллы («Пралолиты»<sup>1</sup>) и экспонат «номер два» (А II, 54) — дневник Гумберта, в котором рассказана история его отношений с Лолитой.

Экспонат «номер два» — записная книжечка в черном переплете — будет предъявлен только в одиннадцатой главе. Впрочем, самого экспоната, как выясняется, нет: книжечка

---

<sup>1</sup> Ср.: Курганов Е. Лолита и Ада. СПб., 2001. С. 36–37.

была потеряна пять лет тому назад, и содержание ее Гумберт восстанавливает по памяти. Казалось бы, способность восстановить день за днем события весьма давние — свидетельство силы его памяти. Но Набоков вводит метафору, заставляющую усомниться в точности воспроизведения: оно — «щуплый выпадыш из гнезда Феникса» (А II, 54).

Пытаясь ответить на вопрос, зачем он пишет воспоминания, Гумберт точно знает, что делает это не для того, чтобы заново пережить прошлое. Ему необходимо отделить «чудесное» от «чудовищного», ангельское от дьявольского. Воспроизводя в памяти свою жизнь, он как будто бы смотрит в некую смутную даль, восстанавливает реальность, находящуюся за пределами его личного существования.

Иногда это ощущение выражается непосредственно. Так, описывая увиденный в заповеднике след динозавра, Гумберт говорит: след отпечатался там «тридцать миллионов лет тому назад, когда я был ребенком» (А II, 195). Воспоминание ведет еще дальше — к видениям рая до грехопадения и после грехопадения, к образам Лилит, Адама, Евы. Все комментаторы в этой связи указывают на Лолиту с «великолепным, банальным, эдемски-румяным яблоком», «пожирающую свой незапамятный плод» (А II, 75, 77). Библейская тема грехопадения подана здесь более чем прозрачно.

При первой встрече с Лолитой герой испытал «толчок страстного узнавания», ибо узнал в ней Анабеллу, и четверть века без нее «сузилась, образовала трепещущее острие и исчезла» (А II, 53). Не четверть века, а века исчезли, когда Лолита полностью заменила Анабеллу, ибо Лолита была его «древней мечтой» (А II, 59). В конце романа, акцентируя такое исчезновение времени, Гумберт говорит, что Лолита — его «любовь с первого взгляда, с последнего взгляда, с извечного взгляда» (А II, 330).

История Адама и Евы в необычном, «кинематографическом», иронически-сниженном изображении пересказывается, когда, воображая, как он будет ласкать Лолиту, Гумберт сообщает, что он «податлив, как Адам при предварительном просмотре

малоазиатской истории, заснятой в виде миража в известном плодовом саду» (А II, 91). Одно из высших наслаждений, испытанных Гумбертом, полагающим, что он наблюдает за нимфеткой в окне соседнего дома, тоже соотнесено с библейской темой и передано тоже кинематографически, только изображение дается, как если бы пленка двигалась в обратном направлении: «...и Ева опять превращалась в ребро, которое опять обрастало плотью, и ничего в окне уже не было, кроме наполовину раздетого мужлана...» (А II, 324).

Подобный эпизод уже был описан в начале романа (см.: А II, 30–31), но там речь шла только об ошибке Гумберта, принявшего мужчину за прекрасную девочку. Возникая вторично, эпизод наполняется неоднозначными смыслами. Гумберт пишет, что от «совершенства огненного видения становилось совершенным» и его «дикое блаженство — ибо видение находилось вне досягаемости, и потому блаженству не могло помешать сознание запрета, тяготившее над достижимым» (А II, 323). Пусть Гумберт пережил оптический обман — но испытанное им чувство было действительным, подлинным, и его глубина оказалась связанной с отсутствием запретов.

Библейский сюжет грехопадения был одной из центральных тем Кьеркегора. Попытки вообразить, вспомнить, каков был Адам до грехопадения и что есть грехопадение — общий мотив Кьеркегора и Шестова.

Интерпретируя Кьеркегора, Шестов утверждает, что, соблазнившись блестящим видом древа познания добра и зла и питаясь плодами с этого древа, «человечество не приближается к своей заветной цели, а удаляется» от нее, так как «природа — до грехопадения человека — ничего о добре и зле даже не знала...»<sup>1</sup> «Не то что Адам „не знал“ различия между добром и злом: *такого различия не было*»<sup>2</sup>.

Соединение религиозного и этического произошло потому, утверждает Шестов, что христианство попало под влияние

---

<sup>1</sup> Шестов Л. Potestas clavium. С. 129.

<sup>2</sup> Шестов Л. Киркегард и экзистенциальная философия... С. 94.



эллинической философии и полностью подчинилось ее рационалистическому строю, получившему свое абсолютное завершение в философии Гегеля. Страх перед Ничто эта философия побеждала с помощью знания, а знание вело к установлению естественных законов бытия, отождествлявшихся с Необходимостью. Необходимость же, становясь последней истиной, в свою очередь превращалась в законы долженствования, совокупность которых составляет мораль. Так человек утратил свободу. Ему осталась только свобода выбора между добром и злом, связанная с вечным страхом либо совершить неправильный выбор, либо оказаться недостаточно сильным и мужественным для того, чтобы осуществить правильный. Произошло соединение жизни и мышления: законы мышления стали законами жизни. Мышление же приняло форму прямого высказывания.

Гумберт и стремится к прямому высказыванию, и в то же время страшится его, поскольку его опыт абсолютно индивидуален и не может быть полностью передан другим. С точки зрения «общей идеи», утверждает в своем предисловии Джон Рэй, Гумберт входит в те двенадцать процентов мужчин, которые страдают педофилией. Но если бы сам герой встал на подобную точку зрения, «не было бы этой книги» (А II, 13) — справедливо замечает Рэй.

Герой любит не несовершеннолетних девочек, а тех «демонов», для описания которых нет готовых и однозначных определений, и Гумберт из подручного материала создает свое понятие — «нимфетка», до него не существовавшее в языке. Если переживаний, испытанных Гумбертом, никогда до него не было, значит в мире существует абсолютно небывалое, к которому неприменимы никакие прямые высказывания, ибо к личному, частному, случайному неприменимы общие идеи.

К рациональной логике общих идей Гумберт пытается прибегнуть в начале повествования. Стремясь объяснить обаяние нимфеток, он хочет воспользоваться языком науки, переходя, как и положено в таком случае, от «я» к «мы»; он говорит уже не о своем уникальном опыте, а о некоем разряде людей, называемых «нимфетолоптами» и способных определить принадлеж-

ность девочек к нимфеткам по особым приметам. Перечислив некоторые из них, Гумберт отказывается от такой попытки, называя эти приметы «неизъяснимыми»; «отчаяние, стыд, слезы нежности» (А II, 27) не позволяют ему завершить перечень. Неоднократные приступы к описанию Лолиты (а не нимфетки «вообще») завершаются утверждением, что он не может предъявить «живой» Лолиты. Желание Гумберта построить свою жизнь на расчете (т. е. на рациональных основах) терпит крах точно так же, как и его изоциренные способы вычислить, кто же похитил Лолиту.

Но отрицание логики в романе не абсолютно. Гумберт-романист виртуозно пользуется приемами рациональной логики; узнав имя похитителя, читатель должен испытать «логическое удовольствие».

Страх — естественное состояние Гумберта. Сначала — страх, связанный со стыдом, страх, что его порок, нарушающий один из общепризнанных запретов, будет раскрыт. Позднее — страх потерять Лолиту. На этом фоне особенно значимым становится отсутствие у Гумберта страха смерти. О загробной жизни и о бессмертии он размышляет — о собственной смерти не думает никогда. Между тем смерть Гумберта в возрасте сорока двух лет вполне закономерна, хотя ее близость описана в романе в манере непрямого высказывания. Гумберт болен физически, и диагноз можно поставить достаточно точно. Вот пример. Пережив сильное потрясение накануне исчезновения Лолиты, Гумберт «сел на траву с совершенно невероятной болью в груди», и его «вырвало потоком каких-то бурых и зеленых веществ» (А II, 292). Это не что иное как медицински точное описание инфаркта. Болезнь сердца тем более опасна для Гумберта, что он — сильно пьющий человек (в тексте романа это многократно подчеркнуто). После описанного только что припадка Гумберт «лежал на шезлонге и опорожнял рюмочку за рюмочкой» (А II, 292).

Возможно, отсутствие страха смерти объясняется тем, что Гумберт слишком погружен в жизнь, слишком занят земными страхами. Но возможно и другое: *Гумберт что-то знает о бес-*

смертии. И это знание становится более конкретным тогда, когда он заново переживает все, с ним произошедшее.

Чем отличается Гумберт-рассказчик, проживающий пятьдесят шесть дней творчества, от Гумберта, пережившего все, что произошло до того момента, когда он начал повествование?

Пишущий Гумберт, Гумберт вспоминающий, от действующего Гумберта отличается тем, что только теперь он познал «вечный ужас», беспросветное отчаяние, бывшее раньше лишь «черной точечкой в сиянии <...> счастья» (А II, 209). И это то самое отчаяние, о котором писал Кьеркегор: «Только дошедший до отчаяния ужас развивает в человеке его высшие силы». Шестов дважды цитирует эти слова датского философа, считая их основой экзистенциальной философии, «несущей человеку не „понимание“, а жизнь»<sup>1</sup>.

Когда Лолита покинула его, Гумберт надеялся найти беглянку. Когда это не удастся, он надеется, что она объявится сама, и частично оказывается прав. Встретившись с Лолитой в последний раз, он просит дать ему «микроскопическую надежду», что когда-нибудь, все равно когда, она к нему вернется. Если он получит такую надежду, он сотворит «совершенно нового бога» и станет «благодарить его с пронзительными криками» (А II, 343). В ответ Гумберт получает категорическое «нет». Гумберт предполагает некие «договорные» (а значит, рациональные) отношения с Богом, при которых обещание верить дается в обмен на надежду<sup>2</sup>. Более того, он пытается «подкупить» Бога, мысленно обещая не убивать в этом случае Куильти. Все утратив и заново пережив утрату в своем воспоминании, Гумберт обретает странную силу и уверенность. Место страха заступает чувство собственной власти, какое-то высшее и окончательное знание, что он и Лолита одинаково принадлежат «благословенной материи мира» (А II, 375).

---

<sup>1</sup> Шестов Л. Киркегард и экзистенциальная философия... С. 19, 54.

<sup>2</sup> Ср. афористичную передачу А. В. Ахутиным одной из центральных идей Шестова: «Людам не нужен Бог, им нужны гарантии» (Ахутин А. В. Одинокий мыслитель // Шестов Л. Соч. Т. 1. С. 12).

Заключительные фразы романа — самый яркий пример «непрямого высказывания»: «Говорю я о турах и ангелах, о тайне прочных пигментов, о предсказании в сонете, о спасении в искусстве. И это — единственное бессмертие, которое мы можем с тобой разделить, моя Лолита» (А II, 376). Слова «о турах и ангелах» трудно поддаются логической дешифровке, впрочем, можно заметить, что ангелы — это существа из духовного мира, а туры — из материального, хотя оба слова в равной мере относятся к сфере «высокого стиля». Следующее затем словосочетание «тайна прочных пигментов» содержит научный термин «пигмент» и в общий ряд с турами и ангелами никак не попадает. Это скрытая цитата из самого Набокова, который в книге о Гоголе так писал об этой тайне: «...в чешуйках насекомых поразительный красочный эффект зависит не столько от пигментации самих чешуек, сколько от их расположения, способности преломлять свет...» (А I, 444). «Предсказание в сонете» возвращает нас к началу сюжета, к тетке Сибилле, которая писала стихи, была поэтически суеверна и точно предсказала дату своей смерти. Традиционная и достаточно избитая мысль о «спасении в искусстве» приобретает новый и неожиданный смысл благодаря тому, что это спасение оказывается «единственным бессмертием», которое Гумберт может разделить с Лолитой.

Гумберт воспринимает Лолиту обостренно физически, но и столь же обостренно духовно, и одно от другого отделить невозможно — так же, как «чудесное» от «чудовищного» в их отношениях. Бессмертие и загробная жизнь без Лолиты для Гумберта бессмысленны: «Никакой загробной жизни не принимаю, если в ней не объявится Лолита» (А II, 283), — категорически заявляет Гумберт. Бессмертия «вообще», то есть для всех одинакового, не бывает. Для Гумберта бессмертие возможно только с Лолитой, с той «извечной Лолитой», которую он смутно прозревает в своих «райских» видениях, которую он знал до того, как был сорван плод с древа познания добра и зла, до того, как появились запреты, страх и стыд. Лолиты уже нет, она сказала свое категорическое «нет» — но ведь она была, было ощу-

щение рая и восторга, и, значит, Гумберт уже изведal бессмертие или, вернее, обещание бессмертия, если стоять на точке зрения кьеркегоровского или шестовского понимания отчаяния, а не логического прямого высказывания, в рамках которого все рациональные доказательства бессмертия неубедительны.

Именно в эти 56 дней воспоминания и творчества Гумберту открывается смысл его почти комической ошибки, заставившей его принять полураздетого мужлана за восхитительную нимфетку. Не случайно он дважды возвращается к этому эпизоду, оптическая природа которого находится в несомненном родстве с поэтикой непрямого высказывания. Оптика лжет — и едва ли не вследствие этого Гумберту открывается *подлинное* «совершенство огненного видения» (А II, 323) и не менее совершенно пережитое им в этот момент блаженство. А «бесконечные совершенства заполняют пробел между тем немногим, что дарится, и всем тем, что обещается» (А II, 323). В сущности, это и есть «непрямая» формула бессмертия, ради обретения которой автору «хотелось дать Г. Г. продержаться месяца на два дольше» (А II, 376). Если последние процитированные слова принадлежат Гумберту, значит, он знает дату своей смерти. Но вернее, что это единственный в романе случай, когда его действительный автор, Набоков, прямо говорит от себя, объясняя нечто очень важное в своем замысле. Два месяца, дважды по 28 дней — это те 56 дней воспоминания и творчества, которые дарованы Гумберту во искупление его греха.

## 7. ЭКСПЕРИМЕНТ НАД СОБСТВЕННЫМ «Я»

Во введении мы выдвинули тезис о том, что Набоков создал новый тип автобиографической прозы. Как и всякая литературная новация, он тесно связан с традицией. В данном случае речь идет об обширной философской и литературной традиции конца XIX — первой половины XX века, разрабатывавшей проблему личности, проблему «Я» и его инобытия. Многое, что

в текстах Набокова кажется подходящим к границе абсурда и объяснимым одной лишь литературной игрой, восходит к этой традиции и в ее рамках получает вполне логичное объяснение.

Мы видели, что вопрос о множественности «Я», о трудности его самоидентификации занимал не только философов типа Карсавина или Флоренского — он стал одним из центральных также и в художественной, и, в частности, автобиографической литературе (свидетельство тому — и «Котик Летаев», и «Жизнь Арсеньева»). Проследим, как решается этот вопрос в прозе Набокова, прежде всего — в тех романах, которые мы квалифицировали как автобиографические.

Автобиографическая основа романа «Машенька» эксплицирована самим Набоковым в «Других берегах». Общим у автора и героя является объем воспоминаний, а также природа воспоминания. Кое-что совпадает и в обстоятельствах берлинской жизни. Не останавливаясь на мелочном перечете сходств и различий, укажем те главные обстоятельства, которые растождествляют сюжет романа и историю жизни писателя. Сочиненной является общая рама фабулы: возможность встречи с утраченной возлюбленной, ее ожидаемый приезд в Берлин и отказ героя от этой встречи. Мы уже говорили о том, что этот, ожидаемый не только героем, но и читателем ход любовного сюжета вытесняется из романа сюжетом воспоминания, который упраздняет необходимость актуального разворачивания событий. Тем самым воспоминание выдвигается на центральное место, очевидной становится его значимость, его природа, о которой здесь было сказано вполне достаточно.

Подобное сочетание подлинной биографии и вымысла осуществится и в «Жизни Арсеньева». Сюжетные приемы Набокова и Бунина в этом отношении очень близки. Бунин в последней части своего романа будет следовать подлинным событиям, но изменит финал любовного романа, заставив героиню умереть, чтобы быть воскрешенной через воспоминание и творчество. Как и Набокову, Бунину это отступление от биографических фактов необходимо для того, чтобы сюжет воспоминания получил свою полную силу.

Второе существенное различие между Ганиным и Набоковым состоит в том, что Ганин — не писатель. В позднейших романах Набоков будет наделять автобиографических героев даром творчества. В «Машеньке» отсутствие этого качества у главного героя имеет сразу два последствия. Во-первых, творчеством Ганина становится сам акт воспоминания. По природе памяти он родственен и Годунову-Чердынцеву, и самому Набокову. В результате еще раз повышена значимость воспоминания. Во-вторых, отдавая события своей жизни герою непишущему, Набоков совершает акт самоотчуждения. Ганин не равен Набокову, по отношению к Набокову Ганин — «не Я». Но он получает и возлюбленную Набокова, и его жизненный сюжет, и существенную часть его духовного опыта, связанную с воспоминанием. Возникает сложный и странный эксперимент над собственной жизнью: ее проживает другой человек, другое «Я».

В сущности, тот же эксперимент повторяется в «Подвиге», причем его условия становятся еще более жесткими. Если в «Машеньке» сюжетное расхождение с биографическими событиями композиционно отделено от совпадающего с ними центрального сюжета воспоминания, так что вымышленной становится «рамка» этого сюжета, то в «Подвиге» интимно-биографическое и вымышленное начала взаимодействуют на протяжении всего повествования.

Как и Ганин, как и все последующие герои автобиографических романов Набокова, Мартын — эмигрант. Его биография в деталях повторяет биографию Набокова: первые книжки, прочитанные по-английски; ранние поездки за границу и огромная роль этих ранних воспоминаний; крымские впечатления; эмиграция через Константинополь; учеба в Кембридже. Герой, как и автор, увлекается футболом, он, как и автор, — голкипер. Футбольная тема, составляющая один из лейтмотивов романа, корреспондирует с футбольной темой в «Других берегах». Духовное сходство автора и героя связано не только с общим предметом занятий (литература, изучаемая в Кембридже), но и с более глубокими вещами (та же преданность воспоминаниям, то же изучение науки изгнания).

Но, углубляясь, сходство сопровождается все более резко проводимыми чертами различия. В 1970 году, в предисловии к английскому переводу «Подвига», Набоков писал: «Если Мартына можно еще в какой-то степени считать моим дальним родственником (он симпатичнее меня, но и гораздо наивнее, чем я когда-то был), с которым у меня есть несколько общих детских воспоминаний и несколько более поздних симпатий и антипатий, то его бледные родители, *per contra*, ни с какой разумной точки зрения не похожи на моих»<sup>1</sup>. Отец автора и отец героя действительно ничем не напоминают друг друга. Но в то же время для душевной жизни Мартына большую значимость имеет смерть отца, он постоянно мысленно возвращается к ней. Так же пережита смерть отца и Набоковым. Точнее, не пережита, а переживается, ибо в момент создания романа это переживание еще не отодвинуто в прошлое. В жизни Мартына, как и в жизни Набокова, огромную роль играют обе родительские фигуры. Мать героя опять-таки не схожа с матерью автора. Это другой характер, хотя кое-что повторяется (например, такая существенная черта, как отношение к религии). Но духовная связь с матерью — мотив, проходящий через весь роман.

Отождествление и растождествление автора и героя сплетены в единый узел. Но главное связано не с деталями, какую бы бесконечную значимость они ни имели. Главное связано с центральным сюжетным ходом. Самый краткий сюжетный пересказ «Подвига» состоит в том, что мальчик, мечтавший, подобно герою сказки, уйти в картинку, висевшую над его детской кроваткой, вырос и совершил то, о чем мечтал. Эпизод с картинкой — метафора всего сюжетного развития романа (ситуация, в чем-то близкая «Станционному зрителю»). Этот эпизод является автобиографическим — о нем рассказано в «Других берегах». Примечательны слова, которыми он завершается: «...дробя молитву, присаживаясь на собственные икры, млея в припудренной, преддремной, блаженной своей мгле, я соображал, как перелезу с подушки в картину, в зачарован-

---

<sup>1</sup> В. В. Набоков: *Pro et contra*. [Т. 1.] С. 72.



ный лес — куда, кстати, в свое время я и попал» (Р V, 194). Так кончается третий раздел четвертой главы «Других берегов», и читателю предоставлено самому судить о том, что такое «зачарованный лес», в который «в свое время» попал автор. В «Подвиге» этим «лесом» становится покинутая Мартыном Россия, куда он уходит, где он исчезает, ибо уйдя в картинку, вернуться уже невозможно. Как бы ни интерпретировать метафору леса в «Других берегах», ясно, что там речь идет совсем о другом, хотя сама идея тайно посетить Россию не оставляла Набокова и в поздние годы. Ее осуществит и другой автобиографический герой Набокова — Вадим Вадимович из «Смотри на арлекинов!». Тем не менее «лес» героя «Подвига» и «лес» Набокова не совпадают. Не совпадают потому, что герой проживает другую жизнь, чем автор. Другую — но очень похожую. Точку сходства и совпадения Набоков, пожалуй, неявно определяет словом «осуществление», которое он акцентирует, поясняя в предисловии к английскому переводу выбор названия («Glory»). Автор пишет о Мартыне: «Осуществление — это фуговая тема его судьбы; он из тех редких людей, чьи „сны сбываются“»<sup>1</sup>.

Это сходство-различие и составляет нерв автобиографической темы в «Подвиге», а затем и в других, более поздних романах. Набоков берет свою жизнь, свою судьбу, состав своей личности и сплавляет это «Я» с элементами «не Я»: другой жизни, другой судьбы, другой личности. По отношению к собственной биографии и собственному «Я» это становится экспериментом, подобным тому, который Пушкин произвел над героями «Евгения Онегина». Судьба Ольги и Ленского (а также определившаяся исходом дуэли судьба Онегина и Татьяны) сложилась вполне определенным образом — но Пушкин проигрывает и другие варианты судьбы. Возникает сюжет возможностей (термин С. Г. Бочарова<sup>2</sup>), имеющий сложную модальность. У Набокова одновременно умножена и степень условно-

<sup>1</sup> В. В. Набоков: Pro et contra. [Т. 1.] С. 72.

<sup>2</sup> См.: Бочаров С. Г. Возможные сюжеты Пушкина // Бочаров С. Г. Сюжеты русской литературы. М., 1999. С. 46–77.

сти, и степень реальности. Поскольку в основе сюжета — его реально прожитая жизнь, его собственный духовный опыт, то именно они (а не вымышленная биография героя, Ленского, например) оказываются лишены положительной модальности. Реальность становится «сослагательной», собственное «Я» оказывается вариантом в ряду других, условных, вариантов.

«Соглядатай», создание которого непосредственно предшествовало созданию «Подвига», и «Отчаяние», написанное несколькими годами позже, отходят от биографической темы, зато развивают именно ту проблематику, которая связана с природой личного «Я»<sup>1</sup>.

Если в романе «Король, дама, валет» есть всего один эпизод, в котором читателю не удастся сразу идентифицировать героя, то «Соглядатай» построен так, что подобная идентификация затруднена вплоть до самого финала. Рассказ начинается и постоянно ведется от первого лица. В некоторый момент среди персонажей появляется некто Смуров, за которым повествователь следит с особенно напряженным вниманием. Повествователь и Смуров то и дело появляются рядом друг с другом: «Но, если порой Смуров и чувствовал себя неловко, он, во всяком случае, не показывал этого. Признаюсь, в те первые вечера он на меня произвел довольно приятное впечатление. Был он роста небольшого, но ладен и ловок...» (Р III, 59). Если перевести этот фрагмент повествования в зрительный ряд, в нем с отчетливостью возникнут две фигуры. В начале повести центральной фигурой является рассказчик, но постепенно Смуров вытесняет его с этой позиции или, по крайней мере, делит ее с ним.

В предисловии к английскому переводу «Соглядая» Набоков писал: «Маловероятно, что даже очень наивному читателю этой мерцающей повести понадобится много времени, чтобы догадаться, кто такой Смуров. Я испытал это на пожилой англичанке, двух университетских кандидатах, хоккейном трене-

---

<sup>1</sup> См. анализ «Соглядая» и «Отчаяния» в кн.: *Рягузова Л. Н. Концептуализированная сфера «творчество» в художественной системе В. В. Набокова. С. 82–99 (раздел «Понятие и образ „другого“ в творческом сознании Набокова-писателя»).*

ре, враче и двенадцатилетнем соседском ребенке. Ребенок догадался первым, сосед — последним»<sup>1</sup>. Дело не в том, что загадка проста — дело в том, что повествование нуждается в загадке, что оно, как и многие другие тексты Набокова, призвано поначалу производить впечатление невнятицы. Чем дальше по ходу первого чтения читатель не догадывается, кто такой Смуров, тем менее понятной для него становится сама фабула. Почему повествователь, влюбленный в Ваню, так стремится выяснить, каково ее отношение к Смурову? Чтобы понять, опасен ли он как соперник? Этот и многие подобные вопросы остаются для такого читателя без ответа. В том же предисловии Набоков предупреждал: «...только тому, кто сразу поймет, в чем дело, „Соглядатай“ доставит истинное удовольствие»<sup>2</sup>.

Понять же необходимо действительно очень простую вещь: повествователь и есть Смуров<sup>3</sup>. Пристально и настойчиво он наблюдает не за кем иным, как за самим собой. Но рассказ все время строится так, чтобы иллюзия присутствия двух героев не нарушалась — и вместе с тем не подтверждалась. Вот рассказчик просит Евгению Евгеньевну передать свое впечатление от Смурова, и она отвечает ему: «Во-первых, застенчивость <...>. Да-да, большая доля застенчивости <...>. Что же еще... Я думаю, впечатлительность, большая впечатлительность, и затем, конечно, молодость, незнание людей...» (Р III, 70). Реплики Евгении Евгеньевны обращены к рассказчику. Скажи она: «Вы застенчивы и впечатлительны» или «Он застенчив и впечатлителен» — и соотношение Смурова и рассказчика было бы определено. Но Набоков избегает именно этой определенности. Он обнаружит ее только в конце повести: «Я шел не спеша <...> и вдруг меня сзади окликнул голос:

„Господин Смуров“, — сказал он громко, но неуверенно. Я обернулся на звук моего имени...» (Р III, 92).

---

<sup>1</sup> В. В. Набоков: Pro et contra. [Т. 1.] С. 58.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Ср.: *Gourg M.* Dialogisme et identité dans «Sogliadatai» // *Cahiers de l'émigration russe. 2: Vladimir Nabokov et l'émigration.* Paris, 1993. P. 81–84.

Так «два лица сливаются в одно»<sup>1</sup>.

В предисловии к английскому переводу романа «Отчаяние» Набоков обратил внимание читателей на «существенный пассаж, который по глупости был исключен в более застенчивые времена»<sup>2</sup>. В этом пассаже «Герман с восторгом описывает, как, находясь в постели с Лидией, он одновременно наблюдает за собой со стороны, отодвигаясь все дальше и дальше от места действия»<sup>3</sup>. Точно так же повествователь в «Соглядатае» наблюдает за собой со стороны, и это самоотстранение выражено как раздвоение: появляются «я» и «Смуров».

Как видим, скрытый механизм повествования действительно очень прост, хотя и он допускает различные истолкования. Так, например, Рената Хоф считает, что Смуров — это маска, которую надевает рассказчик, чтобы скрыть свое подлинное «Я»<sup>4</sup>. С этим мнением едва ли можно согласиться. Проблема, которую решает Набоков в «Соглядатае», связана с принципиальной множественностью «Я», достаточно мучительной для героя («обставленный зеркалами ад»), чтобы он приумножил ее созданием маски. Смуров — это «я» рассказчика, увиденное им же самим со стороны и, вдобавок к тому, сквозь множество призм, каковыми являются восприятия и впечатления других людей<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> «Тему „Соглядатая“, — поясняет Набоков, — составляет предпринятое героем расследование, которое ведет его через обставленный зеркалами ад и кончается тем, что два лица сливаются в одно» (В. В. Набоков: Pro et contra. [Т. 1.] С. 58).

<sup>2</sup> Там же. С. 60.

<sup>3</sup> Левинтон Г. Примечания // Там же. С. 879.

<sup>4</sup> Hof R. Das Spiel des Unreliable Narrator: Aspekte Unglaubwürdigen Erzählers im Werk von Vladimir Nabokov. München, 1984. S. 88.

<sup>5</sup> Ср. более корректное, на наш взгляд, употребление слова «маска» в статье К. Басилашвили, где описывается процесс становления образа Смурова: «Возникнув в сознании персонажа или повествователя, он обнаруживает свою неистинность и оказывается всего лишь очередной маской, которая, будучи ничем не подтверждена, навсегда остается в сознании одного из персонажей» (Басилашвили К. Роман Набокова «Соглядатая» // В. В. Набоков: Pro et contra. [Т. 1.] С. 809–810).

«Набоков <...> без колебаний посвящает себя рефлексии. Он никогда не пишет без того, чтобы при этом *не видеть себя со стороны*, — так некоторые слушают свой голос, — и едва ли не единственным предметом его интереса служат те изощренные ловушки, в которые попадает его рефлексирующее сознание», — так определяет главную особенность самого Набокова Ж.-П. Сартр в резко негативном отзыве об «Отчаянии»<sup>1</sup>. К герою «Соглядатая» это определение подходит в не меньшей степени, чем к его автору. Другой упрек, адресованный Сартром Набокову, связан с тем, что, иронизируя по поводу избитых приемов повествования, Набоков сам пользуется теми же приемами. Рефлексирующий, и даже избыточно рефлексирующий, герой действительно слишком хорошо известен русской классической литературе, чтобы быть художественным открытием, достойным особого внимания. Однако рефлексирующие герои Набокова — и Герман в «Отчаянии», и Смуров в «Соглядатае» — обладают одним качеством, которое до Набокова едва ли было столь пристально описано.

Русский рефлексирующий герой, начиная с Печорина, как правило, обладал вполне определенным складом ума и характера. Черты его могли быть достаточно прихотливы — но и в этой своей прихотливости они складывались в достаточно законченную характеристику. Что же касается Смурова, он получает целый ряд характеристик, каждая из которых тяготеет к законченному образу, но в целом они никак не складываются. Героическая личность — гомосексуалист — впечатлительная и застенчивая натура — вор — поэт — советский шпион — добрый, смешной и милый человек. Таков спектр характеристик Смурова, данных ему персонажами повести. Не менее многообразны и те характеристики, которые Смуров получает сам от себя. Сказать, которая из них верна, невозможно: текст не содержит указаний, однозначно отвергающих или подтверждающих любую из них. Не похоже, чтобы Смуров был шпионом или гомосексуалистом — но является ли он вором или поэтом?

---

<sup>1</sup> В. В. Набоков: Pro et contra. [Т. 1.] С. 270.

Возможно — да, возможно — нет. В сущности, то же касается и всех других определений. Отчасти та же особенность свойственна и Герману в «Отчаянии». Он так уверен в сходстве со своим «двойником», в сходстве, которое, как он специально подчеркивает, не всегда способны заметить другие. Другие действительно сходства не обнаруживают. Вероятно, правы именно эти «другие», единодушные в своем мнении. Но неужели вся затея героя основана была на чистом недоразумении?

В «Соглядатае» есть эпизод, комментирующий описанную черту поэтики. Смуров попадает в Ванину квартиру и, в одиночестве, в отсутствие хозяев, хочет наконец выяснить, как относится к нему Ваня. Есть ряд признаков, по которым он думает безошибочно решить этот вопрос. Он дарил Ване орхидею — «можно было выяснить, не сохранила ли Ваня заветные останки цветка в заветном ящике». Он приносил Ване томик Гумилева — «хорошо посмотреть, разрезаны ли страницы и не лежит ли книжка на ночном столике» (Р III, 71). Интересна и судьба фотографии, на которой были сняты великолепно вышедший Смуров, Ваня и (на заднем плане) — Мухин. Ни орхидеи, ни книжки не нашлось. К лампе была прислонена фотография: Ваня и Мухин, «а слева от Вани черный локоть, — все, что осталось от срезанного Смурова» (Р III, 71). Каковы же выводы? Вероятно, Ваня отрезала ненужного ей Смурова. «Но могло быть и другое: иногда отрезают, чтобы обрамить отдельно» (Р III, 73). Орхидея могла быть выкинута — но, быть может, Смуров просто ее не нашел, как и книгу. Разыскания итожатся словами: «если это был шифр, то все равно ключа я не знал...» (Р III, 71). Так снова возникает чтение по системе «реникса»: буквы налицо, но язык неизвестен. На основе той же системы строится трагикомический эпизод: дядя Паша поздравляет Смурова с предстоящей женитьбой на Ване. Свадьба действительно намечается, только дядя Паша перепутал имена Мухина и Смурова.

«Зеркальный ад», по которому блуждает герой, связан с отсутствием «шифра», кода, с помощью которого может быть «прочтена» его личность. «Я» не получает определенности, его

множественность не может быть сведена к единству. Четвертая глава повести начинается рассуждением, ключевым по отношению к проблеме «Я»: «Положение становилось любопытным. Я уже мог насчитать три варианта Смурова, а подлинник оставался неизвестным. Так бывает в научной систематике. Давным-давно, с лаконическим примечанием „in pratis Westmaniae“, Линней описал распространенный вид дневной бабочки. Проходит время, и, в похвальном стремлении к точности, новые исследователи дают названия расам и разновидностям этого распространенного вида, так что вскоре нет ни одного места в Европе, где бы летал типический вид, а не разновидность, форма, субспеция. Где тип, где подлинник, где первообраз? И вот наконец, проницательный энтомолог приводит в продуманном труде весь список названных форм и принимает за тип двухсотлетний, выцветший, скандинавский экземпляр, пойманный Линнеем, и этой условностью все как будто улажено» (Р III, 69). За подлинник, таким образом, принята чистая условность, а настоящего решения проблемы не существует. Чем пристальнее внимание к какой-либо форме бытия, тем в большей степени она дробится на разновидности и субспеции, целое же либо ускользает, либо устанавливается как чисто конвенциональная реальность.

Метафора с бабочкой Линнея отнесена Набоковым непосредственно к проблеме личного «Я». Это оно, становясь объектом наблюдения, дробится на субспеции — вор, поэт, герой, гомосексуалист — целое же не собирается воедино. Все проявления «я» одновременно являются его инобытием, а любая форма инобытия не исключает того, что она совпадает с «Я» внутренним. Самая общепринятая форма собирания целого личности — через ее имя, которое служит признаком ее идентичности, — не работает в «Соглядатае». Герой не может сказать: «Я — Смуров», ибо все напряжение повествования держится на том, что есть «я» и есть «Смуров». Даже в конце, когда две эти фигуры смыкаются, выбрано осторожное выражение, использованное в уже цитированном фрагменте: «„Господин Смуров“, — сказал он громко <...>. Я обернулся на звук моего имени».

«Звук моего имени» — эта формула содержит элемент отчуждения, опосредования. Звук имени — тоже форма условности.

Результатом описанных приемов становится то, что ничто из описанного в повести не получает положительной модальности<sup>1</sup>. Повествователь настаивает на том, что он совершил самоубийство и умер. Но «выяснилось, что после наступления смерти человеческая мысль продолжает жить по инерции» (Р III, 53). Это событие происходит в начале повести. Все дальнейшее (знакомство с Ваней и ее окружением, перипетии любовного сюжета и т. п.) происходит уже после самоубийства, вследствие того, что «потусторонняя мука грешника именно и состоит в том, что живучая его мысль не может успокоиться, пока не разберется в сложных последствиях его земных опрометчивых поступков» (Р III, 54). Тогда-то и возникает взгляд на себя со стороны — взгляд, предопределяющий все дальнейшее развитие сюжета: «Я видел себя со стороны, тихо идущим по панели, — я умилялся и робел, как еще не опытный дух, глядящий на жизнь чем-то знакомого ему человека» (Р III, 55).

Надо ли воспринимать все это буквально? Или же дело в том, что герой предпринял *неудачную* попытку самоубийства — и все дальнейшее есть не жизнь после смерти, а жизнь после этой неудачной попытки, осмысленной героем как смерть? Здесь использована знакомая русской литературе опять-таки со времен Пушкина «двойная мотивировка» фантастических событий: повествование строится так, что они могут получить реалистическую мотивировку — но на равных правах с нею существует и мотивировка чисто фантастическая.

В той же мере, в какой положительной модальности лишено это центральное событие повести, лишено ее и все остальное. О. Дарк, например, считает, что вообще «все персонажи „Соглядатая“ порождены воображением повествователя, т. е. они — его собственные воплощения»<sup>2</sup>. Эта крайняя точка зрения

---

<sup>1</sup> Близкие выводы на материале «Отчаяния» сделаны в работах: *Suagee S. An Artist's Memory Beats All Other Kinds: An essay on «Despair» // A Book of Things about Vladimir Nabokov. P. 54–61; Pifer E. Nabokov and the Novel. P. 97–105.*

<sup>2</sup> Дарк О. Примечания // Набоков В. Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. С. 445.



имеет право на существование, но не может быть ни однозначно подтверждена, ни однозначно опровергнута.

Если теперь сравнить мытарства героя «Соглядатая» с отношениями автора и героя «Подвига», в них обнаружится определенная и весьма существенная общность, ограниченная лишь тем (также весьма существенным) обстоятельством, что тотальной неопределенности мира, описанного в «Соглядатае», Набоков не повторит, пожалуй, уже никогда — разве что в последнем романе, «Смотри на арлекинов!», и то с известными оговорками.

Возможно, именно разрушительными для цельности «я» последствиями того наблюдения за его множественными возможностями, которое описано в «Соглядатае», объясняется одно очень важное для нас признание Набокова. Пятая глава «Других берегов» начиналась словами: «В холодной комнате, на руках у беллетриста, умирает Мнемозина. Я не раз замечал, что стоит мне подарить вымышленному герою живую мелочь из своего детства, и она уже начинает тускнеть и стираться в моей памяти. Благополучно перенесенные в рассказ целые дома рассыпаются в душе совершенно беззвучно, как при взрыве в немом кинематографе. Так вкрапленный в начало „Защиты Лужина“ образ моей французской гувернантки погибает для меня в чужой среде, навязанной сочинителем. Вот попытка спасти что еще осталось от этого образа» (Р V, 201). В «Speak, Memory» то же описано несколько более прямо — как процесс отчуждения: «Я не раз замечал, что стоит мне подарить вымышленному герою романа драгоценную мелочь из моего прошлого, как она уже начинает чахнуть в искусственной среде, куда я столь резко ее перенес. Хотя мое сознание еще сохраняет ее, личное ее тепло, обратное обаяние пропадают, и вот уже она становится частью скорей моего романа, чем моего прежнего „я“, которое, казалось бы, так хорошо защищало ее от посягательств художника...» (А V, 393).

В «Speak, Memory» описание отчуждения заменяет метафору смерти Мнемозины. В «Других берегах» говорится о процессе более тонком, чем отчуждение. Здесь личное воспомина-

ние отдано герою — другому «Я», которое частично является моим же «Я» (хотя бы потому, что ему отдано мое воспоминание). И это ведет к страшным последствиям, ибо для того, кому покровительствует «гений тотального воспоминания», мало что может быть страшнее, чем смерть Мнемозины. Тем не менее в главе о гувернантке повторяется тот же эксперимент с собственным «Я». Описан приезд мадмуазель. «Я не поехал встречать ее на Сиверскую, — пишет Набоков, — <...> но теперь высылаю туда призрачного представителя, и через него вижу ясно, как она выходит из желтого вагона в сумеречную глушь небольшой оснеженной станции...» (Р V, 202). Воображение откровенно сопутствует воспоминанию, и их взаимодействие гипостазировано, словесно воплощено в фигуре воображаемого «Я», которое действует и дальше: «Бесплотный представитель автора предлагает ей невидимую руку. На ней пальто из поддельного котика и шляпа с птицей. По перрону изливается заметь...» (Р V, 202).

Важно, что здесь описывается событие, которого никогда не было — но которое могло быть. Авторское «Я», трансформированное в несколько отчужденное «он» («призрачный представитель», «бесплотный представитель автора»), переживает в воображении, слитом с воспоминанием, возможные события, возможные впечатления. Результат оказывается неопределенным, в последнем абзаце главы сказано: «удалось ли мне вызвать ее из моих сочинений, не знаю» (Р V, 219).

В «Соглядатае» момент, когда «Смуrow» и «Я» наконец отождествляются, предварен эпизодом в цветочном магазине. «Взявшись за дверную скобку, я увидел, как сбоку в зеркале поспешило ко мне мое отражение, молодой человек в котелке, с букетом. Отражение со мною слилось, я вышел на улицу» (Р III, 90). Движение «Я» из настоящего в прошлое, неминуемо сопровождающее процесс воспоминания, тоже связано и с двойничеством (в пятой главе «Других берегов» это «я» и «мой призрачный представитель»), и с моментом соединения, слияния двойников — в той точке, где прошлое смыкается с настоящим. Оба эти момента присутствуют в описании воображае-

мой встречи на Сиверской. Описание завершается выразительным в этом отношении пассажем: «Совершенно прелестно, совершенно безлюдно. Но что же я-то тут делаю, посреди стереоскопической феерии? Как попал я сюда? Точно в дурном сне, удалились сани, оставив стоящего на страшном русском снегу моего двойника в американском пальто на викуньевом меху. Саней нет как нет <...>. Домой — за спасительный океан! Однако двойник медлит. Все тихо, все околдовано светлым диском над русской пустыней моего прошлого. Снег — настоящий на ощупь; и когда наклоняюсь, чтобы набрать его в горсть, полвека жизни рассыпается морозной пылью у меня промеж пальцев» (Р V, 204). Двойник оставлен в прошлом, на русском снегу — но это не детское «Я» автора, это его взрослое «Я», в точности совпадающее с ним самим в момент написания. Когда годы спустя создается версия «Speak, Memory», «полвека жизни» заменяется другим сроком: теперь уже «шестьдесят лет жизни рассыпаются морозной пылью у меня промеж пальцев» (А V, 397). Совпадение с моментом написания, с этим «абсолютным настоящим», подчеркнуто не только изменившимся счетом лет. Двойник переодет — вероятно, в соответствии с нынешним, изменившимся гардеробом автора. Он уже не в американском пальто на викуньевом меху — он «в ботах и теплом плаще» (А V, 397). Двойник, таким образом, совершенно тождествен авторскому «Я» — но удален от него на расстояние в пятьдесят, затем шестьдесят лет. Расстояние это, однако, в некоторый момент исчезает: снег, набранный в горсть — один и тот же для «Я» и для двойника. В это мгновение, в этом жесте они сливаются, как сливаются в «Соглядатае» «Я» повествователя и его отражение.

Сходный эпизод имеется и в «Даре», причем «субстанцией», смыкающей прошлое и настоящее, там тоже выступает снег. Первая глава романа завершается воображаемым диалогом с Кончеевым. Вторая начинается описанием прогулки по летнему полю, через лесок, к усадьбе. «Он шел <...> мимо заросшей травой площадки, <...> мимо низеньких елок, зимой становившихся совершенно круглыми под бременем снега: снег падал

прямо и тихо, мог падать так три дня, пять месяцев, девять лет, — и вот уже впереди, в усеянном белыми мушками просвете, наметилось приближающееся мутное, желтое пятно, которое, вдруг попав в фокус, дрогнув и уплотнившись, превратилось в вагон трамвая, и мокрый снег полетел косо, залепляя левую грань стеклянного столба остановки, <...> и, прямо из воспоминания (быстрого и безумного, находившего на него как припадок смертельной болезни в любой час, на любом углу), прямо из оранжерейного рая прошлого, он пересел в берлинский трамвай» (Р IV, 263—264). Мы процитировали фрагменты одной и той же, бесконечно длинной — в страницу длинной — фразы, в рамках которой осуществился этот переход из русской усадьбы на берлинскую трамвайную остановку, из девятилетней давности прошлого (время указано точно, как и в автобиографической книге) — в настоящее. Тынянов говорил о тесноте стихового ряда, которая заставляет более интенсивно взаимодействовать между собой объединенные этой теснотой слова. В данном случае можно говорить о «тесноте фразового единства» — фраза не рвется, не прерывается, не теряет своего единства при осуществлении этого головокружительно-го перехода.

От сходного фрагмента «Других берегов» этот эпизод «Дара» отличается тем, что Федор Константинович описан здесь в третьем лице — между тем как в «Других берегах» фигурируют «Я» и его двойник (описанный в третьем лице). В «Даре» переход от первого лица к третьему и от третьего — к первому — тоже происходит, и происходит постоянно. Сравнительно с автобиографической книгой дело осложняется тем, что романное «Я» — это «Я» героя, который тоже, как и его автор, — писатель. Провести границу между творчеством Годунова-Чердынцева и творчеством Набокова невозможно: приведенные в романе произведения, сочиненные героем, сочинены автором. И если стихи Годунова-Чердынцева и его книга о Чернышевском отделены от остального текста и, хотя бы формально, могут быть приписаны герою, то о других проявлениях его творчества однозначно судить невозможно. Федор

обдумывает повесть о Яше Чернышевском, книгу об отце и роман о собственном романе с Зиной. Эти три замысла по разным причинам не осуществлены (от первого Федор отказывается, второй у него не получается, третий еще только в проекте) — но, как уже говорилось, все три получили полное воплощение на страницах «Дара». Кем же они воплощены? Годуновым-Чердынцевым, который, как автор, описывает себя как персонажа? Или Набоковым, который описывает Годунова-Чердынцева? Оба ответа в равной мере правомерны. И потому главного героя «Дара» можно назвать «экзистенциальным двойником Набокова»<sup>1</sup> не только по сходству автобиографических деталей или духовного склада, но и по способу присутствия автора и героя в тексте.

Если художественный эксперимент над собственным «Я» в «Подвиге» сравнительно с «Машенькой» усложнился, то в «Даре» он получает следующую степень сложности. Стоит вообще обратить внимание на то, как постепенно и поступательно усложняются набоковские тексты. Если взять их как целое, они похожи на учебник или самоучитель, в котором сначала осваиваются более простые случаи, потом, на их основе — все более и более сложные. Но предыдущее неизменно служит основанием последующего, головоломные повествовательные приемы поздних текстов опираются на значительно более простые, хотя тоже неожиданные приемы ранних произведений. Так, например, достаточное простое смещение точек зрения, с которых ведется повествование в «Защите Лужина» (то через внутренний мир Лужина, то через внутренний мир Лужиной), в «Даре» превращается в многосубъектное повествование, частично мотивированное тем, что герой-автор способен к перевоплощениям<sup>2</sup>. Ярче всего это проявляется при жизнеописании отца, когда его странствия, в которых герой никогда не участвовал, начинают описываться от первого лица.

---

<sup>1</sup> Выражение М. Липовецкого (см.: *Липовецкий М. Эпилог русского модернизма...* С. 649).

<sup>2</sup> См. об этом: *Александров В. Е. «Потусторонность» в «Даре» Набокова.* С. 385; *Липовецкий М. Эпилог русского модернизма...* С. 648–662. М. Липовецкий считает, что логика творческой эволюции Годунова-Чер-

Переход к иной точке зрения, с которой ведется повествование, как и в более ранних романах, остается «не объявленным» читателю, производится без предупреждения — но ситуация усложняется тем, что увиденное или услышанное с этой новой точки зрения может оказаться и «реальным», и «призрачным», и «воображаемым». Так, среди собравшихся у Чернышевских появляется юноша, чем-то неуловимо напоминающий Федора Константиновича. Его внешность, его поза описаны обстоятельно. Описание развернулось уже на полстраницы, как вдруг в тексте возникает сигнал, заставляющий читателя насторожиться: «Тень двух томов, стоявших на столе, изображала обшлаг и угол лацкана, а тень тома третьего, склонившегося к другим, могла сойти за галстук». Уже следующая фраза позволяет читателю догадаться, что речь идет об умершем сыне Чернышевских, Яше: «...что касается самого лица, то, судя по снимкам на стенах комнаты и в соседней спальне (на столике, между плачущими по ночам постелями)...» (Р IV, 220). Затем повествование снова как будто стремится удостоверить читателя в реальности молодого человека: «Он сидел, этот юноша, не поднимая глаз, с чуть лукавой чертой у губ, скромно и не очень удобно, на стуле...» (Р IV, 220). Нам сообщается, с каким напряжением смотрит на него отец, Александр Яковлевич. Затем персонажи обмениваются репликами и следует абзац, в котором передана чья-то внутренняя речь, посвященная Яше. К концу абзаца можно догадаться, что это мысли Александра Яковлевича. Завершается же эпизод с видением Яши так: «А может быть, — подумал Федор Константинович, — может быть, это все не так и он (Александр Яковлевич) вовсе сейчас не представляет себе мертвого сына, а действительно занят разговором, и если у него бегают глаза, так это потому, что он вообще нервный, Бог с ним» (Р IV, 221–222). Лишь теперь ста-

---

дынцева, описанная в «Даре», — «это логика движения от себя к другому, не только не теряя в этом движении себя, но открывая и постигая свою личность с новой яркостью и силой» (Там же. С. 652). При этом он подчеркивает, что «многосубъектность „Дара“ не предполагает полифонизма», а представляет собой «усложненную форму монологического романа» (Там же. С. 662).

новится ясно, что весь эпизод был построен на том, как Федор Константинович представлял себе, как Александр Яковлевич видит Яшу.

В высшей степени характерно для Набокова, что подобное прояснение эпизода отнесено к его концу, а не дано в самом начале. Причинно-следственные связи Набоков любит располагать от конца к началу, а не от начала к концу. Назовем это свойство его поэтики законом ретроспекции. Как увидим, он теснейше связан с сюжетом воспоминания.

Аналогичным образом построены две беседы Федора с Кончеевым: лишь в самом их финале читатель получает недвусмысленное свидетельство того, что велись они в воображении Годунова-Чердынцева. Но с кем велся в таком случае диалог? Кто отвечал на реплики героя? Были ли то реконструированные возможные реплики так хорошо изученного Федором Кончеева или то был разговор с самим с собой? Или Кончеев — это некое идеализированное alter ego героя, особый тип антагониста, который является моим «другим Я»? Наконец, не вымышлен ли вообще Кончеев — ведь его рассуждения о творчестве Федора попадают в общий ряд с вымышленной самим героем рецензией на книгу его стихов. Вообще эта откровенно воображаемая, сочиняемая Федором рецензия заставляет с подозрением отнестись к другим рецензиям — на роман о Чернышевском. Еще один шаг — и весь мир романа окажется под подозрением.

«Субъектно-амбивалентная» форма повествования<sup>1</sup>, эксперименты с «Я», его трансформации, его условность, вариативность — все это сближает художественный мир «Дара» с художественным миром «Соглядатая». Прием опять-таки усложнен. В «Соглядатае» герой глядит на себя со стороны — глазами других персонажей, причем не только вызнает, но и воображает их точки зрения. В «Даре» герой чужими глазами (воображаемыми) читает свои произведения. Таким образом на автор-

---

<sup>1</sup> Термин М. Липовецкого (см.: *Липовецкий М. Эпилог русского модернизма...* С. 662).

ское «Я», и без того двойное (Годунова-Чердынцева и Набокова), наставлена еще более сложная, чем в «Соглядатае», система зеркал.

Присутствие в «Даре» цитат и реминисценций из «Евгения Онегина» давно замечено исследователями<sup>1</sup>. На наш взгляд, между этими двумя произведениями проведена параллель и на уровне поэтики, причем связана она именно с природой «Я» автора и героя. Возможность говорить о герое то в третьем, то в первом лице, не впадая в «адскую» тональность «Соглядая», обеспечена, как нам кажется, той преемственностью Пушкину, которая явственно обозначена в «Даре», — в противоположность преемственности Достоевскому с его «Двойником», которая обозначена в «Соглядатае»<sup>2</sup>.

Герои «Евгения Онегина», в отличие от героев позднейших русских романов, не имеют вполне автономного от автора существования. Лирическое авторское «Я» живет на страницах стихотворного романа не менее и даже более привольной жизнью, чем герои, оно теснит их в любой момент, заслоняет собою, рассказом о себе. Главному герою, как и главному герою «Дара», отданы если не все, то некоторые весьма существенные этапы биографии автора. И если по поводу Онегина требуются специальные оговорки, чтобы он не был принят за чистую эманацию авторского «Я»<sup>3</sup>, то Татьяна, вполне убедительно было воплощенная как самостоятельный персонаж

---

<sup>1</sup> См., напр.: Долинин А. Три заметки о романе Владимира Набокова «Дар». С. 697–710.

<sup>2</sup> О роли «Двойника» в сюжете и поэтике «Соглядая» см.: Баси-лашвили К. Роман Набокова «Соглядая». С. 811–814. Об ориентации «Соглядая» на «Записки из подполья» и «Преступление и наказание» см.: Connolly J. W. Dostoevski and Vladimir Nabokov: The Case of Despair // Dostoevski and the Human Condition after a Century. N. Y.; Westport, Connecticut; London, 1986. P. 155–162; Gourg M. Dialogisme et identité dans «Sogliadatai». P. 77–81.

<sup>3</sup> Например: «Всегда я рад заметить разность / Между Онегиным и мной, / Чтобы насмешливый читатель / Или какой-нибудь издатель / Замысловатой клеветы, / Сличая здесь мои черты, / Не повторял потом безбожно, / Что намарал я свой портрет, / Как Байрон, гордости поэт, / Как будто нам уж невозможно / Писать поэмы о другом, / Как только о себе самом» (Пушкин. Полн. собр. соч. Т. 6. С. 28–29).



на протяжении семи глав, в главе восьмой вдруг оказывается превращенной Музой<sup>1</sup>. Герои пушкинского стихотворного романа так же легко отделяются от автора, как и сливаются с ним, причем как первое, так и второе суть проявления творческой свободы авторского «Я», а отнюдь не его блуждания по «аду зеркал».

Таким образом, в «Соглядатае» и в «Даре» испробованы две принципиально несхожие возможности множественности «Я», и такое удвоение (два спектра возможностей) возводит эту множественность в квадрат.

В финале «Дара», открытом, как и финал «Евгения Онегина», пушкинский роман прямо назван: «Прощай же, книга! Для видений — отсрочки смертной тоже нет. С колен поднимется Евгений, — но удаляется поэт. И все же слух не может сразу расстаться с музыкой, рассказу дать замереть... судьба сама еще звенит, — и для ума внимательного нет границы — там, где поставил точку я: продленный призрак бытия синееет за чертой страницы, как завтрашние облака, — и не кончается строка» (Р IV, 541). Финал «Дара» открыт, потому что сюжет героев не исчерпан, их будущее полно возможностями продолжения, бесконечными его вариантами. Кроме того, как и в «Евгении Онегине», границы «Дара» разомкнуты, сама система зеркал, организующая повествование, не позволяет ему быть очерченным жестким контуром, за любой мысленно проведенной границей открывается новая перспектива. Но есть и еще причина, по которой роман Набокова открыт, почему строка его не кончается — и эта причина связана с уже чисто набоковской поэтикой, а не с тем, что в ней унаследовано от Пушкина.

Завершая роман записанным прозаическими строками абзацем, в котором легко узнается сонетная форма, Набоков заключает свое построение чем-то вроде магистрала — пятнадцатого сонета в венке сонетов, финального сонета, который пишется

---

<sup>1</sup> Об этой особенности поэтики «Евгения Онегина» см., напр.: Тынянов Ю. Н. О композиции «Евгения Онегина» // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 56.

первым и содержит все тематические ключи предшествующих четырнадцати.

В предпоследнем абзаце книги, с которой автор прощается, было выражено предвкушение воспоминания («...И все это мы когда-нибудь вспомним...» — Р IV, 541). Финал «Дара», как и финал почти любого набоковского романа, предполагает воспоминание текста, скорее начало, чем конец восприятия. Финальная точка возвращает к началу, к собиранию целого, которое полноценно открывается лишь из конца, по тому закону ретроспективы, о котором мы уже говорили. Множество мелких деталей, значение которых при первом чтении не может быть воспринято, лишь теперь получает свой смысл. Так, лишь дочитав книгу до конца, читатель понимает (а герой поймет уже за рамками повествования — как Евгений, который, по версии Набокова, за рамками стихотворной речи поднимется с колен), что у Зины и Федора нет ключей от дома, к которому они идут, что предвкушаемый финал не состоится — и только тогда становится понятен мотив ключей, развивавшийся на протяжении всего романа. Таким образом герой лишается ключа — а читатель получает ключ к роману, и этим ключом должно стать воспоминание текста.

Точно так же организована и книга стихов Годунова-Чердынцева, описанная в первой главе романа: «...если сборник открывается стихами о „Потерянном Мяче“, то замыкается он стихами „О Мяче найденном“» (Р IV, 215). Указание на эту кольцевую композицию вставлено Набоковым в явно иронический контекст, и не сразу понятно, по поводу чего он иронизирует. Прозрачная параллель с «Потерянным раем» и «Возвращенным раем» Мильтона как будто не дает достаточного повода для иронии. Лишь постепенно становится ясно, что дело действительно не в самой симметрии начала и конца книги, а в том, что именно последнее ее стихотворение является по внутреннему своему смыслу первым, событие, в нем описанное, служит, по закону ретроспективы, причиной создания всей книги. Это событие связано с тем, что при перестановке мебели в доме из-под тахты выкатился давно забытый детский мяч —

выкатился и дал повод воспоминанию, которое устремилось вспять, к детству, к мгновению, когда мяч был потерян, потом двигаться вперед, к настоящему, чтобы снова вернуться к той точке настоящего, которая дала толчок памяти.

Лекция Набокова о Марселе Прусте может служить комментарием к этому эпизоду. Отсылка к Прусту (столь же очевидная, как и отсылка к Мильтону) содержится в названии стихов Годунова-Чердынцева. Речь идет о поисках утраченного времени и о времени обретенном. В последнем томе Пруста («Обретенное время») герой наконец понимает, чего не хватает обычной памяти для воссоздания прошлого. Необходимо, чтобы настоящее сомкнулось с прошлым, необходимо в ощущении, всплывающем из прошлого в момент настоящего, узнать то, которое было испытано когда-то — и уберечь это впечатление узнавания от напора настоящего. Усилия разума и даже обычная работа памяти справиться с этой задачей не могут, ибо она не зависит от целеполагания. Одна лишь *случайность* может дать толчок памяти, подарить человеку то ощущение, благодаря которому всплывает прошлое. Только тогда возникают «букет чувств в настоящем и при этом созерцание минувшего события или ощущения» — только тогда «сходятся чувства и память и возвращается потерянное время». И единственное средство такого овладения прошлым — произведение искусства<sup>1</sup>.

Набоков во многом разделяет воззрения Пруста — отсюда и любовь его к малозначимым, *случайным* деталям из прошлого, возникающим столь же случайно, как детский мячик героя «Дара». Но в то же время в набоковской работе памяти целеполаганию отведено гораздо более почетное место. Не даром Набоков сказал однажды о «Прустовских пытках на прокрустовом ложе» (А II, 324) — как о несвободе от истины, открытой французским писателем, но также и как о другой несвободе — от произвола случайности. Творчество Набокова — сознательное погружение в прошлое, сознательное усилие, воля

---

<sup>1</sup> Набоков В. Марсель Пруст // Набоков В. Лекции по зарубежной литературе. С. 317–321.

к воспоминанию, осуществленная автором и продиктованная читателю<sup>1</sup>.

Сонет, завершающий «Дар» перечнем его ключевых тем, служит финалом, который дает повод вернуться к началу в воспоминании и заново восстановить пережитое читателем целое.

Существенна незначительность повода, пробуждающего воспоминание. Если ключ еще можно толковать как деталь символическую, то уж мяч, закатившийся под тахту, — деталь, никакими особыми значениями не нагруженная, равная самой себе — но этим-то и ценная. Точная, действительно бывшая, реальная и совершенно лишенная добавочного смыслового значения подробность активнее всего провоцирует воспоминание, а всплывая из глубин памяти, радует более всего. В предисловии к «Speak, Memory», где Набоков сообщает читателю весьма существенные факты (историю создания произведения, историю его публикаций и т. п.), он ввел наравне с этими очевидным образом важными сведениями и рассказ о следующей мелкой детали, получившей в контексте предисловия укрупненный масштаб: «...предмет, бывший просто подменой, выбранной наугад и не имевшей фактического значения в рассказе о важном событии, досаждал мне всякий раз, что я перечитывал это место, правя гранки различных изданий, пока я в конце концов не поднатужился и пока наугад подобранные очки (в которых Мнемозина нуждается больше кого бы то ни было) не преобразились в отчетливо вспомнившийся, устричной формы портсигар, мерцающий в мокрой траве...» (А V, 319–320). Речь идет о том эпизоде восьмой главы, где губернёр Набоковых, позже влюбившийся в их мать и вынужденный покинуть дом, исполняет демонический танец в черном плаще у осины, «где когда-то повесился таинственный бродяга». «Как-то сырым утром, во время этой пляски плаща, он ненароком смахнул с собственного носа очки, и, помогая их искать, я нашел у подножья дерева самца и самку весьма редкого в наших краях амурского

---

<sup>1</sup> Подробнее о теме «Пруст и Набоков» см.: Сконечная О. «Я» и «Он»: О присутствии Марселя Пруста в русской прозе Набокова // Литературное обозрение. 1999. № 2. С. 46–51.

бражника...» (Р V, 246). Эти очки и были подменной, пока память не преобразила условно названный предмет в точно восстановленный: портсигар, который и появился взамен очков в данном месте в «Speak, Memory»: «Как-то сырым утром, во время исполнения этого ритуала, он обронил портсигар, и, помогая его искать, я нашел у подножья дерева весьма редкого в наших краях амурского бражника...» (А V, 448–449).

Мотив утерянных, забытых и заново обретенных вещей впрямую ведет у Набокова к биографиям и автобиографиям. Радость восстановления мелкой незначимой детали — эквивалент восстановления собственной жизни. В «Других берегах» описан момент, когда ускользающее воспоминание наконец схвачено — именно в этом описании дается ключ к названию книги. В седьмой главе рассказывается о любви десятилетнего Набокова к маленькой Колетт, с которой он познакомился на пляже в Биаррице. У Колетт была собачка, фокстерьер. О ней Набоков пишет: «Из чистой жизнерадостности эта собачка, бывало, лакала морскую воду, набранную Колетт в синее ведерко: вижу яркий рисунок на нем — парус, закат и маяк, — но не могу припомнить имя собачки, и это мне так досадно» (Р V, 242). Страницей ниже рассказано об одной из самых любимых безделушек, купленных в Биаррице: о «предметике», «довольно символичном, как теперь выясняется» — о пенковой ручке «с хрусталиком, вставленным в микроскопическое оконце на противоположном от пера конце». Зажмуриив один глаз, сквозь этот сувенирный вариант магического кристалла «можно было увидеть в это волшебное отверстие цветную фотографию залива и скалы, увенчанной маяком». Узор на синем ведерке Колетт, варьируясь, повторяется. «И вот тут-то, при этом сладчайшем содрогании Мнемозины, случается чудо: я снова пытаюсь вспомнить кличку фокстерьера, — и что же, заклинание действует! С *дальнего того побережья*, с гладко отсвечивающих вечерних песков прошлого <...> доносится, летит, отзываясь в звонком воздухе: Флосс, Флосс, Флосс!» (Р V, 243; курсив мой. — Б. А.).

Это воспоминание происходит прямо на глазах у читателя, ибо к автору оно приходит в момент писания, абсолютное настоящее опять смыкается с прошлым — на сей раз в звуке забытого и восстановленного памятью имени. Ценность восстановленной детали чрезвычайно велика, если учесть, что кладовые памяти освещены неровным светом, и любая мелочь, выхваченная из тьмы, увеличивает «сумму света», актуализируя не востребовавшее и, казалось бы, навсегда утраченное прошлое.

«Наиболее автобиографичная» из книг Себастьяна Найта названа «Утерянные вещи» (А I, 28) — название книги героя, корреспондирующей автобиографической книге Набокова, отсылает к описанному в «Даре» сюжету воспоминания (о «Потерянном Мяче» и «О Мяче найденном»).

Точность добытых воспоминанием подробностей (портсигар, а не очки, Флосс, а не некий фокстерьер), нежелание удовлетворяться подменами даже в столь незначительных деталях, в автобиографической книге контрастирует с готовностью самого авторского «я» к всевозможным трансформациям в контексте автобиографичных романов. Понятым в этой связи становится объяснение Набоковым смысла заглавия, данного первой английской версии автобиографической книги: «„Убедительное доказательство“ — убедительное доказательство моего существования» (А V, 319).

Тем не менее с той же неотступностью, с какой воспоминание влекло Набокова к восстановлению наиподлиннейших штрихов действительности, воображение влекло его к все новым и новым метаморфозам его личного «Я».

Первым романом, написанным по-английски, была «Подлинная жизнь Себастьяна Найта». Так же, как это было в более ранних романах, главный герой повторяет этапы жизненного пути Набокова: Россия — эмиграция — Кембридж. Существенно, что мысль о Мнемозине, умирающей на страницах «Защиты Лужина», не воспрепятствовала тому, что Mademoiselle, описанная там в подробностях, близких к автобиографической книге, еще раз появилась в «Подлинной жизни Себастьяна Найта», писавшейся около того же времени, что и автобиогра-

фический фрагмент о Мадмуазель. Как и Годунов-Чердынцев, Себастьян — писатель, и это — главное содержание его жизни. Но самая существенная автобиографическая тема ведется не через эти точки общности автора и героя.

Автобиографическим нервом романа становится англоязычие, переходом к которому и является создание романа. Отныне русский мир остается на другом берегу в еще одном смысле. Двум берегам авторского «Я» в романном мире теперь соответствует новый вариант раздвоения: фигуры двух братьев, повествователя В. и Себастьяна. Анализируя звуковой состав имени главного героя, А. Люксембург замечает: «Получается, что рассказчик В. повествует о писателе Н.»<sup>1</sup>, инициалы Набокова распределены между братьями.

«Два берега» авторского «Я» едины, но и разделены — так же едины, но и разделены в пределах своего родства два брата: у них один отец, но разные матери. Мать В. — русская, мать Себастьяна — англичанка. Так обретение второго писательского языка передается элементарной фабульной схемой, которая выражает, однако, отнюдь не элементарную духовную перипетию.

Как и в «Даре», в «Подлинной жизни Себастьяна Найта» фигурируют произведения главного героя. Но прием снова усложнен. В «Даре» честь творчества делили между собой автор и герой. Теперь произведениями Себастьяна становятся книги, недвусмысленно напоминающие романы Набокова: в «Призматическом факете» очевидны мотивы «Машеньки», в «Успехе» — мотивы «Дара», в «Неясном асфоделе» — мотивы самой «Подлинной жизни Себастьяна Найта». Но фабулы каждый раз переиначены настолько, что романы героя проще всего было бы определить как пародии на романы автора. Такое определение, однако, не исчерпывает содержащегося здесь смысла. Вернее всего, что романы Найта — двойники романов Набокова, подобно тому, как двойниками авторского «Я» становятся авто-

---

<sup>1</sup> Люксембург А. Комментарии // Набоков В. Собр. соч. американского периода. Т. 1. С. 554.

биографические герои набоковских романов, проживающие жизнь, фабульно переиначенную сравнительно с жизнью автора. «Другое Я», вариант авторской личности в «Подлинной жизни Себастьяна Найта», дополняется «другим Я» его произведений.

Все это похоже на особую, *автобиографическую*, реализацию пушкинской формулы: «Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах»<sup>1</sup>, на художественный эксперимент над собственной жизнью, никак не укладывающийся в рамки пародийного задания.

Склонность авторского «Я» к жизни в формах инобытия, угрожающих его сохранности настолько, что оно нуждается в доказательстве собственного существования<sup>2</sup>, могла бы показаться странной, едва ли не извращенной причудой, если бы не одна особенность набоковского сознания (быть может, — художественного сознания вообще). Эта особенность может быть сформулирована с помощью парадокса: «другое» часто и есть «то самое», иногда даже в большей степени, чем оно само. Поясним это примером из того же автобиографического рассказа о мадмуазель.

В последнее свидание с нею в Лозанне уже взрослый автор решил прогуляться по озеру. В туманных сумерках он различил в тяжело плещущей воде «что-то большое и белое. Это был старый, жирный, неуклюжий, похожий на удода, лебедь», который пытался — и не мог — забраться в причаленную у парапета шляпку (Р V, 219). Глава, посвященная гувернантке, завершается так: «Память об этой пасмурной прогулке вскоре заслонилась другими впечатлениями; но когда года два спустя я узнал о смерти сироты-старухи <...>, первое, что мне представилось, было не ее подбородки, и не ее полнота, и даже не музыка ее французской речи, а именно тот бедный, поздний, тройственный образ: лодка, лебедь, волна» (Р V, 219). Неуклюжий и жирный лебедь — несомненный двойник мадмуазель, вытесняющий

---

<sup>1</sup> Пушкин. Полн. собр. соч. Т. 11. С. 178.

<sup>2</sup> Вспомним еще раз набоковский комментарий к названию «Убедительное доказательство».



из сознания автора ее подлинный образ. Но «лебедь, лодка, волна», этот «тройственный образ» есть не что иное, как формула любви: «л...б», «л...о», «л...о...в» — звуки этих трех слов являются неполной анаграммой слова «любовь», неназванного, выраженного косвенно, тоже через «другое», которое и оказывается самым точным.

Восстановить «то самое» через «другое» призван читатель, о котором в «Даре» устами Кончеева сказано: «Настоящему писателю должно наплевать на всех читателей, кроме одного: будущего, — который, в свою очередь, лишь отражение автора во времени» (Р IV, 515). Снова возникает ситуация двойничества, отраженного «я». Мы говорили уже о том, что В. в «Подлинной жизни Себастьяна Найта» — идеальный читатель. Теперь к сказанному необходимо добавить то, что этот идеальный читатель — вторая половина авторского «Я», его воображаемое отражение во времени. Но этот роман, центральным сюжетом которого и является, на наш взгляд, сюжет идеального читателя, в воспоминании восстанавливающего жизнь автора, в финале содержит не раздвоение, не множественность «Я», а, напротив того, восстановление его целостности, добытое в результате воспоминания: «Я — Себастьян, или Себастьян — это я, или, может быть, оба мы — кто-то другой, кого ни один из нас не знает» (А I, 191). Рассказчик, герой и автор — три ипостаси «я» — собираются воедино.

Последнее двадцатилетие творчества Набокова отмечено неоднократным возобновлением той же темы — в еще более усложненных вариантах.

В 1957 году написан «Пнин», герой которого — снова эмигрант, как и Набоков, филолог по образованию, но повторяющий уже не юношеские годы учения автора (как Мартын или Себастьян Найт), а проходящий его преподавательское поприще, соответственно — не в Англии, а в Америке. Герой, таким образом, опять идет по стопам автора, среда его обитания изменена сравнительно со средой обитания героев более ранних романов так же, как изменен гардероб автора, вспоминающего о русском снеге, в «Speak, Memory» сравнительно с «Другими

берегами», писавшимися десятилетием раньше. Изменился и возраст героя: он состарился вместе с автором. И опять, как Мартын, как Себастьян Найт, герой получает совершенно иную судьбу, чем судьба автора. Он филолог — но не писатель (впрочем, филолог он, судя по всему, очень одаренный). Он преподает в американском университете — но его положение неустойчиво. Его личная жизнь ничем не напоминает набоковскую. Он — вариация на тему авторской личности, но не ее подобие.

И снова рядом с героем появляется авторское «Я». Повествователя зовут Владимир Владимирович. Его соотношение с автором достаточно точно, на наш взгляд, описано А. Люксембургом и С. Ильиным: «Постепенно <...> повествователь приобретает все более осязаемое сходство с самим Набоковым, а в главе 7 становится персонажем того же текста, в котором действует его герой. <...> Всякому, кто прочел роман, очевидно, что на самом деле Владимир Владимирович лишь очень похож на реального Набокова, но не эквивалентен ему. Набоков как бы раздваивается у нас на глазах: с одной стороны, он отчасти контролирует изнутри текст, по отношению к которому выступает одновременно и в роли повествователя, и в роли персонажа; с другой — стопроцентно контролирует его извне. Это игровое раздвоение и становится главным повествовательным трюком в романе»<sup>1</sup>.

В процитированном описании неточна, пожалуй, только последняя фраза. То, что здесь названо «повествовательным трюком», является, на наш взгляд, сложнейшим внутренним заданием. Соположение «Я» с разными формами alter ego, с которыми «Я», отчуждаясь от них, никогда не рвет внутренних связей — эта поэтика прежних романов сменяется в «Пнине» введением собственно «Я», а не какого-либо из его двойников, «я», которое в то же время не равно «Я»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Люксембург А., Ильин С. Комментарии // Набоков В. Собр. соч. американского периода. Т. 3. С. 623–625.

<sup>2</sup> О форме авторского присутствия в тексте «Пнина» см. также: Grams P. «Pnin»: The Biographer as Meddler // A Book of Things about Vladimir Nabokov. P. 193–202.

Заметим, что и здесь Набоков следует Пушкину, выводя себя рядом с Тимофеем Пниным подобно тому, как Пушкин выводил собственную персону рядом с Онегиным. В обоих случаях автор утверждает, что он дружен с героем (ср. у Пушкина: «Условий света свергнув бремя, / Как он, отстав от суеты, / С ним подружился я в то время. / Мне нравились его черты...»<sup>1</sup>).

Но обратим внимание на то, что полным своим именем и отчеством Пушкин назвал себя рядом с Онегиным лишь в получивших почти хрестоматийную известность, но не предназначавшихся для печати стихах на картинке к «Евгению Онегину» в «Невском Альманахе»: «Вот перешед чрез мост Кокушкин, / Опершись < - - - > о гранит, / Сам Александр Сергеич Пушкин / С мосье Онегиным стоит...»<sup>2</sup>. История возникновения этих стихов Набокову была хорошо известна, он рассказывает ее в комментарии к «Евгению Онегину». В начале ноября 1824 г., готовя издание первой главы «Онегина», вышедшее из печати в 1825 г., Пушкин послал брату Льву рисунок, на котором изобразил себя рядом с Онегиным. Он просил брата найти «искусный и быстрый карандаш», который воспроизвел бы в качестве иллюстрации именно эту сцену<sup>3</sup>. Однако в издании 1825 г. иллюстрация не появилась, и лишь в 1829 г. в «Невском альманахе» была опубликована серия иллюстраций к «Евгению Онегину» из шести гравюр, выполненных А. Нотбеком. Одна из них воспроизводила пушкинский рисунок — но изменила его композицию, которой Пушкин дорожил. «Лодка лишилась паруса; с правого краю добавились листва и фрагмент чугунной ограды Летнего сада; Онегин, уже в просторной, отороченной мехом шинели, стоит, едва касаясь парапета рукой; его приятель Пушкин, развернувшись с любезным видом к читателю, скрестил на груди руки»<sup>4</sup>. Между тем на пушкинском

---

<sup>1</sup> Пушкин. Полн. собр. соч. Т. 6. С. 23.

<sup>2</sup> Там же. Т. 3. С. 165.

<sup>3</sup> Там же. Т. 13. С. 119.

<sup>4</sup> Набоков В. Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин». С. 193.

рисунке поэт изображен спиной к читателю — но с чертами несомненного портретного сходства, в частности — с темными кудрями до плеч, какие Пушкин носил в конце 1819 года, в Петербурге и позже, в 1821—1823 гг. в Кишиневе<sup>1</sup> (но не в 1824 г., когда был сделан рисунок).

Уже в первой главе «Онегина» поэтический текст сопровождался прозаическими примечаниями, которые вступали в сложную систему взаимодействий и соотношенностей со стихами. Авторское «Я» в поэтической и прозаической части выступало по-разному. «Документальные» сведения, в частности, сведения о собственной родословной, помещались в примечания — за пределы поэтического текста, хотя и в сопряжении с ним. Набоков, впрочем, как мы уже говорили, обнаружил и в этой, «документальной», части элементы литературной игры. Иллюстрация, задуманная Пушкиным, явно была ориентирована на это соотношение поэтической и прозаической частей романа. Поэт изображен на ней рядом с героем — зрительный образ призван служить «убедительным доказательством» их реальной дружбы (а заодно и реальности героя). Но «убедительное доказательство» нарочито не доведено до конца. Фигуры собеседников даны в таком ракурсе, что служат как бы неточным отражением друг друга. Поэт позаботился о собственном портретном сходстве (и был им доволен: «хорош» — записал он о своем изображении под картинкой) — но развернул себя спиной, так что подлинного лица не видно, и, таким образом, лишил зрителя последнего доказательства того, что здесь изображен «Александр Сергеевич Пушкин» собственной персоной. Нотбек развернул фигуру поэта лицом к зрителю — и лишил замысел его главного смысла. Тогда-то и появились стихи Пушкина, насмешливо «документирующие» его личное появление рядом с героем. «Сам Александр Сергеевич Пушкин», представ анфас, с именем, отчеством и фамилией, с почти нецензурной грубостью вытеснил тот легкий, неуловимый контур, тот поэти-

---

<sup>1</sup> Цявловская Т. Г. Рисунки Пушкина. М., 1980. С. 355—366. Там же (с. 352) см. одно из воспроизведений пушкинского рисунка.

ческий ракурс, в каком был воплощен лирический герой стихотворного эпоса.

Набоковский «трюк», как видим, основательно подготовлен Пушкиным, поэтикой «Евгения Онегина», в которой авторское «Я» и лирично, и автобиографично, и документально, и осязаемо, и неуловимо. То же касается и неповиновения героя автору, которое подчеркивают в «Пнине» А. Люксембург и С. Ильин.

Но заметим и разницу. При всей вариативности форм авторского присутствия в «Онегине», эти формы в известных пределах регламентированы. Один модус авторского поведения допустим в поэтическом тексте, другой — в примечаниях, третий — в вынесенных за пределы основного корпуса «одесских строфах», четвертый — в «околоонегинских» текстах: в стихах или в письме. Набоков же совмещает все формы авторской жизни в едином повествовательном потоке — и именно это бесконечно усложняет их проявление.

В «Пнине» у автора есть соперник и конкурент — имитатор Кокерелл, который в течение десяти лет передразнивает Пнина, его манеру говорить, двигаться, есть, читать лекции и т. д. На этом поприще Кокерелл добился виртуозного совершенства. Более того: «вялый, луноликий, невыразительный и белесый англичанин», он приобрел «безошибочное сходство» с человеком, которого передразнивал (А III, 167). Значение последней седьмой главы романа определяется не только тем, что Владимир Владимирович появляется здесь собственной персоной, явившись преподавать в обжитой Пниным Вайнделл. Помимо этого «оплотнения» повествователя в седьмой главе происходит появление Пнина в подаче Кокерелла, которое определенным образом конкурирует с авторским изображением Пнина.

«Имитация была бесподобно смешной <...>. Представление, повторяю, было блестящим», — рассказывает Владимир Владимирович о вечере у Кокерелла, тем не менее резюмируя рассказ тем, что вечер почему-то оставил в душе «подобие дрянного привкуса во рту» (А III, 168–169, 170). Возможно, повествователю неприятна сама имитация как жанр?

Сходная сцена есть в романе «Смотри на арлекинов!». Реакция героя на талантливую имитацию оказывается сходной (в данном случае приятель изображает его самого): «Странное я испытывал чувство: как будто от меня оторвали кусок и бросили за борт, как будто меня разлучили с моей собственной личностью» (А V, 139).

Кокерелл целиком погружен в стихию имитации. Его пса зовут Собакевич, кличка удваивает, передразнивает собачью природу, отсылая заодно не только к гоголевскому персонажу, но и к обстановке его дома, в котором каждый стул, казалось, говорил: «И я тоже Собакевич!»<sup>1</sup>. Удвоение идет сразу по множеству линий. Помимо того, что пес — Собакевич, он еще и кокер, его порода отзывается хозяйской фамилией, и за несколько строк до финала автор считает уместным подчеркнуть это обстоятельство: «Кокерелл, в коричневом халате и сандалиях, впустил кокера и повел меня на кухню...» (А III, 171; в английском оригинале: «Cockerell <...> let in the cocker...»).

Феномен удвоения, уподобления, сходства обыгран в романе многократно. Сам Пнин не может установить разницу между двумя людьми, которых принимает одного за другого. Предполагается их удивительное внешнее сходство, которого, однако, другие персонажи не замечают (так возвращается центральный мотив «Отчаяния»). Подобие, которое может оказаться мнимым — эта тема не только идет через роман, но и венчает его. Финальная реплика отдана Кокереллу. «А теперь, — сказал он, — я расскажу вам о том, как Пнин, взойдя в Кремоне на сцену Женского клуба, обнаружил, что привез не ту лекцию» (А III, 171). Возникает кольцевая композиция: финал отсылает к началу романа, к первой главе, в которой Пнин едет в Женский клуб Кремоны с лекцией. Испытав на пути множество злоключений, он, действительно, чуть было не явился на лекцию с текстом совершенно другой работы — однако вовремя спохватился, и катастрофы не произошло. Таким образом,

---

<sup>1</sup> Гоголь Н. В. Мертвые души // Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. [Л.; М.], 1951. Т. 6. С. 96.

последняя фраза романа, во-первых, заставляет читателя вспомнить его с самого начала, во-вторых — разоблачает достоверность имитации.

Итак, имитатор разоблачен — но не в пользу автора, как того можно было бы ожидать. Ибо все, что рассказывает о Пнине автор, оспаривает в романе сам Пнин, ставя таким образом под сомнение главнейшую особенность автора — дар воспоминания. Казалось бы, под сомнение вследствие этого поставлена и вся художественная реальность: оспорена ее миметическая способность. Для автора, который занят темой «тотального воспоминания», это должно подрывать основы искусства, ввергать его в бездну саморазоблачений.

Причина, по которой этого не происходит, описана в «Подлинной жизни Себастьяна Найта», где сказано, что существенны не сведения, не описания, не слова сами по себе — но их сочетание, соотношение. В том самом массиве прозы, в котором совмещены, в отличие от «Онегина», разные модусы существования авторского «Я» (не равного себе так же, как и «я» героя — одного из подобий авторского «Я», увиденного сразу через множество отражающих его сознаний), возникает особый ритм соотносительностей и соположений этих модусов. Каждый из них по отдельности может быть подвергнут сомнению, но подлинная их жизнь выражаема через повествовательный ритм взаимоотражений.

Мы старались показать, что, усложняя формы повествования, Набоков бесконечно усложняет формы бытия личного «Я», осуществляя это не в условном художественном пространстве, не в сфере безбытийной игры, которая может быть квалифицирована как повествовательный трюк, как чистый прием, но в пространстве экзистенциальном. Именно поэтому он через все свое творчество ведет автобиографическую тему, строя художественные миры из материала собственной личности, подводя ее к границам инобытия и переходя эти границы. Можно было бы сказать: так поступают все художники. Но для Набокова, как ни для кого другого, этот феномен творчества становится духовной проблемой, предметом рефлексии и полем для эксперимента над собственным «Я».

В «Пнине» сюжет воспоминания и проблема границ личного «Я» смыкаются. Еще в «Даре» погружение героя в воспоминание было уподоблено припадку смертельной болезни, настигавшему его в любой час, на любом углу. То, что сопутствует акту воспоминания у Тимофея Пнина, уже однозначно квалифицируется как болезнь (а не только уподобляется ей), как приступы «немощи и отчаяния» (А III, 23), очень похожие на сердечные. В этом состоянии, подобно Годунову-Чердынцеву, одновременно находившемуся в русском поместье и на берлинской трамвайной остановке, подобно автору «Speak, Memory», сжимавшему в руке русский снег на ново-английской дороге, Пнин, «свидетель и жертва этих фантазмов, лежал, укутанный в постели (речь идет о его детской кровати. — Б. А.), он же — в согласии с двойственной природой внешнего мира, — одновременно сидел на скамье в лиловато-зеленом парке» (А III, 26). Но появляется в «Пнине» и нечто новое в развитии этой темы сравнительно с более ранними текстами.

Пнин болен неведомой, загадочной болезнью, которую не в состоянии диагностировать доктора. Ее приступы повторяются, со сходными симптомами, регулярно, спустя годы и годы. Не воспоминание погружает его в болезнь — признаки болезни служат предвестием погружения в воспоминание, в это ясновидение прошлого. Воспоминанию сопутствует разгадывание узора, ключ к которому «так же бесценен, как самая жизнь» (А III, 25). При всей активно высказываемой нелюбви Набокова к Достоевскому, болезнь Тимофея Пнина удивительно напоминает эпилептические припадки князя Мышкина: тот же болезненный, мучительный приступ, те же прозрения, ему сопутствующие. (В романе есть и еще один момент, когда повествование повторяет фабульный контур Достоевского, чтобы затем резко уклониться от него. Это момент, когда к Пнину, как в «Бесах» к Шатову, является покинувшая его жена, которая вот-вот должна родить. Как и Шатов, Пнин принимает ее, готовится к экстатически счастливому будущему, заранее любит ребенка, который должен появиться на свет.)

Означает ли все это, что поздний Набоков трактует способность к погружению в прошлое, способность к визиям воспо-



минания, разгадывающего узор жизни, как болезнь? Положительный ответ напрашивается, и все же он неприемлем, поскольку дело обстоит гораздо сложнее.

Вот предвестие одного из «приступов» воспоминания, спровоцированного собеседницей Пнина, напомнившей ему о его первой возлюбленной, Мире Белочкиной: «Пнин тихо ретировался на скамейку под соснами. Какое-то до крайности неприятное и пугающее ощущение в сердце, испытанное им лишь несколько раз во всю его взрослую жизнь, вновь посетило его. Не боль, не перебои, но довольно жуткое чувство утопания в окружающем мире и растворения в нем — в закате, в красных древесных стволах, в песке, в тихом воздухе» (А III, 119). Существенно, что разговор о Мире затевается не до этого приступа, а уже после того, как он случился. Состояние, в которое впадает Пнин, не вызвано началом движения памяти — оно является бессознательным приурочиванием всего его жизненного состава, его организма к тому, чтобы воспоминание оказалось возможным.

Квинтэссенция этого состояния — «довольно жуткое чувство утопания в окружающем мире и растворения в нем». То, что Андрей Белый передавал словами Тютчева: «Все во мне и я во всем». Мы помним, что в «Котике Летаеве» тоже была отражена болезненность этого состояния. Но общая духовная направленность в данном случае у Белого и Набокова не совпадает. Приведем еще одно описание болезненного припадка Тимофея Пнина, снабженное столь редким для Набокова авторским комментарием. «Не знаю, отмечал ли уже кто-либо, что главная характеристика жизни — это отъединенность? Не облачай нас тонкая пленка плоти, мы бы погибли. Человек существует, лишь пока он отделен от своего окружения. Череп — это шлем космического скитальца. Сиди внутри, иначе погибнешь. Смерть — разоблачение, смерть — причащение. Слиться с ландшафтом — дело, может быть, и приятное, однако тут-то и конец нежному эго. Чувство, которое испытывал бедный Пнин, чем-то весьма походило и на это разоблачение, и на это причащение. Он казался себе пористым, уязвимым. Он потел. Его пронизывал страх» (А III, 22).

В визиях Андрея Белого череп отождествлялся с храмом, внутреннее пространство — с внешним. Для Набокова важна непроницаемость границы внутреннего мира: «Сиди внутри, иначе погибнешь». «Пористое» состояние Пнина мучительно, потому что растворение в окружающем мире, слияние с «ландшафтом» граничит с «концом нежного эго». В воспоминании настоящее растворяется в прошлом, эго лишается своих временных, а вместе с ними и всех других границ. В ранних романах Набокова воспоминание было неизменно благотворным и радостным. В его поздних романах ценность воспоминания не поставлена под сомнение, но даруемые памятью расширение личного «Я» и его способность сообщаться с формами его инобытия, становясь все более изощренными, одновременно становятся опасными.

Спасение приходит через ритм, через повтор, через наличие в мире того узора, в котором внешнее и внутреннее приходят в ритмическое соответствие. В «Пнине» наиболее очевидным знаком такого ритмически повторяющегося узора служит белка, то и дело возникающая на страницах романа — то как картинка, то как зверек, то как «говорящая» часть фамилии первой возлюбленной. На этот повторяющийся элемент повествования обратили внимание почти все, писавшие о «Пнине»<sup>1</sup>. А. Люксембург и С. Ильин отмечают, что уже при одном из первых своих появлений «мелькнувший зверек символизирует отступление приступа сердечной болезни»<sup>2</sup>.

Кажется весьма очевидным, что эта белка — дважды переодетая (в русское, а затем английское языковое обличие) «мышь», которая в результате сложившейся традиции перевода начальных строк «Слова о полку Игореве» одновременно является

---

<sup>1</sup> См., напр.: Nicol Ch. Pnin's History // Novel. A Forum on Fiction. 1971. Vol. 4. № 3. P. 200–202; Rowe W. W. Nabokov's Spectral Dimension. Ann Arbor, 1981. P. 62–64; Boyd B. Nabokov's Philosophical World // Southern Review. 1981. Vol. 14. № 3. P. 264 ff.; Barabtarlo G. Phantom of Fact: A Guide to Nabokov's Pnin. Ann Arbor, 1989. P. 21–23, 78, 81, 112, 132, 156, 195–196, 243–244, 268–269.

<sup>2</sup> Люксембург А., Ильин С. Комментарии // Набоков В. Собр. соч. американского периода. Т. 3. С. 625.

и зверьком (как в оригинале), и мыслью (как в переводе), то есть соединяет в себе внешнее (зверька) и внутреннее (мысль). Эта игра исторически смещенных в результате своего взаимного подобия значений отмечена в «Пнине» по ходу разговора, в котором упоминается белка — но отмечена косвенно, в связи с аналогичной судьбой другого слова. Гостя Пнина заводит речь о стеклянных башмачках Золушки. «...В своем ответе профессор Пнин отметил, что <...> башмачки Сандрильоны были не из стекла, а из меха русской белки — *vaig* по-французски. Это, сказал он, очевидный случай выживания наиболее приспособленного из слов, — *verre* (стекло. — Б. А.) больше говорит воображению, нежели *vaig*...» (А III, 142).

Лингвистический экскурс Пнина подчеркивает, что белка, кроме всего прочего, есть слово. Не случайно в ней соединяются картинка, зверек и фамилия. В слове же внешнее и внутреннее свободно взаимопереходят друг в друга, минуя те болезненные разрывы, которые вызывает подобный взаимопереход в рамках не облеченного в слово психического состояния, претерпеваемого героем — но не автором.

Мы говорили уже, что неоднократно возвращение к автобиографической книге с ее самотождественным или, по крайней мере, равным себе «Я» было, по всей видимости, своеобразным отдохновением для авторского «Я» с его многогранной, зеркальной, фацетной, призматической романной жизнью. Герой Набокова, Себастьян Найт, говорил, что автобиографическая книга была одним из самых «легких» его созданий. Свою автобиографическую книгу Набоков довел до 1940 года. В поздние годы он думал писать продолжение — но так и не написал его. Зато его поздние герои неутомимо занимаются автобиографическим творчеством. Получается, что свой замысел Набоков отдал своим «другим Я», двум В. В. — Вану Вину в «Аде» и Вадиму Вадимовичу в «Смотри на арлекинов!».

Оба героя стары, и оба заняты тем, что «собирают» в воспоминании свою жизнь, возвращаясь к детству и юности и оттуда двигаясь навстречу тому мгновению, когда пишется их

автобиография. Но если Ван Вин в достаточной степени отделен от автора, хотя и связан с его жизнью обширной сетью подробностей, то Вадим Вадимович — нечто вроде его сиамского близнеца (не случайно эта тема занимала Набокова в поздние годы). Есть все основания рассматривать «Смотри на арлекинов!» как последнее автобиографическое произведение Набокова.

Если каждый роман Набокова приглашал читателя к воспоминанию, то характер воспоминания, возбуждаемого при чтении последнего романа, поистине является тотальным. Едва ли не в каждый момент чтения «вспоминающий читатель» может переживать «радость узнавания»: всего творчества Набокова, отраженного в этом романном тексте; массы биографических подробностей из жизни автора, знакомых по его автобиографической книге и переданных герою; подробностей биографий других автобиографических героев Набокова, переданных тому же Вадиму Вадимовичу; биографических штрихов великих писателей и их героев, вплетенных в жизнь героя; наконец — узнавания бесчисленных и бесконечно преломляющихся литературных реминисценций.

Но повествовательный эффект, на котором построен роман, связан с тем, что узнаванию постоянно сопутствует «неузнавание». Всякий акт отождествления (героя с автором, героя с другим героем и т. д.) тут же разоблачается. Тождество никогда не остается полным, а часто вообще мелькает как бы «насмешки ради». «Папа начал мне что-то читать про вашего предка, который повздорил с Петром Грозным», — сообщает герою Аннетт (А V, 192). Помимо кричаще мнимого тождества Петра Великого и Ивана Грозного, здесь заявлено мнимое тождество родословной героя с родословной Пушкина («С Петром мой пращур не поладил...»<sup>1</sup>).

Одно отождествление наслаивается на другое, и сама конкуренция тождеств ставит их под сомнение. Вот еще один фраг-

---

<sup>1</sup> Пушкин А. С. Моя родословная // Пушкин. Полн. собр. соч. Т. 3. С. 262.

мент родословной героя: «Мой отец был игрок и распутник. В свете его прозвали Демоном. Портрет, написанный Врубелем, передает его бледные, как у вампира, ланиты, алмазные очи, черные волосы. То, что присохло к палитре, использовал я, Вадим, сын Вадима, прописывая отца обуянных страстью детей в „Ardis'e“, лучшим из моих английских романов» (А V, 183). Отец Вадима Вадимовича отождествлен с отцом Вана Вина. Писанный Врубелем портрет отца, прозванного Демоном, напоминает врубелевский портрет Брюсова, но одновременно отсылает и к врубелевскому Демону. А имя отца (то же, что и героя — опять тождество) отсылает к демоническому герою Лермонтова, уродство которого оспаривает врубелевскую демоническую красоту. Все отсылки весьма и весьма прозрачны (особенно для русского читателя) — и повествование направлено не столько на то, чтобы читатель вспомнил и узнал «Аду» Набокова, «Демона» Врубеля, «Вадима» Лермонтова, сколько на то, чтобы одна ассоциация отменила бы и вытеснила другую, чтобы «узнавание» сопровождалось отрицанием установленно-го было тождества: «Демон» Врубеля не может быть портретом отца персонажа, сюжет «Ардиса» сочинен не им, а Набоковым, и называется это произведение не «Ардис», а «Ада», урод Вадим — не Демон. В каждом из этих случаев стремление к отождествлению сопряжено с равносильным ему стремлением к растождествлению. Воспоминание влечет к узнаванию, но когда узнавание происходит, оказывается, что узнано лишь подобие, лишь двойник.

Задержимся на одной из таких «узнаваемых» деталей, которые надлежит вспомнить, чтобы полнокровно прочесть роман. Она связана с его заглавием.

Ассоциативная многозначность заглавия подчеркнута на первых же страницах романа, где перечислены ассоциации фонетические — и (естественным для Набокова образом) не упомянуты ассоциации смысловые. Арлекин — вполне определенное амплуа, определенная маска. Но, сохраняя свои характерные черты, она может быть прилажена к любому персонажу. Арлекин может оказаться слугой Фауста, «естественным человеком»

и т. д. и т. п. Верный себе, он бесконечно изменчив. И потому в романе говорится, что арлекины — «всюду вокруг. Деревья — арлекины, слова — арлекины. И ситуации, и задачи...» (А V, 106). Арлекин, кроме того — это вид театрального занавеса, волшебная завеса, за которой скрываются и из-за которой появляются персонажи, творящие театральное чудо. Однако помимо словарных значений, вызывающих те или иные смысловые и образные ассоциации, есть и другая реальность, к которой отсылает название романа.

Самый распространенный тип костюма Арлекина — это одежда, сшитая из ромбовидных лоскутков красного и зеленого цвета. Об арлекиновых ромбах Набоков говорит в стихотворении о будущих переводах своего романа:

Ах, угонят их в степь, Арлекинов моих,  
в буераки, к чужим атаманам!  
Геометрию их, Венецию их  
назовут шутовством и обманом.

Только ты, только ты все дивилась вослед  
черным, синим, оранжевым ромбам...  
«N писатель недюжинный, сноб и атлет,  
наделенный огромным апломбом...»

(А V, 657–658)

В финале романа в ромбовидный наряд обряжены стекла веранды, на которой последняя возлюбленная героя читает главу о пространстве из его романа «Ардис» (двойник главы о структуре времени в «Аде»): «Я оставил тебя откинувшейся в шезлонге, с солнцем, рисующим на полу аметистовые ромбы верандовых окон...» (А V, 296). И те же ромбы возникают в воображении героя в последние мгновения перед потерей сознания, перед наступлением паралича: «Я хотел вернуться к тебе, к жизни, к аметистовым ромбам, к карандашу на верандном столе — и не мог» (А V, 300).

Эти ромбовидные цветные стекла, родственные одежде арлекина, — деталь, позаимствованная, как и многие другие, из биографии Набокова. Она совершенно не случайно вынесена в заглавие романа, поскольку связана с важнейшим моментом

творческой биографии писателя — собственно, с начальным моментом этой биографии, отраженным, таким образом, в последнем его романе. В одиннадцатой главе «Speak, Memory», в главе, которая не вошла в состав «Других берегов» и которая посвящена истории создания первого стихотворения Набокова, началу его творческого пути, есть описание беседки, где и был пережит писателем первый, отчетливо сохраненный памятью миг вдохновения. Вот значимая для нас деталь этого описания: «Винно-красные, бутылочно-зеленые и темно-синие ромбы цветных стекол беседки сообщают нечто часовенное ее решетчатым окошкам» (A V, 500). Беседка «одета» в наряд арлекина — и, подобно театральному персонажу, живет отраженной жизнью. Вот она конкурирует с «бледной зеленью и розовостью» многоцветной вуали радуги — «нежная озаренность» дальнего леса этой многоцветной вуалью обращает «в бедных родственников ромбовидные цветные отражения, отброшенные возвратившимся солнцем на дверь беседки» (A V, 501).

Слово «Беседка» вошло в Индекс, приложенный Набоковым к «Speak, Memory». Указаны не все страницы, а лишь те, которые, по-видимому, Набоков считал важнейшими. В их число попали те две, где даны оба приведенные описания ромбовидных стекол — прямое и отраженное — и еще одна, где дана следующая степень опосредования, отражения. «Все та же парковая беседка с красивыми окнами, частью заслоненными сцеплением ветвей» (A V, 510), была изображена на цветном рисунке, сделанном «еще в девичестве матерью моей матери» — рассказывает автор, описывая на сей раз комнату, в которой произошло событие, сопоставимое по значимости с сочинением первого стихотворения, — его первое чтение, обретение первого слушателя. Им была мать — первая идеальная читательница в набоковском писательском опыте.

Чтение, а вместе с ним и глава, заключаются «зеркальным» эпизодом, в котором с удивительной прямоотой описано то, что претерпевает личное «Я» в результате состоявшегося, осуществленного через создание и восприятие, творческого акта: «„Как удивительно, как прекрасно“, — сказала она и с нежно-

стью, еще нарастающей в ее улыбке, протянула мне зеркальце, чтобы я мог увидеть кровь, размазанную по моей щеке — там, где я, неосознанно подперев кулаком щеку, раздавил вдосталь напившегося комара. Но я увидел не только это. Глядя в собственные глаза, я с изумлением обнаружил в них лишь останки моего привычного „я“, разрозненные обломки сгнувшейся личности, которую разум мой не без усилий смог снова вернуть в стекло» (А V, 510—511).

Отметим еще одно упоминание той же беседки, не указанное в Индексе. В эту «радужно-оконную» («арлекинные» окна, как видим, ни разу не обойдены вниманием в описании) беседку «9 августа 1915 года, если быть по-петрарковски точным, в половине пятого часа прекраснейшего из вечеров этого месяца» (А V, 513), вошла Тамара (другой псевдоним Машеньки), которую до того автор видел только издали. Сопоставляя с тем, как рассказано в «Машеньке» о появлении героини, сначала родившейся в творческом воображении выздоравливающего Ганина и лишь затем обретшей плоть и кровь, отметим, что Тамара вошла в ту самую беседку, где было создано стихотворение «об утрате нежной возлюбленной — Делии, Тамары или Леноры, — которой я никогда не терял, никогда не любил да и не встречал никогда, — но готов был повстречать, полюбить, утратить» (А V, 509). Именно это и произошло: встреча, любовь, утрата.

К «арлекинской» беседке, таким образом, восходит не только первое стихотворение, но и первый роман Набокова. И с нею же связаны первые мысли Набокова о «космической синхронизации» — одном из центральных представлений, организующих его художественные миры по подобию духовного мира автора<sup>1</sup>.

Зеркало, в котором растворилось авторское «Я», в котором в результате творческого акта остались одни лишь его разрозненные обломки — это и есть предмет, которому посвящен по-

---

<sup>1</sup> О «космической синхронизации» см.: Александров В. Е. Набоков и потусторонность. С. 38—39.



следний роман Набокова, предмет, который надлежит «вспомнить» при его чтении. Одиннадцатая глава «Speak, Memory» завершается описанием усилия, необходимого для того, чтобы снова вернуть в стекло знакомый образ.

В финале «Смотри на арлекинов!» герой, выходящий из бессознательного состояния, тоже должен заново собрать мир — и собственную личность. Как и в «Защите Лужина», Реальность входит в палату, где он лежит, вместе с его возлюбленной. Но еще прежде, незрячий, не восстановивший зрения, герой пытается вспомнить свое имя. Он помнит, что при крещении был назван Вадимом — по имени отца. Но фамилию, следовавшую за отчеством, его сознание различить не может. Ее возможные варианты, начинаясь на «Н», неуклонно получают «ненавистное сходство» с фамилией того автора, с которым его «вечно путали рассеянные эмигранты из какой-то другой галактики» (А V, 309). Сливается с именем этого автора и восстановленная памятью имя: «неудобнопроизносимое, длинное, словно ленточный червь, „Владимир Владимирович“ приобретает в речевой передаче сходство с „Вадим Вадимычем“» (А V, 309).

«Я сдался. И когда я сдался окончательно, моя звучная фамилия подкралась сзади, будто проказливое дитя, внезапным воплем заставляющее подскочить клюющую носом няньку» (А V, 309–310). Фамилия, однако, не названа. На протяжении повествования в распоряжение читателя были предоставлены лишь ее варианты: Блонский, Облонский, Лонг, Блонг...

Имя — простейший способ идентификации личности, самый точный, но и самый условный. Мое имя — это безусловно я, мое неотчуждаемое качество, мой верный признак. И в то же время мое имя менее всего на свете тождественно мне. Усилия героя завершаются успехом, он сумел отделить собственную фамилию от звучания фамилии своего двойника. Но едва ли он сумел разорвать свои узы с ним.

Герой «Смотри на арлекинов!» написал все главные произведения Набокова под слегка измененными названиями. Его жизненные пути то и дело пересекаются как с людьми, био-

графически связанными с Набоковым, так и с героями его романов. Князь Вадим Вадимович — узник набоковского мира, из которого ему не дано выбраться. Но и Набоков не может отделиться от своего героя. Разность между автором и героем всегда ощутима, но она неощутимо перетекает в их близнецное сходство<sup>1</sup>. Свой последний роман Набоков откровенно посвятил своему двойнику, высветив то качество своих автобиографических романов, которое сопутствовало им, начиная с «Машеньки». Вместо собственной автобиографии написал автобиографию двойника, зафиксировал те останки своего «Я», черты, которые остаются в зеркале после творческого акта.

---

<sup>1</sup> Ср. истолкование романа «Смотри на арлекинов!» как «сатиры на единство жизни и творчества»: Grabes H. *Erfundene Biographien: Vladimir Nabokovs Englische Romane*. S. 99—121.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Нина Берберова сказала о Набокове: «Огромный, зрелый, сложный современный писатель, <...> огромный русский писатель, как Феникс, родился из огня и пепла революции и изгнания. Наше существование отныне получало смысл. Все мое поколение было оправдано»<sup>1</sup>. Эти слова можно трактовать по-разному. Вероятнее всего, в них был вложен самый прямой смысл: из всей русской эмиграции именно Набокову удалось занять положение, равное его духовному достоинству. Но в словах Берберовой прочитывается и другое. Через Набокова духовное достояние всей русской эмиграции (то есть сохраненной ею русской культуры, какой она сложилась к началу XX века) оказалось сохраненным к середине столетия, и далее — ко второй его половине. Набоков явился даже не «хранителем» ценностей. Пользуясь его же метафорой, можно сказать, что он сумел переправить их на другой берег — на берег иной эпохи и иной, западной, англоязычной культуры.

Набоков резко индивидуален, и проделанный им творческий путь есть путь индивидуальный. Любая форма коллективизма, включая коллективизм духовный, была ему глубоко чужда. И все же мы можем утверждать, что его личный путь не был только путем *одного* человека.

Объединив таких разных писателей, как Андрей Белый, Вячеслав Иванов, Бунин и Набоков, в рамках одного исследования, мы хотели указать на некий особый тип общности. Речь идет не об общности литературного направления: если Белого и Иванова объединяет система ценностей, выработанная сим-

---

<sup>1</sup> Берберова Н. Курсив мой. Автобиография. М., 1996. С. 371.

волизмом, то ни Бунин, ни Набоков никак не могут быть названы символистами. Речь идет и не о литературной преемственности, тем более — не о литературных заимствованиях. Множество параллелей, отмеченных в этой работе, возникло не в результате знакомства того или иного автора с тем или иным текстом, не в результате прямого влияния. Речь идет о некоем особом *типе духовной жизни*, выработанном русской культурой к началу XX века.

Русский XIX век много занимался проблемой *типа*, понимая под ним характер, складывающийся в результате определенных — прежде всего социальных — обстоятельств. Нас же интересует не социальный срез, а та типическая, типологическая общность, которая определяется духовной направленностью, складывающей в единый вектор творческие усилия несхожих между собой людей. Эта общность и объединяет всех тех, о ком мы говорили здесь сколько-нибудь подробно: Флоренского, Карсавина, П. Д. Успенского, Бердяева, Шестова, а также писателей и поэтов, которым были посвящены отдельные монографические главы. Перечисленными именами эта общность не исчерпывается — но творческие усилия этих людей достаточно выразительно характеризуют интересующий нас тип духовной жизни.

На протяжении всей работы мы возвращались к Пушкину, отмечая точки соприкосновения и родства, которые соединяют с ним тот род духовной деятельности, который мы старались описать. Заметим теперь, что, как бы ни были существенны эти точки соприкосновения, сам Пушкин безусловно принадлежит к совершенно иной духовной общности. Прежде всего потому, что проблема личного «Я», какой она сложилась к началу XX столетия, не занимала мыслителей и поэтов «золотого века». С каким бы усложненным изяществом ни развивалась жизнь лирического *я* в поэзии пушкинской поры, она не затрагивала психических глубин личности, интуитивно ощущаемое единство которой никогда не ставилось под сомнение.

Граница между психическим и словесным, психическим и умственным была преодолена именно к началу XX века — тогда-то

и встала проблема множественного «я», которое нуждается в собирании и единстве, причем в таком единстве, которое не закрыло бы ему возможностей сообщения с различными формами собственного инобытия. Именно решение этой проблемы определило тот тип автобиографического художественного творчества, которому было посвящено наше исследование. Оно же определило возникновение того типа воспоминания — собирания и воскресения личности — о котором мы говорили.

Познание собственного «Я» так же абсолютно просто (его чувствует каждый), как и бесконечно сложно (любая попытка его «поймать» ведет к его неизбежному ускользанию). Б. Вышеславцев в книге «Вечное в русской философии» говорил, что путь к познанию Бога лежит через познание своего «Я»: он так же прост и одновременно так же сложен.

Поэтому описанная здесь форма духовной деятельности осуществляет особый тип религиозности — не конфессиональной, а личной, не предопределяемой «общим богословием», которое отрицал Набоков, а освобождающей чудесный смысл бытия, «настоящий смысл сущего, этой пронзительной фразы, очищенной от странных, сонных, маскарадных толкований» («Ultima Thule» — P V, 116)<sup>1</sup>. Этот тип религиозности и был тем преодолением индивидуализма, которого так жаждал, так чаял XX век.

В рамках такой духовной деятельности путь от реального к реальнейшему, намеченный русским символизмом, дополнялся (не отменяясь) возвратным движением — от реальнейшего к реальному. В конце жизни Вячеслав Иванов создал «Римский дневник» — стихотворный цикл, который построен как дневник духовной жизни. Здесь он подводил итоги своему творчеству, сюда ввел основные его мотивы. Приведем одно из финальных стихотворений этого цикла, которое отчетливо разворачивает оба движения в их неразъемлемости:

---

<sup>1</sup> См. об этом: Арьев А. Вести из вечности: (О смысле литературно-философской позиции В. В. Набокова) // В. В. Набоков: Pro et contra. СПб., 2001. Т. 2. С. 182–183.

Вы, чьи резец, палитра, лира,  
Согласных муз одна семья,  
Вы нас уводите от мира  
В соседство инобытия.

И чем зеркальной отражает  
Кристалл искусства лик земной,  
Тем явственней нас поражает  
В нем жизнь иная, свет иной.

И про себя даемся диву,  
Что не заметили досель,  
Как ветерок ласкает ниву  
И зелена под снегом ель<sup>1</sup>.

Абсолютно прозрачное, простое для понимания стихотворение целиком построено на культурных реминисценциях: из Гёте, Баратынского, Лермонтова, Пушкина...<sup>2</sup>. Пейзажная зарисовка в последней строфе отсылает к простым, осязаемым реалиям (нива, колеблемая ветром, ель, занесенная снегом) — и она же является поэтической парафразой (Лермонтов: «Когда волнуется желтеющая нива / И свежий лес шумит при звуке ветерка...»; Пушкин: «И ель сквозь иней зеленеет...»). Такой тип построения текста в высшей степени характерен и для Набокова.

Итог и назначение искусства, по Иванову, — не только открывать путь к реальному, но и возвращать реальное, «заметить» которое можно через магический кристалл поэзии. Поэзия, таким образом, оказывается «связующим» между этими двумя измерениями мира, выполняя то самое назначение, которое указано этимологическим смыслом слова «религия».

Набоковская система зеркал и взаимоотражений направлена на то, чтобы увидеть «подлинный», реальный земной мир через единственно предъявляющую его призму: через отраженный словом свет инобытия, которое Набоков называл «потусторонностью».

И еще одно, заключительное замечание. Многие черты поэтики Набокова, а также и других авторов, о которых здесь шла

---

<sup>1</sup> Иванов В. Стихотворения. Поэмы. Трагедия. С. 205.

<sup>2</sup> См. комментарий Р. Е. Помирного: Там же. С. 358.

речь, давно уже принято описывать через соотношение автора, повествователя (рассказчика) и героя — то есть через соотношение нескольких повествовательных инстанций, нескольких уровней, взаимодействующих в рамках одного и того же текста. Мы, разумеется, употребляли эти привычные термины: автор, повествователь, герой — но сознательно старались избегать описания текста через такую структуру. Обратим внимание на то, что ее разработка в филологии шла более или менее синхронно тому, как Набоков усложнял свои художественные эксперименты над нею же. Но то, что в филологическом анализе выступало в качестве инструмента описания чисто словесной реальности, для Набокова, как нам кажется, имело экзистенциальный смысл. Последний не исключает попутных решений филологических задач в рамках собственных текстов, но такими задачами никак не исчерпывается. Изощренная структура набоковского текста, описанная как чисто текстовая реальность, — лишь великолепный фрагмент той духовной деятельности, которая разворачивалась в пространстве самой жизни, заставляя автора вновь и вновь искать свое «утраченное» в собственных произведениях «я», находить его и вновь предавать инобытию. Этому типу духовной деятельности и была посвящена наша работа.

## АЛФАВИТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ\*

- Августин Аврелий 53, 56, 58, 128  
    «Исповедь» 53, 58, 128
- Аверинцев С. С. 150
- Адамович Г. В. 245, 259
- Аксаков С. Т. 16, 18–21, 27, 31, 88, 107, 110, 171, 205, 233  
    «Детские годы Багрова-внука» 16, 18–20, 107, 110
- Аксаков И. С. 106
- Александров В. Е. (Aleksandrov V. E.) 6, 10, 34, 47, 239, 253, 285,  
    348, 375
- Альберт И. Д. 179, 224
- Антонов С. П. 180, 224, 228–229
- Аппель А. 244
- Аристотель 63, 304
- Арьев А. Ю. 71, 380
- Ахматова А. А. 217
- Ахутин А. В. 64, 330
- Ачатова А. А. 180, 225
- 
- Бабореко А. К. 185
- Байрон Дж. Г. 11, 306
- Баратынский Е. А. 381
- Барзах А. Е. 174
- Барковская Н. В. 95
- Басилашвили К. О. 339, 351
- Баткин Л. М. 42
- Батюшков К. Н. 38  
    «Воспоминание» 38  
    «Воспоминание 1807 года» 38

---

\* Составители Л. Ф. Клименко и О. Н. Сабурова.



- Бахтин М. М. 229, 319, 321
- Белинский В. Г. 241, 244, 248
- Белый А. (Бугаев Б. Н.) 16, 33, 34, 83, 85, 96, 97–146, 147–148, 163–165, 170, 171, 190–192, 204, 208, 225, 231, 233–236, 241, 249, 256, 258, 266, 283, 303, 315, 333, 368–369, 378
- «Воспоминания о Блоке» 144
- «Воспоминания о Штейнере» 104
- «Глоссолалия» 123
- «Жезл Аарона» 141
- «Записки чудака» 97
- «К будущему учебнику ритма» 141
- «Котик Летаев» 16, 33, 83, 97–146, 147, 148, 163, 165, 170, 192, 210, 225, 231, 233, 235, 236, 249, 266, 333, 368
- «Лев Толстой и культура сознания» 103
- «Лирика и эксперимент» 141
- «Мастерство Гоголя» 136, 141
- «Материал к биографии (интимный)...» 105, 113, 138
- «Между двух революций» 98, 102, 118
- «Москва» 122
- «Мысль и язык (Философия языка А. А. Потебни)» 139
- «На рубеже двух столетий» 97, 99–102, 106, 108, 109, 118, 127, 131–132
- «Начало века» 98, 99, 102, 111–112, 137
- «„Не пой, красавица, при мне...“ А. С. Пушкина» 141
- «Опыт характеристики русского четырехстопного ямба» 141
- «О ритме» 141
- «О ритмическом жесте» 141
- «Ритм как диалектика и „Медный всадник“» 141, 143
- «Родина» 303
- «Сравнительная морфология ритма русских лириков в ямбическом диметре» 141
- Бенчич Ж. 13, 81
- Берберова Н. Н. 301, 378
- «Курсив мой» 378
- Бергсон А. 61, 64, 66
- Бердяев Н. А. 51–57, 85, 117, 119, 215, 379
- «Самопознание» 52–57, 117, 215
- Бёме Я. 165
- «Аугога, или Утренняя заря» 165

- Битов А. Г. 253
- Блок А. А. 34, 98, 101, 130, 152, 166, 167, 217, 243–244, 252, 255–258,  
303–304
- «Гейне в России» 243–244
- «Незнакомка» (драма) 303–304
- «Незнакомка» («По вечерам над ресторанами...») 304
- «О назначении поэта» 244
- «Ты отходишь в сумрак алый...» 167
- «Унижение» 217
- Бочаров С. Г. 237–238, 336
- Бродский Н. Л. 306
- Брюсов В. Я. 101, 117, 166, 372
- «Творчество» 166
- Букс Н. Я. 239, 287
- Бунин И. А. 16, 33, 34, 85, 110, 125–126, 129, 176–237, 240, 244–248,  
250, 254, 267, 268, 288, 333, 378–379
- «Жизнь Арсеньева» 16, 33, 110, 125–126, 129, 176–230, 231, 233,  
236–237, 244, 246, 333
- «Зеркало» 209–210
- «К роду отцов своих» 220–221
- «Мистику» 254
- «Ночь» 188
- «Окаянные дни» 176
- «Солнечный удар» 216, 288
- «Темные аллеи» 216
- Вайман С. Т. 129
- Вацуро В. Э. 37–38
- Векслер А. 131
- Венгеров С. А. 160, 163
- Верн Ж. 282–283
- Волошин М. А. 169, 170–171
- «Театр как сновидение» 169, 171
- Волынский (Флексер) А. Л. 242–243, 244, 248
- Вольнов (Владимиров) И. Е. 16
- «Повесть о днях моей жизни» 16
- Вольпе Ц. С. 118, 119, 120
- Врубель М. А. 372
- Вышеславцев Б. П. 380

- Ганнибал А. П. 42  
Гегель Г. В. Ф. 63, 328  
Гейне Г. 243  
Геродот 263  
Герцен А. И. 16, 20–23, 27, 52, 99, 102, 205  
    «Былое и думы» 16, 52  
Гершензон М. О. 293–295, 299  
Гёте И. В. 21, 86, 87, 125, 128, 166, 204, 266, 381  
    «Лесной царь» 125  
    «Поэзия и правда» 125, 128, 204  
Гиббон Э. 307  
Гоголь Н. В. 11, 78, 98, 136, 248, 249, 290, 292, 294, 300, 331, 365  
    «Мертвые души» 11, 294, 365  
    «Ревизор» 294  
    «Шинель» 290  
Гомер 5, 313  
    «Илиада» 5  
Гончаров И. А. 277, 283  
    «Фрегат „Паллада“» 283  
Горький М. 16, 27–29, 31, 99, 101, 205, 233  
    «В людях» 27  
    «Детство» 27  
    «Мои университеты» 27  
Грей Т. 38  
Гречишкин С. С. 141  
Григорьев А. А. 16, 242, 244  
    «Мои литературные и нравственные скитальчества» 16  
Гумбольдт В. 32  
Гумилев Н. С. 341  
Гурджиев Г. И. 46–50, 54, 111  
    «Беседы с учениками» 46, 47  
Гуссерль Э. 64
- Давыдов С. С. (Davydov S.) 18, 253, 262–263, 264, 297  
Даль В. И. 249, 250  
Данилова И. Ф. 33  
Дарк О. И. 6, 76, 303–304, 343  
Державин Г. Р. 37  
Дефо Д. 191  
    «Робинзон Крузо» 191

- Джойс Дж. 51, 140  
Джонсон Д. Б. (Johnson D. B.) 6, 102, 112, 310  
Диккенс Ч. 87  
Добролюбов Н. А. 241, 248  
Дождикова Н. А. 166  
Доил А. К. 282, 283  
Долгополов Л. К. 180  
Долинин А. А. 6, 62, 69, 253, 293, 319, 351  
Достоевский Ф. М. 56, 86–87, 135, 171, 240, 248, 256, 279, 294,  
297–298, 303, 351, 367  
    «Бесы» 303, 367  
    «Братья Карамазовы» 294  
    «Двойник» 87, 135, 240, 351  
    «Записки из подполья» 351  
    «Идиот» 367  
    «Преступление и наказание» 279, 297–298, 351  
Доценко С. Н. 33  
Дранов А. В. 7  
Дюма А. 302  
Дюпи Ф. У. 322
- Евклид 73, 76–77  
Еврипид 65  
Ермилова Е. В. 97  
Ерофеев Викт. В. 95  
Есаулов И. А. 259  
Есенин С. А. 130
- Жуковский В. А. 203, 263
- Зайцев К. И. 178, 224  
Зелинский К. Л. 117–120  
Зеньковский В. В. 241  
Зощенко М. М. 34
- Иванов Вяч. И. 33, 34, 85, 96, 106, 109, 116, 147–175, 191, 204, 208, 214,  
231, 233, 235, 236–237, 241, 252, 255–258, 263–264, 378, 380–381  
    «Автобиографическое письмо» 151, 152, 153–154, 160–163  
    «Альпийский рог» 172

- «Два русских стихотворения на смерть Гёте» 166  
 «Две стихии в современном символизме» 174–175  
 «Кормчие звезды» 153, 154, 256  
 «Красота» 154  
 «Младенчество» 33, 109, 110, 147–175, 192, 231, 233, 235,  
 236–237, 252  
 «Мысли о символизме» 172  
 «Ницше и Дионис» 150, 166  
 «Память» 164, 167–168, 172  
 «Прозрачность» 256  
 «Римский дневник» 380–381  
 «Русский ум» 153  
 «Сестра» 171  
 «Тишина» 167  
 «Ты еси» 263–264  
 «Cor Ardens» 167  
 Иванов Г. В. 245, 259  
 Иванов-Разумник (Иванов Р. В.) 102–105, 128, 137, 142, 143  
 Ильин С. Б. 6, 7, 361, 364, 369  
  
 Кавабата Я. 287  
 Казаркин А. П. 180, 225  
 Кантор М. Л. 260  
 Карлейль Т. 166  
 «Sartor resartus...» 166  
 Карсавин Л. П. 42–46, 48, 49, 53–54, 94, 333, 379  
 «О личности» 42–46  
 Кентон Р. 169  
 Клименко Л. Ф. 87  
 Козлов И. И. 204  
 Козлова С. М. 41, 262  
 Козловская Н. В. 95  
 Козырев Н. А. 79–80  
 «Неизведанный мир» 79–80  
 Коппер Д. М. 133  
 Короленко В. Г. 16, 21–23, 27, 52–53, 99, 128–129, 233, 283  
 «История моего современника» 16, 21–22, 52  
 «Слепой музыкант» 283  
 Котляр Л. В. 184, 206

Курганов Е. Я. 325  
Курт Л. 242  
Кьеркегор С. 56, 61, 71, 316–318, 321, 324, 325, 327, 330, 332

Лавров А. В. 98, 105, 136, 141  
Левин Ю. И. 130, 250  
Левинтон Г. А. 339  
Лейбниц Г. В. 61, 62  
    «Теодицея» 61  
Ленин В. И. 244, 246  
Лермонтов М. Ю. 11, 240, 340, 372, 381  
    «Вадим» 11, 372  
    «Герой нашего времени» 11, 240, 340  
Леонтьев К. Н. 248  
Ливанова А. М. 77  
Линков В. Я. 207  
Линней К. 342  
Липовецкий М. Н. 239, 309, 348–349, 350  
Лобачевский Н. И. 73, 77, 78  
Локк Дж. 109  
Лотман Ю. М. 141, 306, 307  
Люксембург А. М. 6, 358, 361, 364, 369  
Лявданский Э. К. 180–181, 188

Максимов Д. Е. 110  
Мальмстад Дж. 105  
Мальцев Ю. В. 178–179, 189, 191, 225  
Мамардашвили М. 304  
Мандельштам О. Э. 13, 81, 256, 258  
    «Камень» 256, 258  
    «Теннис» 258  
    «Утро акмеизма» 256  
    «Шум времени» 13  
Мандельштам Ю. В. 212–213  
Мариенгоф А. Б. 16, 29  
    «Роман без вранья» 16  
Маркс К. 246, 265  
Маяковский В. В. 239  
    «Из улицы в улицу» 239

- Медарич М. 13, 239  
 Медведев П. Н. 102  
 Мельникова О. Г. 95  
 Мережковский Д. С. 98, 217, 248, 254, 256, 257, 258  
 Миль Д. С. 58  
 Мильтон Дж. 353, 354  
   «Возвращенный рай» 353  
   «Потерянный рай» 353  
 Михайлов О. Н. 219  
 Михайловский Н. К. 16, 241, 244, 245, 248  
   «Вперемежку» 16  
   «Об отцах и детях и о г. Чехове» 245  
 Мойнаган Дж. 260–262  
 Муромцева-Бунина В. Н. 222–223
- Набоков В. В. 5–15, 17–20, 24, 27–32, 34–35, 38–42, 44, 47, 49–51, 54,  
 57, 59, 61–62, 68–72, 74–80, 82, 84–97, 101–102, 142, 178, 189,  
 190, 197, 216, 223, 225, 231, 234, 235–316, 318–382  
   «Ада, или Страсть» 7, 9, 13, 19–20, 87, 223, 225, 247, 265, 309, 311,  
   325, 370, 372–373  
   «Антон Чехов» 245  
   «Бледное пламя» 72  
   «Весна в Фиальте» 9  
   «Возвращение Чорба» 8, 9, 245  
   «Дар» 9, 10, 11, 12, 14, 30, 38, 42, 59–60, 72, 77, 80, 87–89, 94, 95, 178,  
   223, 239, 244, 250–252, 260, 266, 270–271, 274, 293, 303–305,  
   309–310, 313, 334, 346–355, 357–358, 360, 367  
   «Другие берега» 10–14, 20, 85, 88, 92, 94–96, 223, 234, 236, 239,  
   244, 250–252, 254, 264–267, 273, 292–293, 300, 309, 310–313,  
   333–336, 344–345, 347, 356, 360–361, 374  
   «Защита Лужина» 8, 11, 12, 14, 73, 77, 88, 92, 245, 252, 259, 275, 276,  
   281–292, 299, 301–302, 344, 348, 357, 376  
   «Знаки и символы» 292  
   «Искусство литературы и здравый смысл» 74, 89  
   «Камера обскура» 12, 280, 324  
   «Комментарий к „Евгению Онегину“» 5, 42, 295, 306, 362  
   «Король, дама, валет» 8, 12, 245, 275, 276, 278–280, 282, 337  
   «Лолита» 5, 9, 249, 255, 257–258, 293, 318–332  
   «Максим Горький» 28–29

- «Марсель Пруст» 354  
 «Машенька» 7, 12–14, 38, 216, 245, 266–278, 281, 289, 302–303, 333, 334, 348, 358, 375, 377  
 «Отчаяние» 9, 17, 61–62, 253, 297–298, 316, 337, 339–341, 343, 365  
 «Память, говори» — см. «Speak, Memory»  
 «Писатели, цензура и читатели в России» 242  
 «Подвиг» 8, 11, 14, 236, 259, 265, 271, 303–304, 334–337, 344, 348  
 «Под знаком незаконнорожденных» 9, 41  
 «Подлинная жизнь Себастьяна Найта» 9, 11–14, 17, 23, 31, 90, 259, 311–312, 357–360, 366, 370  
 «Пнин» 13, 14, 258, 360–370  
 «Прозрачные вещи» 9, 13, 34, 50  
 «Приглашение на казнь» 9, 12–13, 41, 66, 112, 253, 260–263  
 «Слово» 256  
 «Случайность» 281  
 «Смотри на арлекинов!» 9, 11, 12, 14, 15, 78, 79, 267, 285, 309, 311, 336, 344, 365, 370, 371, 376–377  
 «Соглядатай» 89, 265, 337–346, 350–352  
 «Убедительное доказательство» — см. «Conclusive Evidence»  
 «Ужас» 8  
 «Университетская поэма» 256–257  
 «Юбилейные заметки» 247  
 «Bend Sinister» — см. «Под знаком незаконнорожденных»  
 «Conclusive Evidence» 14, 265, 357, 359  
 «Glory» — см. «Подвиг»  
 «On generalities» 59  
 «Solux Rex» 68  
 «Speak, Memory» 10, 14, 86, 87, 265, 293, 298, 344, 346, 355, 356, 360, 367, 374–376  
 «Strong Opinions» 10  
 «Ultima Thule» 41, 68–75, 78, 90, 251, 259, 315, 380  
 Набокова В. Е. 253, 309  
 Набоковы 87  
 Нащокин П. В. 41  
 Некрасов Н. А. 88  
 Никольская Л. Д. 207, 225  
 Никулин Л. В. 223  
 Ницше Ф. 58, 74, 113, 152, 153  
 Новалис (Харденберг Ф. фон) 165  
 «Якоб Бёме» 165



- Нотбек А. В. 362, 363  
Нуркова В. В. 246
- Павлова К. К. 159, 163  
    «Двойная жизнь» 159, 163
- Павловский А. И. 189
- Помирчий Р. Е. 155, 381
- Парменид 64
- Паскаль Б. 56, 60, 63  
    «Мысли о религии» 63
- Пастернак Б. Л. 34, 159–160  
    «Детство Люверс» 133  
    «Повесть» 159–160  
    «Спекторский» 159–160
- Паткош Э. 64
- Пашенко В. В. 217–218
- Перовская С. Л. 59
- Пиксанов Н. К. 295
- Писемский А. Ф. 21
- Пискунов В. М. 122
- Пискунова С. И. 122
- Платон 26, 63–66, 67, 91, 261–262, 301  
    «Законы» 261–262
- По Э. 322, 323
- Повель Л. 49–51  
    «Мсье Гурджиев» 49–51
- Полонский Я. П. 204
- Помяловский Н. Г. 244
- Потебня А. А. 139
- Пришвин М. М. 34
- Прокл 77
- Проффер К. Р. (Proffer C. R.) 6, 293
- Пруст М. 51, 237–238, 354, 355  
    «Обретенное время» 237–238, 354
- Пушкин А. С. 7, 11, 36–42, 87, 140, 155–160, 166, 173, 204, 241, 244,  
    248–249, 278, 279, 293–297, 299, 305–308, 335–337, 343, 351–352,  
    359, 362–364, 366, 371, 379, 381  
    «В начале жизни школу помню я...» 159  
    «Воспоминание» («Когда для смертного умолкнет шумный  
    день...») 40

- «Воспоминания в Царском Селе» (1814) 37–39  
«Воспоминания в Царском Селе» (1829) 39  
«Домик в Коломне» 155  
«Евгений Онегин» 5, 7, 38, 42, 155–156, 158, 159, 160, 163, 295,  
305–309, 336, 351–352, 362–364, 366  
«Моя родословная» 371  
«Мятель» 295  
«Осень» 308  
«Пиковая дама» 278, 279  
«Путешествие в Арзрум» 42  
«Руслан и Людмила» 126  
«Сказка о мертвой царевне и о семи богатырях» 156, 158  
«Сказка о царе Салтане...» 156–158  
«Станционный смотритель» 293, 295, 335  
«Царское Село» 38, 40  
Пушкин А. С. 362
- Распутин (Новых) Г. Е. 29  
Ремизов А. М. 33  
    «Взвихренная Русь» 33  
    «Огонь вещей» 33  
Розанов В. В. 248, 316  
Ронен О. 239  
Ростопчина Е. П. 163  
    «Дневник девушки» 163  
Рукавишниковы В. И. и Е. И. 299  
Руссо Ж.-Ж. 24, 53, 58  
    «Исповедь» 58  
Рягузова Л. Н. 6, 244, 337
- Салтыков-Щедрин М. Е. 16  
    «Пошехонская старина» 16  
Сансон А. (Самсон) 41  
Сартр Ж.-П. 246, 340  
Семенова Н. В. 6  
Сендерович С. Я. 258  
Сидякова Т. В. 225  
Скабичевский А. М. 245  
Сконечная О. В. 62, 76, 239, 302, 355

- Сливицкая О. В. 180, 181, 209, 215, 219, 224  
 Слобин Г. Н. 33  
 Смирнов И. П. 253, 316  
 Смирнов-Сокольский Н. П. 191  
 Сократ 74  
 Соловьев В. С. 101, 103, 130, 136, 153, 154, 217, 248, 254  
   «Бедный друг, истомил тебя путь...» 136  
   «Красота в природе» 153  
   «Мыслей без речи и чувств без названья...» 130  
 Соловьев М. С. 100  
 Соловьев С. М. 104–105  
 Соловьевы 100, 117  
 Сологуб Ф. (Тетерников Ф. К.) 137  
   «В поле не видно ни зги...» 137  
 Старк В. П. 42  
 Степун Ф. А. 177–179, 218–219  
 Стоунлер Р. Дж. 247  
 Суворин А. С. 240  
 Сухих И. Н. 30
- Тамми П. (Tamm P.) 6, 263  
 Тимофеев Л. И. 118–120  
 Толстой А. Н. 29  
 Толстой И. Н. 239, 240  
 Толстой Л. Н. 16, 24–27, 33, 34, 39, 58, 102, 103, 106, 171, 204–206,  
   216, 220, 224–225, 233, 247–249, 256–258, 266, 267, 277, 294,  
   296–298  
   «Анна Каренина» 216, 247, 258  
   «Война и мир» 103, 294, 296–297  
   «Детство. Отрочество. Юность» 24–26, 33, 102, 103, 206–207,  
   224–225  
   «Исповедь» 206  
   «О жизни» 103  
 Тургенев И. С. 21, 33, 268, 302  
 Тургенева А. А. 145–146  
 Тынянов Ю. Н. 19, 347, 352  
 Тырков А. К. 59  
 Тэффи (Лохвицкая Н. А.) 29  
   «Воспоминания» 29

- Тютчев Ф. И. 115, 121–122, 152, 163–164, 166, 168, 171–172, 175, 248,  
256, 368  
«День и ночь» 121  
«Сны» («Как океан объемлет шар земной...») 168  
«Сон на море» 168  
«Тени сизые смешались...» 172
- Успенская А. В. 257  
Успенский П. Д. 46–49, 54, 111, 379  
«Психология возможной эволюции человека» 47–49  
Уилсон Э. 239, 245, 246
- Фет А. А. 204  
Флоренский П. А. 80–96, 110, 119, 121, 125, 150, 169–170, 191, 209,  
284, 302, 333, 379  
«Детям моим. Воспоминанья прошлых дней» 80–86, 88–89, 91–94,  
96, 110, 121, 125, 150, 169–170, 284  
«Закон иллюзий» 92  
«Столп и утверждение истины» 81
- Фонтенель Б. 307  
Фрейд З. 93, 246  
Фридман А. А. 77  
Фролова Т. Д. 205
- Хайдеггер М. 316  
«Бытие и время» 316
- Хан А. 139  
Хансен-Лёве А. (Hansen-Löve A.) 36, 116, 123, 130, 178, 264  
Ходасевич В. Ф. 31  
«Некрополь» 31  
Хоф Р. (Hof R.) 339
- Цявловская Т. Г. 363
- Чекалов Д. 292  
Чернышевский Н. Г. 60, 241, 244, 248, 347  
«Что делать?» 244  
Чехов А. П. 171, 240, 245, 246, 248, 249, 268, 277, 281  
«На пути» 246  
«Три сестры» 281

Чумаков Ю. Н. 149, 159, 160, 163, 305

Шатин Ю. В. 149

Шварц Е. М. 258

Шекспир У. 87, 313

«Гамлет» 313

Шестов Л. (Шварцман Л. И.) 56–68, 70–71, 73–75, 314–318, 321, 325, 327–328, 330, 379

«Афины и Иерусалим» 66, 74, 317–318

«Киргегард и экзистенциальная философия (Глас вопиющего в пустыне)» 61, 71, 316, 327, 330

«На весах Иова» 58, 60–61, 64–67

«Potestas clavium (Власть ключей)» 67, 70, 73, 318, 327

Шиллер Ф. 263

Шишкин А. Б. 170

Шкловский В. Б. 103, 144

Шмелев И. С. 259

Шталь-Швэтцер Х. 122, 141

Штейнер Р. 103, 104, 113–114, 122–123, 138, 142, 145, 249

«Философия свободы» 114

Щепкин М. С. 41

Эйнштейн А. 77, 78

Эллис (Кобылинский Л. Л.) 101

Эмпедокл 64

Яновский А. Д. 277

Aleksandrov V. E. — см. Александров В. Е.

Anschuetz C. 140

Barabtarlo G. 369

Boyd B. 369

Carroll W. 292

Conolly J. W. 351

Davydov S. — см. Давыдов С. С.

De Man P. 13

Elsworth J. D. 103, 133

Fleischman L. 97  
Foster J. B. 6  
Gourg M. 338, 351  
Grabes H. 15, 377  
Grams P. 361  
Hansen-Löve A. — см. Ханзен-Лёве А.  
Harris J. G. 13  
Hart P. 103  
Hof R. — см. Хоф Р.  
Hutchings S. C. 189, 229  
Janeček G. 120  
Johnson D. B. — см. Джонсон Д. Б.  
Kozlik F. C. 103, 104  
Lachmann R. 264  
Molnar M. 111  
Nicol Ch. 369  
Pascal R. 13  
Pifer E. 280, 343  
Proffer C. R. — см. Проффер К. Р.  
Rampton D. 42  
Rowe W. W. 369  
Sergl A. 95  
Suagee S. 343  
Tammi P. — см. Тамми П.  
Zweers A. F. 224, 225

# СОДЕРЖАНИЕ

## ВВЕДЕНИЕ

1. «Гений тотального воспоминания» ..... 5
2. Мнемозина в плену концепции  
(Русская автобиографическая проза XIX века) ..... 16
3. Память как процесс и память как результат ..... 30
4. Воскресение через воспоминание (Лев Карсавин) ..... 42
5. Память и проблема множественности «Я»  
(Г. Гурджиев и П. Д. Успенский) ..... 46
6. Экзистенциальная автобиография (Николай Бердяев) ..... 51
7. «„Анамнезис“ о потерянном рае» (Лев Шестов) ..... 57
8. Воображаемая наука ..... 75
9. Автобиография и философия (Павел Флоренский) ..... 80

## ГЛАВА 1

### НАВСТРЕЧУ ДОЯЗЫКОВОМУ СОЗНАНИЮ

#### («Котик Летаев» Андрея Белого)

1. Документ эпохи и документ сознания  
(«Котик Летаев» на фоне мемуарной трилогии  
Андрея Белого) ..... 97
2. Акт воспоминания и язык воспоминания ..... 127

## ГЛАВА 2

### ПАЛИМПСЕСТ ВОСПОМИНАНИЙ

#### («Младенчество» Вячеслава Иванова)

1. Принцип палимпсеста ..... 147
2. «Наследье родовое» ..... 150
3. Автобиография как роман в стихах ..... 159
4. Автобиография как миф ..... 163

ГЛАВА 3  
МЕТАФИЗИКА ПАМЯТИ  
(«Жизнь Арсеньева» Ивана Бунина)

1. Сила воскрешающая . . . . .	176
2. «На пути к своему началу» (Творческая история «Жизни Арсеньева») . . . . .	180
3. Природа . . . . .	195
4. Становление героя . . . . .	205
5. Эрос . . . . .	213
6. Смерть . . . . .	218
7. Трансформация времени . . . . .	222

ГЛАВА 4  
ВОЛЯ И ЗАКОН МНЕМОЗИНЫ  
(романы Владимира Набокова)

1. Воспоминание как сюжет . . . . .	231
2. Культурные приоритеты . . . . .	238
3. «Машенька» как модель прозы Набокова . . . . .	267
4. Хаос и ключи миропорядка . . . . .	274
5. Идеальный читатель . . . . .	300
6. Поэтика «непрямого высказывания» . . . . .	314
7. Эксперимент над собственным «Я» . . . . .	332
ЗАКЛЮЧЕНИЕ . . . . .	378
<i>Алфавитный указатель</i> . . . . .	383



Литературно-художественное издание

**Борис Валентинович Аверин**

**ДАР МНЕМОЗИНЫ**

*Романы Набокова в контексте  
русской автобиографической традиции*

Ответственный редактор *Игорь Степанов*  
Художественный редактор *Егор Саламашенко*  
Технический редактор *Любовь Никитина*  
Корректор *Ирина Динабург*  
Верстка *Наталии Нагиной*

Подписано в печать 29.05.2003.  
Формат издания 60×88 1/16. Печать офсетная.  
Тираж 1000 экз. Усл. печ. л. 24,50.  
Заказ № 186.

ИД № 02164 от 28.06.2000.

Торгово-издательский дом «Амфора».  
197022, Санкт-Петербург, наб. реки Карповки, д. 23.  
E-mail: amphora@mail.ru

Отпечатано с диапозитивов  
в ГИПП «Искусство России»  
Санкт-Петербург, ул. Промышленная, 38/2.



Автор многочисленных работ по русской литературе XIX – XX веков, профессор Санкт-Петербургского государственного университета, Борис Валентинович Аверин более тридцати лет собирает огромные аудитории не только в Петербурге. Его слушали в самых разных местах – от Сыктывкара до Дальнего Востока, от Средней Азии до европейских университетов. Живой голос лектора, которому чрезвычайно интересен его предмет, слышен в этой книге.

*С. Г. Бочаров*

В книге моего учителя Б. В. Аверина четыре главных героя: Андрей Белый, Вячеслав Иванов, Бунин и Набоков. В диалог с ними вступают философы XX века: Бердяев, Карсавин, Флоренский, Шестов. Из этого странного взаимодействия родится новая философия, которой пока нет названия (быть может, неоекзистенциализм?). Она учит тому, как приобщить сколь угодно обширное прошлое к тому единственному и краткому мгновению настоящего, которое только и составляет живую жизнь.

*К. Басилашвили («Эхо Москвы»)*

Издание О. В. Седова

ISBN 5-94278-471-X



9 785942 784713

Сделано в Санкт-Петербурге