Н.Ф. Щербак

ПАРИЖСКИЕ ГОДЫ

**(Хемингуэй и русская культура
в парижском контексте XX века)**

статьи, эссе

2026

УДК 82
ББК 83
ISBN 978-5-6053364-5-7

Рецензенты:
д.ф.н., доцент, зав. кафедрой иностранных языков ФГАОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный электротехнический университет «ЛЭТИ» им. В.И. Ульянова (Ленина)» А.А. Шумков;
д.х.н., профессор, старший научный сотрудник санкт-петербургского филиала Института истории естествознания и техники им. С.И. Вавилова РАН И. С. Дмитриев;
к.ф.н., доцент каф. иностранных языков ФГАОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный электротехнический университет «ЛЭТИ» им. В. И. Ульянова (Ленина) О.А. Преображенская
к.ф.н., доцент кафедры английской филологии и лингвокультурологии СПбГУ, Петухова Т.И.

Щербак Н.Ф.
Парижские годы (Хемингуэй и русская культура в парижском контексте XX века): статьи, эссе. – Чехов : ЦОиНК, 2026.- 514с.

В монографию включены результаты исследований, выполненных на материале произведений Э. Хемингуэя, англоязычных и русскоязычных романов В. Набокова Ada or Ardour, a Family Chronicle, Despair, «Ада или Отрада», «Отчаяние», рассказов и стихотворений писателей серебряного века в рамках серии работ в области лингвокультурологии, лингвистики, англистики, нарратологии, истории литературы и страноведения филологического факультета СПбГУ. В учебном пособии представлены исследования, посвященные структурно-семантическому, сравнительному, биографическому анализу художественных произведений Э. Хемингуэя, В. Набокова, других писателей и поэтов эпохи начала XX века.

Монография предназначена как для широкой аудитории, так и для исследователей-германистов, литературоведов, студентов и аспирантов, изучающих английскую и американскую культуру, страноведение Великобритании и США, лингвистику, лингвокультурологию и является частью учебно-методического комплекса по лингвокультурологии и анализу дискурса, разработанного на кафедре английской филологии и лингвокультурологии СПбГУ.



©Щербак Н.Ф., 2026.
©ЦОиНК (ИП Трусова Л.А.), оформление, 2026

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие……..…5
Часть первая. Парижские годы Эрнеста Хемингуэя……...8
Глава 1. Эрнест Хемингуэй: парижские годы, 1922—1926……..8
Глава 2. Игра со временем и музыкальность нарратива в романе Эрнеста Хемингуэя «Райский сад» (*the Garden of Eden*)…….26
Глава 3. Русское изобразительное искусство, импрессионизм, модернизм, точки пересечения с европейским искусством начала XX века……...……..43
Часть вторая. Париж и русское зарубежье в зеркале литературы, поэзии, философии и музыки……...……..55
Глава 4. Рассказы Ивана Бунина и музыка пост-авангарда (на примере рассказа «Таня»)…….……..55
Глава 5. Галина Кузнецова. Последняя любовь Ивана Бунина. Переписка с Н. Берберовой……64
Глава 6. Нина Берберова и ее интеллектуальная проза……97
Глава 7. «Железная женщина» - М.И. Закревская – Бенкендорф – Будберг (на полях книги Нины Берберовой)…….....109
Глава 8. Настоящие обладатели Саламандры: проза Гайто Газданова……125
Глава 9. Ирина Одоевцева и Георгий Иванов: парижская сага..136
Глава 10. Зинаида Гиппиус: «Мне нужно то, чего нет на свете»……..156
Глава 11. Религиозная философия Дмитрия Мережковского (наброски)……..……185
Глава 12. Башня Вячеслава Иванова……...209
Глава 13. Константин Бальмонт (1867-1942). «Я буду ждать тебя мучительно»……..…….216
Глава 14. Марина Цветаева: "Все заживает", – мне люди сказали... Вечером – нет»……..……231
Глава 15. Из переписки А. Чехова и М. Горького……242
Часть третья. Владимир Набоков. На противоположной стороне космического переулка……248
Глава 1. Роман Вл. Набокова «Ада» и пространственно-временные системы……...……248
Глава 2. Игра со временем в романе «Ада» (текстура времени)……..……270

Глава 3. Выразимые и невыразимые элементы музыкального и литературного языков. Роман «Ада» Владимира Набокова и новая музыка……..291
Глава 4. Музыка языка и мелодика речи (на примере творчества В. Набокова и музыки конца XX века)…….313
Глава 5. Игра отражений и мистика бытия как манифестация процесса творчества (на примере романа «Отчаяние» В. Набокова)……..333
Глава 6. Стихи и Задачи Владимира Набокова: Poems and Problems……..357
Глава 7. Terra incognita Владимира Набокова (1931)…….370
Глава 8. Дом Набокова в судьбе семьи и литературе. Дом на Большой Морской 47…….378
Глава 9. Дом Набокова в советское время: факты и литература…427
Глава 10. Зеркальность героя и психоаналитическая трактовка: нарративные практики Ф. Достоевского и В. Набокова……..458
Глава 11. The Trauma of the Assassinator as an Artist……...….464
Глава 12. *Despair* by Vladimir Nabokov: the Transcendental Nature of the Narrative and Power of a Symbolic Language……..476
Глава 13. Iconicity and Deconstruction: the Prose by Vladimir Nabokov and the 20th Century Post-Modernist Philosophy……..…497

ПРЕДИСЛОВИЕ

Время, которое Эрнест Хемингуэй проводит в Париже, яркое и запоминающееся. Писатель встречается в Париже с Шервудом Андерсоном, Эзрой Паундом, Пабло Пикассо, Гертрудой Стайн (1922-1926). Писатели и художники парижской богемы значительно влияют на формирование стиля писателя, начиная от аналитической мысли Эзры Паунда, который славился краткостью слога, своими теоретическими работами о поэзии, жестким стилем повествования, заканчивая Гертрудой Стайн, которая вводит в обиход и представляет широкому читателю понятие «потерянное поколение», и которая учит Хемингуэя спонтанности и «автоматическому письму».

Одновременно, парижское время в творчестве Хемингуэя, это время, когда писатель интересуется реальной жизнью, ездит смотреть корриду и скачки, словно реальная жизнь, и только она, делает существование наиболее полным и осознанным.

Русский Париж хронологически начинается чуть раньше того времени, когда там оказывается Хемингуэй. Если говорить о творчестве русских живописцев, таких как Константин Коровин, Валентин Серов, балетмейстеров и представителей богемы, таких как Сергей Дягилев, они не только часто бывают в Париже, они активно влияют на европейскую культуру, становятся там популярны. Русские художники того времени много путешествуют, находятся под колоссальных влиянием французского импрессионизма, вырабатывая свой собственный стиль и палитру, основывая свое изобразительное творчество и на русских мастерах, на полотнах и школе Поленова, Саврасова, Нестерова, Ильи Репина. Одновременно, словно заглядывая вперед, они черпают у французских импрессионистов особое отношение к свету, цвету, впечатлению, легкости, и даже поверхностности, которое несвойственно русскому искусству. Неслучайно потом живописец Константин Коровин будет так популярен во Франции, и его будут сравнивать с Полом Сезанном, за его глубину, глухой черный и переосмысление импрессионизма.

Дальнейшее развитие русского искусства зарубежом, это художественное творчество Михаила Ларионова, Натальи Гончаровой, Казимира Малевича, Василия Кандинского,

творчество огромного количества других художников, которые определяют такие направления как Конструктивизм, Супрематизм, Лучизм, каждое из которых «берет» определенные моменты у западной школы, но и привносит в западную школу новую струну абстракции, интеллекта, эксперимента с чистой формой или разрушение старой традиции, стремясь к абсолюту. Эксперименты в архитектуре, дизайне, живописи выделяют модернизм, определяя его стиль, что характерно как для начинающих авторов-прозаиков, так и для художников – инноваторов. Новые концепты (которые в музыке определяются как мультипликация, генетическая трансформация, аккумуляция, форма с окнами, например) характерны как для современной прозы, в общем, так и для творчества Хемингуэя или Набокова, в частности. Сходные паттерны будут заметны и в живописи, других жанрах изобразительного и перформативного искусства.

Русские писатели серебряного века следуют сходным законам и фигурам прозы, они заимствуют идеи у западных художников и музыкантов, представляя им свои собственные, исконные, выстраданные и часто первозданные идеи, развивая собственные традиции. Литература, искусство, культура русского зарубежья складывается постепенно, на грани традиций русской и западной литературной школы, черпая идеи у французских, немецких, датских и других европейских школ.

Общий контекст парижских годов Хемингуэя и функционирование литературной и художественной школы русской эмиграции создает общий круг тем и интересов, неслучайно Хемингуэй так подробно комментирует события Генуэзской конференции (1922), на которой присутствовала русская делегация, так неоднозначно освещаемая в прессе, декларирующая свое нежелание оплачивать «долги» царской России. Взаимосвязь между «парижскими годами» Хемингуэя и русским искусством осуществляется по принципу общего исторического и культурологического времени, общих концептов, точек соприкосновения и кипения, общего глобального эксперимента мысли и формы.

Помимо статей и очерков о творчестве Хемингуэя в Парижские годы и развития русского искусства, в монографию включены результаты исследований, выполненных на материале англоязычных и русскоязычных романов В. Набокова *Ada or*

Ardour, a Family Chronicle («Ада или Отрада» в переводе А. Бабикова), *Despair* («Отчаяние»), рассказов и стихотворений писателя.

Творчество Набокова характеризуется значительными инновациями. Его проза подчиняется скорее музыкальным законам, а не фабульным, поэтому анализ анти-нарративных практик символического языка Набокова во многом помогает определить канону и принципы развития искусства, музыки, языка кино того времени.

Две главы третьей части монографии представляют собой статьи, написанные совместно с д.и.н., профессором Светланой Витальевной Лавровой, опубликованные в Вестнике С-Петербургского государственного университета, искусствоведение (2015, серия 15, выпуск 2) и Новом Литературном Обозрении (2021, № 4).

Две главы третьей части монографии представляют собой главы из книги «Дом Набокова» (издательство С-Петербургского государственного университета, 2023).

Две главы третьей части монографии включают статьи, опубликованные в сборнике *Trauma – Narrative - Generation,* Австрия, Вена, 2020, в журнале *Skase* (Словакия, 2020, Vol 2, Number 1), журнале Discourse (издательство ЛЭТИ имени Ульянова, Ленина).

«Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 25-28-02573, https://rscf.ru/project/25-28-02573/; Русская христианская гуманитарная академия им. Ф.М. Достоевского»

«The study was supported by a grant from the Russian Science Foundation № 25-28-02573, https://rscf.ru/en/project/25-28-02573/; Russian Christian Academy for Humanities named after Fyodor Dostoevsky»

Щербак Н.Ф., кфн., доцент СПбГУ, РХГА имени Ф.М. Достоевского

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ. ПАРИЖСКИЕ ГОДЫ ЭРНЕСТА ХЕМИНГУЭЯ

ГЛАВА 1. ЭРНЕСТ ХЕМИНГУЭЙ: ПАРИЖСКИЕ ГОДЫ, 1922—1926

Время, проведенное Хемингуэем в Париже, — яркое, запоминающееся, хотя писатель в ту пору только начинал свою деятельность и во Франции бедствовал.

Описанные в книге «Праздник, который всегда с тобой» («A Moveable Feast») реалии и события, несколько искажены. Впрочем, так обычно и бывает в творческом переложении. Да и сама книга имеет потаенную историю.

«Праздник, который всегда с тобой» изначально был издан четвертой женой Эрнеста Хемингуэя Мэри Уэлш, после его смерти. Годы спустя, когда был открыт архив Кеннеди, Патрик, сын Хемингуэя (мать Патрика — Полина Пфайффер, вторая жена Хемингуэя) и внук Шон, издают книгу повторно.

Возникают новые подробности биографии, ибо семья считает, что некоторые моменты, связанные с жизнью Хемингуэя в Париже, были завуалированы, а образ Полины Пфайффер в предыдущем издании приглушен. Появляется так называемая «восстановленная редакция», которая, как считают Патрик и Шон, и как пишут многие специалисты, значительно ближе к изначальной версии автора.

Париж того времени кипит своей богемной жизнью. Книжный салон «Шекспир и компания» Сильвии Бич, общество Гертруды Стайн, которая, собственно, и придумала термин

«потерянное поколение», законодатель поэтических правил и музыкант Эзра Паунд, художник-инноватор Пабло Пикассо.

Декабрь 1921 года, Хемингуэй с Хедли (Хедли Ричардсон, первая его жена) едут в Шербур. Первый делом он пишет Шервуду Андерсону, который снабжает Хемингуэя необходимыми письмами поддержки и инструкциями, где останавливаться. В письмах Хемингуэй рассказывает о путешествии через Атлантику, об остановке в Испании и, наконец, о железнодорожной поездке до Парижа: «…деревни с курящимися стогами на раскинутых полях, леса с опавшей листвой, деревья, без ветвей, хорошо прибранные по всему телу-стволу, и рулон целой страны, которая слегка загибается по краям. Темные станции и тоннели, и вагоны третьего класса, в которых едут молодые солдаты, и, под конец, все спят, каждый в своем купе, падая друг на друга».

Когда Хемингуэй пишет Шервуду Андерсону, он часто использует те образы, которые затем окажутся и в его прозе. До того, как Хемингуэй встретил Эзру Паунда и Гертруду Стайн, он воспринимал мир через образы природы, но не через ее детали. Хемингуэй не говорил по-французски и плохо знал Париж. Хедли бывала в Париже в 1910 году и учила французский в школе. Хемингуэй потом утверждал, что быстро выучил французский, грамматику — зазубрил на слух, а сам язык улучшал — чтением похожих одна на другую газет с клише из британских и американских телеграфных сообщений и хроник.

Очутившись в Париже, Хемингуэй купил путеводитель по городу Хилари Беллока «Париж», и писал Андерсону как, «идя ночью по улице Бонапарт», он думает о том, как сюда пробирались волки, и вспоминал ужасы виселиц Анри де Монфокона. О виселицах Хемингуэй помнил из книг, а волки — это была новая деталь из купленного путеводителя. Он сразу хотел ощущать себя знатоком города — и в устной речи, и в письменной. Он набирал детали в свой арсенал равно и из книг, и из бесед, был внимательным слушателем. В письмах к Андерсону сообщал, что через два парижских дня он уже печатает на машинке и зарабатывает на пропитание. Первую историю, которую он отправил в «Торонто Стар» («Toronto Star», известная газета со своими строгими правилами оформления; с этой канадской «Звездой» Хемингуэй сотрудничал с 1921 года),

была об огромном тунце. Рыбу он увидел в Испанском заливе. После прочтения истории создавалось впечатление, что Хемингуэй хорошо знает все детали, словно сам настоящий рыболов, блестящий специалист в этом деле.

Американцы переселялись в Париж, и с ними он тоже был в одном тонусе — вместе с Хэдли часто посещали «Дом» («Café du Dome), где, как и обещал Шервуд Андерсон, бывали известные и нужные люди. «Ротонда» («Café de la Rotonde») на тот момент была закрыта на ремонт.

Вместе с Парижем, насыщенным американцами, менялся и Хемингуэй, быстро переходя в число маститых его обитателей и творцов.

Здесь все и всё были рядом. Неподалеку Гертруда Стайн и Алиса Токлас, готовящиеся к Рождеству, Эзра Паунд, читающий свою рукопись… В том же районе Джеймс Джойс одевается на встречу в магазин-салон «Шекспир и компания». Отсюда Томас Элиот отправляется в Лозанну, где пишет «Бесплодную землю».

Сначала ни один из названных героев не ведает о Хемингуэе, но через год его узнает каждый. 28 декабря 1921 года Хемингуэй встречает в «Шекспире и компании» Сильвию Бич, вскоре начинающую публиковать «Улисса» Джойса, книгу, на долгое время обреченную на запрет. В «Празднике» Хемингуэй описал события, произошедшие «два месяца спустя» после реально случившихся. Сам он в это время читает Тургенева, Толстого, Достоевского и Лоуренса.

Недалеко от гостиницы, где жил Хемингуэй, Hotel Jacob et l'Angleterre, находилось кладбище Монпарнас, на нем покоились Гюи де Мопассан и Бодлер.

Сильвия Бич, дочь министра, издавала несколько запрещенных журналов, с текстами, в основу которых ложились слухи. Они потом стали частью нескольких произведений Хемингуэя, напечатанных в «Трансатлантике» («Transatlantic Review»). Сильвия продавала не только запрещенного «Улисса», но и литературные работы Лоуренса, позже изъятые из многих магазинов.

Хемингуэй много читал, включая «Волшебные кнопки» (1914) Гертруды Стайн со знаменитыми словами «dining is west» — «обедать — это запад». По словам Ш. Андерсона, с них

началась в литературе настоящая революция сюрреализма и авангарда.

У Сильвии Хемингуэй брал огромное количество книг, включая «Саломею» Оскара Уайльда с иллюстрациями Бердслея, «Любовники леди Чаттерлей» Лоуренса, книги Шоу, Киплинга, Конрада… Ко времени возвращения в США в 1928 году Хемингуэй владел библиотекой стоимостью 1200 долларов, это 450 томов.

Жилье в Париже было дорогое, более 1000 франков в месяц, причем Хемингуэю удалось найти за 250. Переехав на 74, rue de Cardinal Lemoine, Хемингуэй во многом обрек себя на одиночество, так как в том районе его мало кто мог найти. Джойс занимал квартиру неподалеку, но выехал из нее. Впрочем, Хемингуэй писал о новом квартирном приобретении весьма положительно: «У Хедли — пианино, и наши картины развешены по стенам. И камин, и гостиная, и кухня, много места. Это на вершине холма, в старом районе Парижа. Самый приятный район Латинского квартала».

Многое из описанного было фикцией, о чем Хемингуэй и замечал в других записках: «Естественно, что лучшие писатели всегда лжецы. Большая часть их бизнеса — это выдумка или ложь, поэтому, когда они пьют, они лгут, как себе, так и другим. Они часто лгут подсознательно, и очень расстраиваются, когда вспоминают, как и где солгали. Узнай они, что все писатели лжецы, их бы это немного успокоило».

В 1917—1918 годы Хемингуэй переживал, что может заболеть «испанкой». Эпидемия этого гриппа убила больше американцев, чем их погибло в Первую мировую войну. Хемингуэй в какой-то момент даже берется за обличение некомпетентных и трусливых врачей.

Потом снова поездки. Запоминаются 12 часов на поезде из Парижа, ужин в ресторане «Гар де Лион» («Garde de Lyon»), Шале, 1000 футов над уровнем Женевского озера. Хедли и Хемингуэй проводят замечательное время, но ему всегда не хватает чего-то из прошлых жизней, а пристрастие к средневековому искусству еще больше разжигает воображение. Возможно Хедли, как никто, понимает его пристрастие к рыцарям Чосера и к миру прошлого в целом. Двенадцать лет

спустя Хемингуэй пишет: «Мы жили в пространстве книг, а вне книг, куда бы мы ни пошли, мы брали книги с собой».

В газету «Торонто Стар» Хемингуэй посылает истории о немецких налогах и об истинных англичанах, живущих в своих колониях. Тоже интересно, хоть и чтиво!

«Когда французы сидят в кафе, они просто сидят там и разговаривают, а говорят они обычно о своих убеждениях» … Если вы соберете речи французов в различных частях Франции, вы услышите всеобщее мнение, национальное, а вовсе не его тень, которая отражается в выборных кампаниях и газетах».

И снова Хемингуэй возвращается в Париж.

В центре внимания оказывается Эзра Паунд. О нем много говорили. Писали, что он был «странный, грандиозный, ярчайший», оставлял видимый след в судьбах других людей. Хэдли вспоминает о вечере, проведенном у Шервуда Андерсона: «Нас позвали на чай, в большую, просторную студию около Нотр-Дам. Там было очень тихо, даже тихие голоса, казалось, подразумевали что-то… Эрнест слушал Эзру Паунда как оракула, и, мне кажется, многие его идеи повлияли на всю его жизнь».

Сильвия Бич вспоминает, как Паунд был одет. На нем «был бархатный пиджак и открытая рубашка, поэтому он был очень похож на эстета определенного исторического периода начала века». Он никогда не мог спокойно сидеть на месте, и даже в гостях у Гертруды Стайн однажды разломал стул, так как привык к креслам. Роль и место поэта, олицетворенные в явлении Эзры Паунда, Хемингуэй не сразу принял, если принял вообще. Это неприятие было у Хемингуэя и по отношению к Гертруде Стайн как к писательнице, и ко многим другим авторам.

Хемингуэй совершенно не хотел играть общественную роль, просто он очень хотел писать. В отличие от Фолкнера и Дос Пассоса, которые тоже приезжали в Париж, он совершенно не верил в писательский статус, опубликовав по возвращению из Швейцарии критическое эссе «Богемные американцы в Париже»: «Верхушка Гринвич-Виллидж, Нью-Йорк… Они изобрели своеобразную моду, которая превратила одежду в униформу, под знаком моды она и была распространена. Вы не встретите в „Ротонде“ серьезных художников, а встретите тех, кто много говорит и критикует других, тех, кто достиг успеха и признания».

А вот как Хемингуэй рисует портрет «Ротонды». Истерично смеющаяся женщина и трое мужчин, смеющихся по ее примеру. Официант приносит счет. Женщина его оплачивает, и они все вместе, она и трое мужчин, покидают заведение.

Среди тех, кого Хемингуэй ценил в своей жизни как героев можно отметить Рузвельта, ему нравились люди действия. Сам, еще в юном возрасте, он мечтал поехать в Африку, Южную Америку, его герои изучали Дикий Запад и были людьми активной жизненной позиции. Все помнят физическую силу Хемингуэя, он восполнял хронические пробелы своих коллег, стремясь на матчи по боксу, рыбалки, путешествия, корриды, велогонки, наконец, горы.

Эзру Паунда Хемингуэй описывал как человека высокого, «с ясными глазами, странными прическами и… очень застенчивого»: «Молодые люди, которые приезжали из Америки в Париж посмотреть на легенду, встречали человека, который любил теннис, носил странную рыжую бороду, и был доступен… они сразу в нем разочаровывались, разочаровывались в легенде, считая, что он вовсе не такой большой поэт».

Общение Хемингуэя с Паундом было кратким, но интенсивным. Шесть месяцев в Париже в 1922 году, краткое посещение в 1923 году, и два месяца осенью 1924 года. Не все произведения Хемингуэя Паунду сразу понравились (как это было и с «Дублинцами» Джойса). Тем не менее, несколько стихотворений Хемингуэя были сразу рекомендованы к публикации.

5 марта, однако, Хемингуэй получил ответ из журнала «Дайл», рецензия была отрицательная, стихи решили не публиковать. Хемингуэя подобный ответ ранил в самое сердце, а с годами эта обида превратилась едва ли не в паранойю. В какой-то момент Хемингуэй признается Фицджеральду, голливудскому снобу и ярчайшему писателю того времени, что идеальный дом для него — дом, со стенами в туалетах на каждом этаже, которые обклеены «Дайл». Впоследствии стихи напечатали в Чикаго, а Хемингуэй, как Джойс и Элиот, все же остался поэтом, которого открыл Паунд. Развиваясь далее, уходя от теорий и Паунда, Хемингуэй становился хорошим писателем и еще лучшим слушателем, развивая свой стиль. Паунд во многом образовывал Хемингуэя, открывая для него новую литературу. Уроки

словесности были такими: «Не используйте ненужные слова. Не используйте прилагательные, которые ни на что не открывают глаза. Бойтесь абстракций». Изучая идею символов вслед за Паундом, Хемингуэй впоследствии скажет, что символы не стоит сажать в хлеб подобно изюму, они должны естественно произрастать из произведения по ходу повествования. Главное, что Хемингуэй снова читает: Гомера, Данте, Катулла, Чосера, Стендаля, Флобера, пробирается сквозь лабиринты Генри Джеймса. Именно Паунд сказал когда-то: «Неточное искусство — плохое искусство». В 1922 году Хемингуэй возвращается к простым назывным предложениям. В «Празднике» он пишет: «Нужны только простые предложения-истины. Пишите только предложения-истины».

И снова — бесконечные посещения кафе, выставок, море ощущений и открытий. Богемное чрево Парижа, игры и увеселения большого города.

Итак, 9 марта 1922 года Хемингуэй впервые отправляется в квартиру Гертруды Стайн, по протекции Шервуда Андерсона. Через месяц законодательница артистической и писательской моды благодарит Андерсона за такое знакомство.

В квартиру на улице Флерус (rue de Fleurus), 25 Хемингуэй попадает с женой, через два дня после письменного приглашения Гертруды Стайн. Ее необычный салон, многолетняя дружба с Алисой Токлас известны каждому в богемном мире Парижа. Все здесь привлекает внимание. Картины Сезанна, Матисса, Пикассо... Ее частые гости — культурный цвет того времени. В какой-то момент чай и кофе в известном салоне становятся гораздо менее открытыми, и Хемингуэй попадает сюда уже только «после 16.00».

Жене Хемингуэя Хедли богемные личности долгое время не нравятся. А вот Алиса умудряется со всеми найти общий язык, какими бы увлечениями сама Гертруда Стайн не страдала. У нее колкий язык и целенаправленные вопросы, ответы на которые через пять минут дают полное представление о судьбе, приоритетах и возможностях приглашенного.

Хемингуэю вдали от дома нужны были «заместители» родителей. Паунд выступал в роли отца. Мать Хемингуэя была женщиной сильной, играла на рояле, пела и рисовала, в какой-то момент вытеснив сына из их общего коттеджа. Грейс Хемингуэй

сам Эрнест называл «абсолютно американской стервой», но в этой оценке было много от репутации американок, от их славы женщин сильных, независимых и открытых. В Гертруде Стайн писатель сразу нашел ту силу и раскрепощенность мысли, которая была свойственна его матери. Это произошло еще до создания того образа римской императрицы, который Гертруда Стайн со временем словно надела на себя. А тогда она просто приветливо общалась с Эрнестом, замечая в письмах Андерсону, что учит его «подрезать волосы жене», то есть ухаживать за ней. Сам же Хемингуэй писал Андерсону, что «они с Гертрудой, как братья», фраза, которая в чем-то подливала масло в огонь и создавала «экзистенциальное» напряжение, словно Гертруда давала слишком смелые советы, которые Хемингуэй принимал.

Настал час и, наконец, Гертруда появляется у Хемингуэя с ответным визитом. Она, возможно, менее уверена в себе, чем это полагалось в богемных кругах. Многие ее работы не напечатаны, и она, в свою очередь, совсем не советует Хемингуэю публиковать свои труды, оставляя лишь «закорючку» лиловыми чернилами в виде комментария к его прозе. К счастью, Хемингуэй внимания на это не обращает. Прочитав «Три жизни» Стайн, он лишь обретает для себя урок — как писать предложения в настоящем времени: нужно обращать внимание на дополнительные значения и повторы, которые так любит Стайн, и более или менее пренебрегать самими словами, их первичным значением.

Если Эзра Паунд советовал переделывать тексты и пересматривать рукописи, то Гертруда Стайн, напротив, еще в 1920-е годы писала о том, что никогда не понимала, как писатели могут трудиться над текстами, и непрестанно их переписывать: «Если вы хотите что-то сказать, слова всегда при вас. Это и есть правильные слова, которые нужно употребить. Если нет полной истории, спонтанно рассказанной, она испорчена».

Так Хемингуэй обучился «автоматическому письму». И хотя сама Гертруда Стайн считала, что она никогда его не использовала, ее бумаги 1920-х годов говорят об обратном. В синих школьных тетрадях, она записывала мысли совершенно спонтанно, без знаков препинания: «Мысли Милфреда там. Там с грушей лестницей, мысли Милфреда там с грушей лестницей и грушами. Милфреду будет достаточно томатов, яблок, персиков,

слив и персиков, свеклы, горошка и картофеля. Милфред заботится о нас и Китти Бесс, какое беспокойство и приятная неожиданность. Когда очень жарко, но никто не знает о причине».

Свободные ассоциации, связи, шутки, аллитерации, трогательные и многоговорящие. Главная идея письма Стайн, как понимал ее Хемингуэй, — не использовать критический аппарат вовсе, и давать возможность свободному, творчески ориентированному письму течь и развиваться. Вскоре Хемингуэй мог использовать технику Стайн для того, чтобы описывать яркие моменты не тушуясь, придавая прозе необходимое напряжение.

Хемингуэй учится быстро, начинает писать в таких же, как у Стайн синих тетрадях, имитируя ее стиль. В это же самое время в набросках Стайн появляется образ молодого ученика, к примеру в работе «Предметы лежат на столе»: «И он сказал, что очень хочет но должен что-то привнести а я говорю ему так и делай а он говорит что не может а я говорю ему что у меня некому ему что-то одолжить… и он отвечает, я совершенно уверен что вы мне поможете а в отношении результата он под вопросом».

Позже Гертруда начинает давать Хемингуэю особые письменные задания, в которых не нужно было называть сам предмет: «Имитируем объект „сыр“. Подойдет золотая монета или лента... Но вот с овечкой такой имитации в создании образа не получается».

В квартире Гертруды Стайн было много полотен известных художников. Она давала хорошие советы. Как-то Хемингуэй даже приобрел полотно Миро за 200 долларов, потом оно стоило два миллиона. В один из дней, когда Гертруда Стайн решила напечатать очередной сборник, она, чтобы получить средства, с легкостью продала картину Пикассо.

При этом Стайн относилась к живописи очень серьезно. Рассказывала, как сидела напротив полотна Сезанна, когда писала «Три жизни». Потом даже специально ходила в Люксембургский музей, чтобы увидеть его картины. Ник Адамс замечает, что Хемингуэй тоже хотел писать, как Сезанн: «Он видел работы Сезанна. Портрет у Гертруды Стайн. Она сразу поняла, когда у него получилось. Хорошие картины в Люксембурге. Солдаты, раздевающиеся перед тем, как плавать,

дом сквозь деревья, за деревьями дом, без озера. Другая картина с озером. Он знал, как Сезанн рисует поворот реки».

В тот год снег в Париже выпал в марте, засыпав Люксембургский сад, Хемингуэй свалился с простудой. Перед отъездом из Парижа на Восточном экспрессе он получает открытку от Эзры Паунда со стихотворением:

They hoaked their coats
They hoaked their shorts
Old Kus Cos roped in the Jews
(Они подделывали свои пальто
Они подделывали свои шорты
Старина Кус связался с евреями) …

Форд Мэдокс Форд — писатель и литературный критик — еще одна фигура из ближайшего окружения Хемингуэя. Так при его посредничестве в «Трансатлантике» появилась яркая и резкая рецензия Хемингуэя о Тристане Тцара, основателе движения дадаизма: «Дада мертв, хотя Тцара все еще прижимает к груди его маленькое изможденное тельце и напевает румынскую народную песню».

Интересно, что, несмотря на благодарность Форду за публикации, Хемингуэй симпатизировал ему мало. Ему не нравилось отчуждение Форда от молодого поколения, может быть, просто неумение с ним сблизиться. Это субъективное неприятие Форда, как ни странно, способствовало хемингуэевской удивительной литературной продуктивности.

Тем не менее, именно о Форде Хемингуэй пишет домой: «Мой издатель сообщил мне, что 5 экземпляров первого ограниченного издания „В наше время“ были возвращены неким Хемингуэем из Оук-Парка. Он был рад получить их обратно, поскольку они уже стоят намного больше, чем было заявлено на распродаже».

Постепенно проза Хемингуэя начинает производить впечатление на редкость поэтичной. Отправляясь в Арль — место пребывания Ван Гога, а также город, который часто пишет Гоген и русские импрессионисты, он представляет себе, как писал свои картины Ван Гог, и продолжает публиковать свои произведения. В Авиньоне он пишет: «Самые красивые вещи во Франции — это деревья весной, женщины и лошади. Самые страшные — современная мебель, загородная архитектура и

мужская одежда». Хемингуэй становится пытливым и старательным наблюдателем.

Запущенный Фордом, «Трансатлантик», к которому Хемингуэй причастен, публикует скандального Кокто (два текста), и Гилберта Сельдеса с его «Семью живыми искусствами» («Seven Lively Arts»), получившими самые хорошие отзывы. Хемингуэй словно саботирует журнал во время отсутствия Форда (который за финансами в какой-то момент уезжает в Америку). В этот период Хемингуэй публикует в журнале самые яркие работы, что значительно укрепляет его репутацию.

По возращению из Штатов, Форд лишь снабжает номер преамбулой: «Во время нашего отсутствия… этот «Ревью» был искусно отредактирован мистером Эрнестом Хемингуэем, замечательным молодым американским прозаиком. За исключением „Лондонской музыкальной хроники“, этот номер полностью посвящен тому, как мистер Хемингуэй собирает все вместе…»

Помимо Джона Дос Пассоса, Пикассо, и других деятелей культуры и парижской авансцены, влияние на Хемингуэя оказали такие личности, как, например, Джозеф Конрад, умирающий приблизительно в это же время в возрасте 67 лет. Джозеф Конрад, прославленный американский писатель, воспевающий красоты Конго в своем романе «Сердце тьмы», впоследствии станет автором, которого будут значительно тише приветствовать поколения постколониальной литературы (Э. Саид, Хоми Баба), провозглашая его ярко выраженную колонизаторскую политику. И все же, после некролога, становится очевидным, что влияние Конрада на Хемингуэя достаточно сильно, глубинно. Дело здесь в том, что Хемингуэй видит Конрада с изначальных, традиционных позиций, считая, что писатель исследует становление души в процессе овладения им совершенно иной территории. Хемингуэй обрушивается на критиков, которые посмертно комментируют творчество Конрада, нападая даже на Томаса Элиота: «Если бы я знал, что, растерев мистера Элиота в мелкий сухой порошок и посыпав этим порошком могилу мистера Конрада, мистер Конрад вскоре появится с очень раздраженным видом из-за вынужденного возвращения и начнет писать, я бы завтра утром отправился в Лондон с мясорубкой для

колбас. Не следует смеяться над смертью великого человека, но нельзя же всерьез связывать Т. С. Элиота и Джозефа Конрада».

Хемингуэй всегда будет говорить о Фицджеральде, как авторе талантливом, не сразу понявшим свою величину и значимость в литературе. К тому же доводила его до множества срывов собственная жена, которая потом лечилась в швейцарской клинике, и даже в какой-то момент обвиняла Хемингуэя и своего мужа в излишней дружбе.

Вторая жена Хемингуэя Полина Пфайффер была совершенно иной, независимой, образованной, богатой и одинокой, начинающей журналисткой после католической школы и университета в Миссури. И все же Хемингуэй по-настоящему был увлечен Дафф Твизден, светской львицей, любившей держать около себя известных людей.

Хемингуэю она могла прислать такого рода сообщение: «Пожалуйста, приезжай, приезжай сразу в Бар Джимми — беда — позвонила в Парнас, а от тебя ни слова. S. O. S. Дафф». Считалось, что Хедли занимала весьма пассивную позицию в отношении увлечений Хемингуэя.

Особой историей становится путешествие Хемингуэя в Испанию. Валенсия, коррида, подробное наблюдение, например, за тореадором Нино де ла Палма, который убивает троих быков. Затем — Мадрид, куда Хемингуэй снова едет с Хедли, постепенно воплощая историю жизни в своей прозе. Одну из рукописей он называет по имени известного матадора «Кветано Ордонес. Эль Ниньо де ла Палма». Критика полагают, что в это время депрессия писателя прогрессировала. Не было возможности состязаться с Фицджеральдом, Дафф не была с ним близка, и общее ощущение от корриды и Памплоны скорее будило отчаяние. Впрочем, именно в Валенсии, писалось значительно легче, чем обычно, и Хемингуэй хвастался 15 000 написанных слов.

«Праздник» соединяет воедино многие поездки Хемингуэя из Парижа по Европе, его встречи с другими людьми, мысли, тонко вплетая в повествование об эпохальных фрагментах истории реальных персонажей. Публикуя так называемую восстановленную редакцию, внук писателя Шон вспоминает о том, как в ноябре 1956 года администрация отеля «Ритц» в Париже убедила Эрнеста Хемингуэя забрать два маленьких

сундука, которые отель хранил с тех самых времен как там останавливался Хемингуэй в марте 1928 года. В сундуках лежали забытые вещи, оставшиеся от первых лет его пребывания в Париже: машинописные страницы прозы, блокноты с материалами для романа «И восходит солнце», книги, газетные вырезки, старая одежда. Хемингуэй с того самого времени начинает работу над «Парижскими записками». Происходят это летом 1957 года. Некоторые манускрипты до этого считались потерянными. Считается, что Хедли Ричардсон (первая жена Хемингуэя) теряет манускрипт 1922 года.

Итак, в ноябре 1959-го Хемингуэй заканчивает рукопись и отдает ее в «Скрибнерс». Роман издан посмертно в 1964 году, рассказывает о жизни автора в Париже с 1921-го по 1926 год. Этот тот вариант, который будет потом переделан наследниками.

Слова о Париже завершали первоначальное издание так: «Париж никогда не кончается, и каждый, кто там жил, помнит его по-своему. Мы всегда возвращались туда, кем бы мы ни были и как бы он ни изменился, как бы трудно или легко ни было попасть туда. Париж стоит этого, и ты всегда получал сполна за все, что отдавал ему. И таким был Париж в те далекие дни, когда мы были очень бедны и очень счастливы».

Новая, «восстановленная редакция» добавила в «Праздник» небольшие рассказы, подобные «Ничто и только ничто» («Nada Pues Nada»). Они придали книге если не законченность, то определенный шарм неровности и неоднозначности.

А вот и политические взгляды. Председателем делегации на знаменитую Генуэзскую конференцию 1922 года, где оказался Хемингуэй, был назначен Ленин, заместителем был Георгий Чичерин. США, отказавшиеся участвовать в работе конференции, были представлены на ней наблюдателем — послом в Италии Ричардом Чайлдом. Официальной целью конференции было изыскание мер «к экономическому восстановлению Центральной и Восточной Европы». Но главным вопросом был, по существу, вопрос об отношениях между РСФСР и капиталистическим миром после провала попыток свержения советской власти путем военной интервенции. Специальный комитет экспертов, работавший в Лондоне, подготовил проект резолюции, в которой от Советской России

требовалось признать все долги, финансовые обязательства предыдущих правительств России. Советской России предъявили к оплате 18,5 миллиардов золотых рублей довоенных и военных долгов, то есть фактически западные страны рассчитывали использовать экономические ресурсы Советской России для решения своих послевоенных экономических проблем.

Советская делегация отвергла эти требования и, в свою очередь, выдвинула контрпретензии о возмещении Советскому государству убытков, причиненных иностранной интервенцией и блокадой в размере 39 миллиардов золотых рублей.

Российская делегация также внесла предложение о всеобщем разоружении.

Окружение Хемингуэя наблюдало ситуацию, как наблюдал ее и сам Хемингуэй, вынеся из посещения конференции огромный урок для себя.

«Перекачивание послевоенных финансов было для Европы большой сложностью, создававшую безработицу. Франция была на стороне победителей и диктовала условия. Германия проиграла и должна была выплачивать значительные суммы, пряча индустриальный капитал. Проигравшие войну турки были готовы снова воевать с греками. Британцы были за мир, чтобы контролировать нефть в Арабских странах. Как пишут некоторые западные критики того времени, никто не хотел особо признавать мощь русской революции, но большевизма опасались даже больше войны».

Британцы продолжали контролировать свой стерлинг, притом, что многие из них вели себя так, словно их колониальное прошлое не было позади. США вели себя невнятно, посылали в Геную послов, согласившись уничтожить часть своего флота, а на словах так вовсе провозглашали демократию. Важнейшей проблемой было возрождение экономики. Странные взгляды Эзра Паунда на экономику были не менее странными, чем взгляды Европы на тот же вопрос. Всё же нельзя не добавить: Эзра Паунд поддерживал фашистов и страдал нервическими заболеваниями.

Первый репортаж Хемингуэя о Генуе, присланный Хемингуэем из Парижа в «Стар» 27 марта 1922 года, появился в Торонто 13 апреля, и скорее всего был подчерпнут либо из

телеграмм, либо из беседы на англо-американском пресс-ланче. Статья повествовала о фашизме и Италии. Хемингуэй полностью придерживался взглядов левых партий и коммунистов. Конференция в Генуе планировалась как экономическая, но, Хемингуэя чутье не подвело. Превратилась она в событие скорее политическое.

В Генуе 750 журналистов боролись за 200 предоставленных для прессы мест. Зная все ходы и выходы, как и нужных людей, Хемингуэй на встречу попал.

«Нью-Йорк Ньюз» оповещала: «Дворец Святого Георгия. Замершие святые в мраморе. Лучшие мира сего приехали сюда. Войска. Массовые скопления людей на улицах. Галерея прессы, три человека на одно место. Толпы. Ожидания. Потом русские. Они тоже приехали. Тоже в европейской одежде. Любопытство не покидает. Толпа двигается. Пот прошибает, бьет и в глаз, и в нос».

В этой статье, как пишет критика, русские определены как важные игроки. И как отмечается, каждый на этой конференции хотел знать, как поведут себя русские «к западу от Москвы», на другой территории. Это были те, кто совершил революцию, фактически чуть не победив союзников в 1918 году.

Чичерин, министр иностранных дел, словно разделил конференцию на два лагеря. Вот и важнейшее сообщение. Чичерин пишет о том, что «Россия не будет участвовать в дальнейших конфликтах», добавляя при этом, что «все может быть напрасно, если над Европой и миром нависнет угроза новых войн».

Комментируя разговор о гонке вооружений, и о том, что Россия готова ее прекратить, если будет договор с Европой, Хемингуэй пишет о Чичерине, словно скальпелем обнажает проблему, как впоследствии и будет писать: «Слева от статуи Колумба — мраморная доска в стене, на которой написаны слова Макиавелли об истории, об основании Банко Сан-Джорджио, места, где сегодня находится дворец, самый старый банк в мире. Макиавелли написал книгу, которую можно использовать как учебник на конференциях, и подробно изучать».

Много тем поднимается в этом отрывке. Старый банк, политическая манипуляция, первооткрыватель Америки, нежелание Америки участвовать в конференции словно

оформило экономическую суть проблемы. Многие на этой конференции считали, что Америка должна заново открыть Европу, но Америка была вне игры. Газета «Трибьюн» на следующий же день опубликовала яркий заголовок: «Russians to Hammer on Disarmament», что означало «Русские будут настаивать на разоружении». Конференция, таким образом, действительно превращается в политическую.

Конференция разделилась на комиссии и субкомиссии, все беспокоились в отношение того, как и на каких основаниях дать русской делегации слово. Отчет Хемингуэя был очень обстоятельный, он освещал и сложности получения реальной информации из Генуи, и ее относительность. Газета «Сельд» 12 апреля в отношении освещения русских — немногословна, только отмечает, что гостиница Империал (*Imperial Hotel*) охранялась как царский дворец, и что все «подозревали самих себя, а птицы мирно парили над городом».

Хемингуэй занят другими проблемами, реальными сложностями «пробраться к русским» сквозь итальянские границы, сложность получения достоверной информации.

Конференция для русских действительно была очень сложной. Кто-то из участников хотел вернуть стоимость дореволюционных акций, кто-то хотел заморозить счета, кто-то — выплатить долги. Нефтяные специалисты призывали Россию открыться Западу, впрочем, с новыми условиями, контрактами и правом свободного труда. Лойд Джордж пытался закрыть вопрос о разоружении, русские снова поднимали его. Раковский сообщал финансовой комиссии: «Вы не можете закрыть вопрос разоружения. Если его выставить в дверь, он влетит в окно. Это очень важный вопрос, так как это вопрос огромных вложений и бюджета». К концу конференции, как пишет западная пресса, Россия диктовала новые условия конференции в Генуе, благодаря новому договору с Германией, которая признала законность требований.

Пребывание на Генуэзской конференции словно сделало из Хемингуэя нового специалиста, он стал разбираться в политике значительно лучше, и от многих политических взглядов отказался, повторив в какой-то момент слова Эзры Моберлей (Ezra Mauberley):

Век потребовал, чтобы мы пели

И отрезал нам язык.
Век потребовал, чтобы мы плясали,
И забил на нас.
Век потребовал, чтобы мы танцевали,
И засунул нас в железные штаны.
И в конце концов ему вручили
То дерьмо, которое он требовал.

Однако, это лишь одна из версий. Хемингуэй был удивительно отзывчив на любые события. Когда газета «Трибьюн» опубликовала статью «Чилиец кончает с собой из любви к Пегги Джойс», французской актрисе, Хемингуэй отозвался об этом событии весьма красноречиво, вложив в уста Ника Адамса вопрос к своему отцу об индийском самоубийстве (подчерпнутого из газеты): «Почему он убил себя?» Отец ответил: «Он не мог этого всего выдержать». В этих словах яркое проявление Хемингуэя как писателя и человека весьма чуткого.

Хемингуэй на протяжении всей жизни был созерцателем богатства, сам им не обладал, поэтому, возможно, такие истории, как история Пегги Джойс трогали его сердце, давая новую возможность слову воплотиться на бумаге.

На тот момент Хемингуэй получил гонорар в размере 465 долларов от «Стар», достаточно, чтобы задержать семью в Италии на более длительный срок. Также было получено разрешение поехать в Россию, так как в Торонто и других странах к революции и событиям в России проявляли все больший интерес.

Хедли была довольна, ведомая Хемингуэем во всем. Она произносила, а он записывал:

Два маленьких зверька в вереск
Проникают контрабандой
защищаясь от непогоды
Два маленьких зверька
в вересковой пустоши
Один сверху
Другой под ним.

ИСТОЧНИКИ

Хемингуэй Э. Праздник, который всегда с тобой. Старик и море. Иллюстрированное издание / Вступ. статья и комментарии Н. Щербак. Мю, 2016.

Хемингуэй Э. / Hemingway E. A Moveable Feast (the restored edition) / Праздник, который всегда с тобой (авторская редакция). M, 2019.

ЛИТЕРАТУРА

Газарова Е. Русские импрессионисты. М., 2025.
Bishop J. Homage to Hemingway // New Republic. 11 Nov. 1936. P. 39.
Chambers R. 'What is genius?' in *Literature in the Making* / Ed. J. Kilmer. N. Y., 1917. P. 78—84.
Eliot T. S. The Varieties of Metaphysical Poetry: the Clark Lectures at Trinity College, Cambridge, 1926, and the Turnbull Lectures at the Johns Hopkins University, 1933 / Ed., introd. by R. Schuchard. N. Y., 1993. P. 175.
Fink C. The Genoa Conference. Chapel Hill, 1984. P. 150—155.
Ford H. Four Lives in Paris. San Francisco, 1987.
Gajdusek R. Hemingway's Paris. N. Y., 1978.
Gertrude Stein: A Composite Portrait / Ed. Linda Simon. N. Y., 1974. P. 125—130.
Hourtico L. Guide to the Louvre. Paris, 1924.
Letters of Ezra Pound (1907—1941) / Ed. Paige. London, 1941.
Literary Essays of Ezra Pound / Ed. T. S. Eliot. N. Y., 1968. P. 9—15.
Reynolds M. Hemingway: the Paris Years. Oxford, 1989.
Tytell J. Ezra Pound. N. Y., 1987. P. 178—180.

ГЛАВА 2.
ИГРА СО ВРЕМЕНЕМ И МУЗЫКАЛЬНОСТЬ НАРРАТИВА В РОМАНЕ ЭРНЕСТА ХЕМИНГУЭЯ «РАЙСКИЙ САД» (*THE GARDEN OF EDEN*)

В главе приводятся результаты исследования текста романа Хемингуэя «Райский сад» и обсуждаются основные концепты, которые влияют на формирование пространственно-временных систем художественного текста. Данные концепты отражают своеобразие послевоенной прозы, в общем, и особенности прозы Хемингуэя, в частности. Проза Хемингуэя отличается телеграфным стилем, краткостью, также для данного художественного нарратива характера музыкальность, пристальное внимание к мельчайшим языковым нюансам. Речевые искажения, которые использует Хемингуэй сходны с теми принципами организации музыкального пространства, которые используют современные музыканты пост-авангарда, применяются в музыка пост-спектрализма. Языковые искажения и другие концепты являются частным случаем реализации обратной перспективы, применяемой для произведений наивного искусства и иконописи.

Ключевые слова: пространственно-временные системы, полифония, аккумуляция, мультипликация, музыка пост-спектрализма, тишина, форма с окнами

The chapter presents the results of a study of the text of Hemingway's novel The Garden of Eden and discusses the main concepts that influence the formation of spatial and temporal systems of literary text. These concepts reflect the originality of post-war prose, in general, and the features of Hemingway's prose, in particular. Hemingway's prose is distinguished by its telegraphic style, brevity, and musicality, close attention to the smallest linguistic nuances, also for this artistic narrative. The speech distortions that Hemingway uses are similar to the principles of organizing musical space that modern post-avant-garde musicians use, applied in post-spectralist music. Linguistic distortions and other concepts are a special case of the realization of the reverse perspective used for works of naive art and icon painting.

Keywords: space-time systems, polyphony, accumulation, animation, spectrality, silence, form with windows

1.Соотнесение пространства и времени в философии, музыке и литературе

Исследование проблематики времени в романах Хемингуэя становится одним из важнейших направлений, поскольку связана с изучением относительности времени, столь характерного для исследовательского фокуса XX века, и столь необходимого для изучения творческого сознания. Работы Павла Флоренского, Б.А. Успенского, Ю.М. Лотмана, Е.В. Падучевой, Ж. Женетта, А. Ж. Греймаса рассматривает пространственно-временной континуум с разных точек зрения, но их объединяет взгляд на время и пространство с позиций теории Эйнштейна, которая ставит под сомнение исключительность линеарной трактовки времени. Данные теории направлены на объяснение феномена времени и его рецепции в искусстве, философских науках и художественных произведениях.

Для традиционного нарратива XIX века характерна последовательность повествования, движение от прошлого к настоящему. Такая трактовка времени называется «стрелой времени». Для литературы XX-XXI века оптика взгляда на время принимает совершенно новые формы. Для Б. Успенского фокусом внимания становится изучение взглядов и перспектив читателя, автора и персонажей (Успенский 1995). Для Ж. Женетта (Женетт 1998) при анализе времени в художественном произведении вводится понятие «фигура». Сочетаний фигур отвечает за различные модусы нарратива, за «залог», «модальность» и «отношение к истории» повествования, таким образом, составляя гораздо более сложный принцип анализа, чем принятый для традиционных «больших» нарративов.

Ю. Лотман пишет о структуре пространства и времени текста, как о системе, в которой на лету сталкиваются другие системы. Она постоянно пересекается вторжениями <…>, которые, врываясь, вносят с собой динамику, трансформируют само пространство (Лотман 1992).

Отдельная роль в теоретическом литературоведении отводится исследованиям текстов современных авторов, в которых используются лингвистические методы анализа. Е.В. Падучева при изучении современных художественных текстов (в частности текстов Набокова и его романа «Пнин») использует понятие «нарративной проекции», и опирается на «эгоцентрики»,

то есть слова, которые указывают на местоположение и время пребывания героя, наблюдателя или рассказчика, на их пространственно-временные системы. Е.В. Падучева подробно изучает текст, отмечая, что современную прозу характеризует «свободный косвенный дискурс» (СКД), то есть сфера нарратива, в которой автор или повествователь частично уступают своему персонажу или герою право на речевой акт (Падучева 2005: 916-931). При таком анализе становится возможно проанализировать ситуации, в которых автор-повествователь и персонаж либо совпадают, либо разъединяются (один наблюдает за другим). Примеры таких «переключений» (сначала «автор и герой – слиты воедино», затем – «автор и герой – разъединены») были проанализированы нами в процессе выявления особенностей пространственно-временных систем в текстах В. Набокова (Лаврова, Щербак 2015:19-33).

Важнейшей сферой изучения современного текста в отношении пространственно-временных систем является лингвофилософский анализ, при проведении которого исследователи обращают внимание на тот факт, что современные художественные тексты могут быть «прочтены» слева-направо и справа-налево, по принципу «перевертня», или «палиндрома» (Рягузова 2002: 480-481). Такая особенность текстов соотносится с феноменом, на который обращал внимание еще Мартин Хайдеггер (Хайдеггер 1993), Ж. Деррида (Деррида 2007), большинство «революционных» философов языка, которые в какой-то момент «увидели» в любом тексте плацдарм для реализации взаимоисключающих значений, топологическую зону, в которой знак стал реализовывать свою способность к повторению. Реферирование одного знака к другому, а не реферирование к объекту реальности (денотату) – направление движения мысли постструктурализма, которая находит свое отражение в современной прозе и в текстах Хемингуэя. Данную проблематику стоит оговорить особо, так как денотативный взгляд на природу знака (или метафоры) до сих пор превалирует в лингвистике, и если не полностью главенствует, то часто является частью общепринятой парадигмы. На наш взгляд, рассмотрение знака (или метафоры) с позиций постструктурализма, то есть принятие не-денотативного или мета-репрезентативного взгляда на природу знака крайне важен.

Такой взгляд в свою очередь требует особого методологического аппарата. Таким образом, заимствование музыкальных терминов и концептов (о которых речь пойдет далее) представляется значимым и необходимым.

Другим важным направлением в изучении современных текстов и пространственно- временных систем, становится интерес к схожести концептов анти-нарративных практик современной прозы и практик современной (новой) музыки. Под новой музыкой нами понимается направление пост-авангарда, музыка постсериализма, спектрализм (Щербак, Лаврова 2021: 90-102), то есть современные музыкальные практики, для описания которых композиторы используют стратегии, отличные от общепринятых в классической или даже рок-музыке (Лаврова, Щербак 2015: 19-33). Такие музыкальные понятия и концепты как «мультипликация», «пульсация», «аккумуляция», «шумы», «спектр звука» будут более релевантными для описания феноменов, связанных с актуализацией пространственно-временных систем, характерных для анти-нарративных практик современных авторов, чем более традиционные музыкальные концепты и понятия, такие как гармония, лад, и так далее. Анти-нарративные практики в современных художественных текстах представляют собой не стандартное, отличное от XIX века построение текста, для которого не фабула, и даже не нарративность, становятся главным фокусом авторского мастерства и пристального внимания, а усложненная структура, фрагментарность, разрывы, сбой и слом традиционного нарратива.

Философия Эдмунда Гуссерля, как и философские воззрения Мартина Хайдеггера, была направлена на осознание первичности языка в когнитивных процессах. Исследования данных ученых в отношении времени и сознания также актуальны и значимы для нашего исследования. Для философии Эдмунда Гуссерля (применяемой для изучения философии музыки) актуально такое понятие как глубина внутреннего переживаемого времени, которое трактуется как «горизонт сознания», отделенного от линии хронологического времени. Восприятие всегда происходит как во внешнем, так и на внутреннем уровне горизонта. Понятие горизонта – также многозначное – употребляется Гадамером для объяснения

принципов интерпретации, в которой соединяется пространство и время прошлого и настоящего.

С. В. Лаврова обращается к музыкальной композиции и произведениям современного композитора С. Шаррино (Лаврова 2019) и его идее «звуковых карт» для того, чтобы наглядно показать мысль Гуссерля в отношении времени и горизонта сознания. Исследователь обращает внимание на то, что «звуковые карты» Шаррино (схемы произведения, которые прикладываются к самому музыкальному произведению и являются как бы «картинкой» или «размытая» репрезентацией, предвосхищающей само произведение) - есть прямая отсылка к гуссерлевской философии, для которой важен не ответ, а загадка. То, что рождает в нашем сознании некие «пространственные иллюзии» (Лаврова 2019: 24-25). Именно воображение рисует и создает бесконечные иллюзорные образы, а «звуковые карты» помогают их воплотить в жизнь, словно блуждая по морю авторской композиции. «Карты, которые сбивают с пути, чтобы переориентировать нас в нужном направлении» (Sciarrino 2001)

Помимо гуссерлевского «горизонта сознания», актуальностью для анализа текстов современных художественных текстов и новой музыки становится понимание времени в традиции Бергсона, и его теории памяти, которая включает в себя объединение прошлого и настоящего, коллаж из воспоминаний и каждодневных впечатлений (Бергсон 1992). С помощью теории Бергсона можно объяснить «поток сознания» как феномен, характерный для прозы Пруста или В. Вульф, Д. Джойса, для которой характерно «фокусирование» на субъективном восприятии времени.

Вслед за философией музыки, для наглядности проблематики можно обратиться к творчеству современного композитора К. Штокхаузена, который изучает пространственно-временные характеристики, стремится к живому — быстротечному настоящему, «вертикальному срезу времени». Подобный взгляд на время находит отражение в концепте К. Штокхаузена о «Момент-форме», где глубина настоящего определялась его «вертикальным срезом». Идея во много сходна с пониманием Хроноса как «движения обширных и глубинных настоящих», обозначенного известным философом пост-структуралистом Жилем Делезом.

Противопоставление и разделение двух типов времени, Хроноса и Эона в философии Ж. Делеза соотносится с фактором бесконечности, где, по словам философа, Хронос бесконечен и ограничен, а Эон безграничен как будущее и прошлое, но конечен как мгновение. Хронос обладает цикличностью и неотделим от событий жизни, а Эон – движется по прямой линии – простирает в обоих смыслах-направлениях. «Эон - чистая пустая форма времени» (Делез 2011).

Другой важной проблематикой, связанной с трактовкой литературного языка как музыкального, становится изучение соотнесения между «жестом и его отчужденностью». Данная проблематика охватывает совершенно новый фокус внимания. Интерес исследователя и композиторского, исполнительского творчества - размытость контура тела (тела исполнителя музыки). Таким образом, нарушаются причинно-следственные связи возникновения звука, принятого для более традиционного композиторского творчества (Лаврова 2023: 119-133). Для литературного языка подобная размытость наблюдается при взаимодействии автора текста и его персонажей, которые, в свою очередь, могут становится авторами повествования или его комментаторами. Другим примером разноплановости художественного нарратива становится многоголосие персонажей, эхо-элементы, которые отвечают за сочетаемость героев, их взаимное притяжение и отталкивание, взаимодействие, взаимозаменяемость, которые выражаются как на микроуровне, так и на макроуровне.

В тексте «Райский сад» Хемингуэя на микроуровне расщепление причинно-следственных связей наблюдается на примере подчеркнуто схематичной формы диалога, и его предельной метафоричности. На макроуровне подобный разрыв причинно-следственных связей достигается благодаря раздвоенности персонажей, любовном треугольники основной коллизии.

Для музыкального творчества, таким образом, в современных музыкальных практиках становится важным соотнесение временных аспектов, соотнесение звуковых составляющих (о которых мы расскажем ниже). Процесс деконструкции оригинала сложен, словно композиторы останавливают время. Фрагменты музыки словно всплывают

сквозь различные звуковые пласты. Автор современных композиций может выстраивать звуковой материал в трехмерном пространстве, где сквозь фрагмент известной музыки воссоздается, например, модель анаморфозы, в том значении, в котором она существует для изобразительного искусства. Слушающие восприятие пытается достроить возможную интерпретацию, действуя по принципу «фигуры» и «фона», характерного для трактовки анаморфозы.

Интересной концепции придерживается Лучо Фонтана (Фонтана, 2013), который пишет о сосуществовании искусства, музыки, художественного текста, четырех-мерности пространства современного искусства. В «Белом манифесте» Фонтана говорит о невозможности фокусироваться на простой абстракции, так как искусство должно постоянно меняться.

Для современных художественных текстов сходным образом характерна тенденция приближения текста к музыкальному произведению, и рассмотрение такого текста с позиций его музыкальности или поэтичности, его инноваций, и попыток автора создать текст, совершенно отличный от предыдущих традиций.

2. Роман «Райский сад» соотнесение пространственно-временных систем

Роман Э. Хемингуэя «Райский сад» представляет собой позднее произведение писателя. Сюжет романа таков. Автор описывает пять месяцев из жизни американского писателя Дэвида Борна и его жены Кэтрин. Действие романа происходит в основном на Французской Ривьере, начинается с медового месяц. Вскоре Борны встречают молодую женщину по имени Марита, в которую оба влюбляются. История продолжается, пока не становится очевидным развод Дэвида и Кэтрин.

Роман являет собой определенную форму подражания на литературную традицию, включающую произведение «Робинзон Крузо» Даниэля Дефо, другие романы-утопии и антиутопии, которые попадают в категорию различных жанров, но объединены жанром утопия.

В данном случае, очевиден структурообразующий принцип «шарообразного времени» или «Момент-формы», для которого время не является линеарным, а может быть замкнуто на самом себе, образуя временной порядок постоянного становления.

Обращаясь к схожей проблематике, Павел Флоренский пишет о том, что время иконы не является вневременной, она находится вне хронологического, линеарного времени, будущее настоящее, прошедшее выстраивается в новый порядок (Флоренский 1996), (Флоренский 1995).

Пространственно-временным системам в романе Хемингуэя уделено огромное значение, что заметно как на макроуровне, так и на микроуровне. На макроуровне (композиция, структура романа) очевидно, что автор изображает бесконечное множество самых разнообразных топологических зон. Основное действие романа происходит на острове, неслучайно и название романа «Райский сад», что акцентирует топос «вечности», топологической зоны, в которой время течет либо вспять, либо выстраивается в новые последовательности.

Разорванность географических названий подобным образом сходна с тем, что современные композиторы обозначают как «разрыв» между музыкальной фразой и контуром исполнительского жеста, при котором нарушается традиционный взгляд на процесс зарождения звука или процесс словообразования (Лаврова 2023: 119-135). В тексте Хемингуэя соотнесение различных пространственно-временных систем может быть самым разнообразным. К примеру, соотнесение пространственно-временных систем может подчиняться принципу «анаморфоз», при котором значения или точки координат выявляются при многократном прочтении. Пространственно-временные системы могут быть разорваны или соединены самым причудливым образом.

Отношение повествования ко времени истории (Шмид 2003) для романа «Райский сад» интересно с точки зрения основного лейтмотива этого произведения, а именно обращения к библейскому сюжету об Адаме и Еве. История романа – история семьи, в ее новом преломлении, нарушения, которые показаны в тексте – вызов ветхозаветной истории об Адаме и Еве.

Основной центр романа сводит проблематику разных пространственно-временных систем на уровень рецепции, то есть к пространственно-временной системе читателя. Помимо центробежной системы построения романа, в тексте действуют многочисленные проекции. Этот принцип демонстрирует различные нарративные проекции текста, репрезентирует

определенный разрыв причинно-следственные связей в процессе порождения нарратива.

2.1. Принципы музыкальных инноваций в романе «Райский сад» Хемингуэя.

На макроуровне пространственно-временные системы эксплицитно обозначены и можно легко идентифицировать отношение повествования ко времени истории, определить центр романа как обращенный в сторону пространственно-временной системе читателя; на микроуровне (то есть на семантическом уровне, на уровне текстуры), подобные игры пространственно-временных систем происходят благодаря определенным языковым искажениям или «аномальному», окказиональному словоупотреблению.

Говоря о принципе обратной перспективы, П. Флоренский (Флоренский 1996) имел в виду, что для изображения божественного (иконопись), или иного, потустороннего мира, необходим особый взгляд художника. Если иконописец изображает Бога, применяя принцип обратной перспективы, ребенок рисует и видит мир особым образом, сквозь призму обратной перспективы, возможно, для автора художественного произведения подобные эксперименты будут заключаться в собственных смысловых стилистических методах, то есть в определенной свободе от норм английского, французского или русского языка.

Предыдущие исследования текстов современных авторов в отношении языковых «аномалий» или авторских приемов (Лаврова, Щербак 2015: 19-33), (Деррида 2007) показали, например, что автор в современном нарративе часто прибегает к **безглагольной реализации**, то есть избегает использование глаголов, может использовать **принцип полиязычия** (смешивать несколько языков, использовать некоторые слова, транслитерируя их, текст **лексически насыщен** (превалируют сложные синтаксические конструкции), автор уделяется особое внимание **пунктуации и ритмике**, ритм может сбиваться, фразы – обрываться, что будет иметь особую значимость при трактовке, д) текст характеризуется **гетерогенностью порядка дискурса**, особое внимание уделяется концепту **«тишина», или «пауза», «время тишины»**. Подобные детали показывают, что современный художественный текст будет «аномальным»,

специально сконструированным, что и соответствует принципам «**обратной перспективы**».

Для иллюстрации нескольких положений, обратимся к примерам безглагольной реализации в «Райский сад», которые создают зрительную и иконическую иллюзию «зависание» времени, отражают «вечность», как в нижеследующем примере:

– О чем ты думаешь? – спросила она.

– Ни о чем.

– Должен же ты о чем-нибудь думать.

– Я не думаю, я просто чувствую.

– Что?

– Счастье [Сад: 23].

В данном примере зависание времени, отсутствие линеарности достигается, прежде всего, назывными предложениями («счастье»), или эллипсис («ни о чем»). В этом отрывке речь идет о вечных понятиях, о счастье, о внутреннем мире персонажей.

Примеры «гетерогенности» как «аномальности» восходят к идее о том, что порядок дискурса (order of discourse по терминологии Мишеля Фуко) [25] может отличаться, в зависимости от принадлежности письменной или устной речи к определенной социальной или институциональной группе партиципантов. Порядок дискурса напрямую связан с понятием жанра, регистра или стиля. В нижеследующем примере очевидно нарочитое смешение “порядков дискурса” и регистров. Подобное смешение напрямую связано с пространственно-временными системами, чье сосуществование делает нарратив сложным конструктом. В нижеследующем примере подобная гетерогенность реализована благодаря смешению и одновременному употреблению нескольких языков:

Они всегда были голодны, хотя ели хорошо. С нетерпением ждали завтрака в кафе, где заказывали brioche, cafe au lait, яйца и еще варенье по выбору, и им очень нравилось, что яйца готовили всякий раз по-новому. По утрам им так хотелось есть, что у женщины в ожидании завтрака начинала болеть голова. Но после кофе боль проходила. Женщина пила кофе без сахара, и молодой человек старался это запомнить [Сад: 23].

В данном отрывке в текст «вкраплены» слова на французском языке, которые не только вводят концепт «еда», но

создают особое поэтическое настроение, подчиненное общему морскому колориту и ощущению романтичности.

В следующем примере очевиден структурообразующий принцип «шарообразного времени» или «момент-формы», для которого время не является линеарным, а может быть замкнуто на самом себе, образуя временной порядок постоянного становления. Обращаясь к схожей проблематике, Павел Флоренский пишет о том, что время иконы не является вневременной, она находится вне хронологического, линеарного времени, будущее настоящее, прошедшее выстраивается в новый порядок (Флоренский 1996) (Флоренский 1995). В тексте Хемингуэя это звучит, например, так?

– Время от времени меня осеняет, – сказал он. – Я очень изобретателен [Сад: 2].

В данном примере «время от времени» создает временной континуум, который не подчиняется линеарной структуре, и создает поступательную идею времени.

Любовные взаимоотношения в романе создают свою собственную субъективную временную структуру, которая подчиняется новым, не ведомым ранее законам:

– Не обольщайся. Ой, милый, давай поторопим время, и пусть побыстрее будет обед [Сад: 2].

В данном фрагменте речь идет о том, что героиня предлагает своему возлюбленному «поторопить время», и «побыстрее пообедать», что акцентирует идею субъективного времени, которое главные герои могут менять, по мановению ока, превращаясь в демиургов жизни.

2.2. Время и реализация музыкальных концептов в романе «Райский сад» Хемингуэя.

Предлагаем рассмотреть несколько примеров, включающих в себя концепты, которые показывают еще более детальное проявление феномена времени посредством пристального внимания к его структуре. Музыка являет собой наиболее зависимый от временных параметров вид искусства. Каждый звук или композиция представляют собой не столько звучание, сколько частоту колебания. Это свойство и лежит в основе нашего понимания композиции, звука и его перцепции, как важнейших составляющих. На примере музыкальной специфики современных текстов, в общем, и текстов Хемингуэя,

в частности, заметно, как время, во всем своем многообразии влияет на текстуру. Примеры будут включать в себя изучение а) **«полифонии внутреннего и внешнего пространства и времени», б) отражения изначального образа и его многократная ре-интерпретация, в) аккумуляции, г) мультипликации, д) спектральности, е) процесса зарождения звука из тишины, ж) реализации концепта «форма с окнами».**

Полифония внутреннего и внешнего пространства и времени – особый способ соотнесения времени объективного языкового материала и времени восприятия читателем этого материала. В поисках адекватной формы Хемингуэй обращается к коллажности, фрагментарности, прерывистости. Линейность времени сочетается с фрагментарностью, тайны мира слов и звуков увековечиваются, оставляя при этом звуковую дорожку (Sciarrino 1998: 83).

Рассмотрим нижеследующий отрывок:

Молодой человек хотел было подняться в комнату к жене, но его длинная складная удочка из бамбука и корзина со снастями оказались внизу за стойкой, где висели ключи, и он, не заходя к себе, вышел на залитую солнцем улицу, спустился к кафе и пошел на мол к ослепительно сверкавшей воде. Солнце было жарким, но с моря дул свежий бриз. Начался отлив. Он пожалел, что не захватил спиннинг и блесну, чтобы забросить приманку наперерез течению, за валуны у противоположного берега. Он забросил удочку с пробковым поплавком, и песчаный червяк свободно плавал на той глубине, где должна была клевать рыба [Сад: 3].

В данном случае автор намеренно разводит несколько топологических зон, в которых время течет совершенно по-разному. Перед нами предстает топос дома (реализовано в тексте как «подняться в комнату к жене», топос улицы (в тексте – «залитая солнцем улица»), топос моря (в тексте – «начался отлив», «но с моря дул свежий бриз», «наперерез течению», «валуны с противоположного берега). При этом скорость взаимодействия этих топологических зон меняется и неоднородна, а внутри каждой зоны наблюдается коллажность и соотнесение внутреннего и внешнего пространства (реализовано в тексте как «спиннинг», «наперерез течению», «свободно плавал на глубине». Автор словно соединяет в тексте различного рода

время (его разные типы): время вечности («на глубине») и живого временного потока, «вертикального среза» («наперерез течению»).

Еще одной интересной особенностью пространственно-временных систем текста Хемингуэя становится аккумуляция и мультипликация. В музыкальном или изобразительном искусстве аккумуляция являет собой процесс накопление энергии и достижение высшей точки, а процесс мультипликации порождает раздвоение, или увеличение длительности, или любой другой пространственно-временной характеристики. Рассмотрим нижеследующий отрывок:

«Он по-прежнему писал карандашом в дешевой разлинованной школьной тетрадке и уже поставил на обложке римскую цифру один. Наконец он закончил, убрал тетрадь в чемодан вместе с картонной коробкой для карандашей и конусообразной точилкой, оставив на столе лишь пять затупившихся карандашей, чтобы заточить их для завтрашней работы, и, взяв с вешалки в стенном шкафу куртку, спустился по лестнице в холл».

Из данного примера видно, что данные принципы мультипликации и аккумуляции сосуществуют. Концепт «мультипликации» реализуется посредством «сериализации», то есть повторения в тексте идеи о «затупившемся карандаше» и репрезентации пяти затупившихся карандашей. Аккумуляция в данном случае представлена как процесса накопления письменного текста, при этом метатекстовой аспект, то есть взгляд на текст со стороны автора, пишущего этот текст – становится темой всего параграфа.

Таким образом, принцип мультипликации демонстрирует не только исторические изменение во времени, но и мето-текстовой уровень. Мир текста и мир каждодневной истории сливаются воедино, позволяя трансформациям реализовываться на множественном уровне.

Принцип спектральности заимствован нами из музыкальных практик новой музыки, и представляет собой эксперимент композиторов со спектром звука, буквальное «погружение в сферу одного звука». Спектрализм в современных музыкальных практиках связан с теорией «лиминального письма» или «поверхностного письма» в герменевтике и

психоанализе. На понятие «пороговый» опираются психоаналитики в процессе интерпретации текста и изучения феномена «пороговой слышимости», в то время как теоретики герменевтики рассматривают в тексте не глубинные смыслы, а декодируют любой текст для того, чтобы интерпретировать, что лежит «на поверхности» (Best, Marcus 2009: 1-21). Рассмотрим пример из текста Хемингуэя:

– Ужасно. Хотела пошутить, и вдруг сорвалось с языка.

– Что у трезвого на уме…

– Ну хватит, – сказала она. – Я думала, ты уже забыл.

– Забыл.

– Что ж тогда только об этом и говоришь?

– Не стоило нам пить абсент.

– Да. Конечно, не стоило. Особенно мне. Тебе-то он был необходим. Думаешь, тебе станет лучше?

– Слушай, неужели нельзя остановиться?

– С меня-то уж точно хватит. Осточертело.

– Терпеть не могу это слово.

– Хорошо, только это.

– О черт, – сказал он. – Обедай сама [Сад: 49].

В данном отрывке ярко выраженная репрезентация «ощущения недоговоренности», словно прислушивания к звуку, акцентированное «телеграфным стилем» диалога, характерным для творчества Хемингуэя. Обрыв фраз («что у трезвого на уме»), короткие или назывные предложения («забыл», «осточертело»), референция к неопределенным вещам, а не конкретным («что же тогда, только об этом и говоришь»), все эти элементы создают ощущения натянутости и напряжения, за которым скрываются и одновременно реализуются многочисленные смыслы.

Такое чтение позволяет вычленять на первый взгляд общее для других авторов построение нарратива, который превращается, тем не менее, в особый стиль автора, сферу специфического авторского стиля Хемингуэя.

Другим концептом, коррелирующим с концептом «спектральность», становится процесс «зарождения звука из тишины», разработанный в музыкальной практике. Освободив слушателя от привычки к однонаправленному восприятию звучания и времени, композитор Л. Ноно представляет множественность отражения звуковых или словесных

импульсов, представляя их как характеристик времени: «непрерывность-прерывность-воспринимаемость – глубина расстояний; эхо воспоминаний, характеры, фрагменты, мгновения, преисподнюю, звездные миры, обусловленность, не периодичность, бесконечность» (Ноно 2009: 276). Эти «знаки богатейшей акустической жизни внутри нас» отражаются посредством идеи зеркала. Разнонаправленность отражений и сочетаемость различных временных перспектив (непрерывность, прерывность, глубина, эхо, не периодичность) – основа текста Хемингуэя и ее звуковой и временной структуры.

В нижеследующем отрывке принцип «зеркальности» реализуется на разных уровнях.

«Море всегда холоднее, чем кажется», – подумал он. По-настоящему, если не считать мелей, вода в море прогревалась только к середине лета. На этом пляже берег обрывался неожиданно, и вода была обжигающе холодной, пока тело не согревалось от движений. Он смотрел на море и на высокие облака и заметил, как далеко к западу ушли на промысел рыбацкие суденышки. Потом он снова посмотрел на женщину. Песок уже достаточно просох, и там, где он ступал, ветер осторожно поднимал песчинки в воздух» [Сад: 3].

Идею зеркала поддерживает контраст между а) холодной водой моря, которая обжигающе холодная, словно поверхность зеркала, и б) тепла, которое вырабатывает само тело при плавании. Тема зеркала также вводится путем достраивания картины природы, взаимного отражения и взаимодействия неба (высокоих облаков) и моря, песка, ветра.

В нижеследующем отрывке тема «зеркальности» и «эха» реализуется посредством взаимоотношений, взаимных отражений фигур женщины и мужчины на берегу:

Они вошли в воду вместе и заплыли далеко, веселясь и играя под водой, как дельфины. Вернувшись на берег, они растерли друг друга полотенцами, он протянул ей завернутую в газету все еще холодную бутылку вина, они сделали по глотку и рассмеялись [Сад: 4].

Главные герои смотрят друг на друга (они растерли друг друга полотенцами), отражаясь друг в друг, повторяя движения друг друга (выражено в тексте имплицитно).

В романе «Райский сад», таким образом, сосуществует представление о времени, центром повествования становится рецептивная пространственно-временная зона читателя. Средства, используемые для передачи концепта «время» могут быть обозначены как «полифония внутреннего и внешнего пространства и времени», отражение изначального образа и его многократная ре-интерпретация, аккумуляции, мультипликации, спектральность, процесс зарождения звука из тишины, форма с окнами. Каждый из этих концептов позволяет проследить мельчайшие детали взаимодействия времени Хроноса и Эоса, соотнести линеарное время и время вечности, в его различных проявлениях, показать, как историческое время сочетается в романе с нарративным.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Бергсон 1992 - Бергсон, А. Собр. соч. М., 1992. Т. 1. 336 с.
2. Выготский 1999 - Выготский Л. С. Мышление и речь. М., 1999. 352 с.
3. Делез 2011 - Делез Ж. Логика смысла. М, 2011. 472 с.
4. Деррида 2007 - Деррида Ж. Письмо и различие М., 2007, 495 с.
5. Жинкин 1998 - Жинкин Н. И. Язык. Речь. Творчество. М., 1998. 366 с
6. Женнет 1998 - Женетт Ж. Фигуры: в 2 т. М., 1998. Т. 1. 470 с.
7. Лаврова, Щербак 2015 - Лаврова С. В. Щербак Н.Ф. Выразимые и невыразимые элементы музыкального и литературного языков: роман «Ада» Владимира Набокова и новая музыка. Вестник СПбГУ. Сер. 15. 2015. Вып. 2. С. 19-33.
8. Лаврова 2019 - Лаврова С. Сальваторе Шаррино и другие. Очерки об итальянской музыке конца XX – начала XXI века. С-Петербург, 2019
9. Лаврова 2023 - Лаврова С.В. «Немое красноречие» Хельмута Лахенманна в статичном пространстве нон-данса Ксавье Леруа. Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. № 6 (89), 2023. С. 119-135
10.Лотман 1992 - Лотман Ю.М. Культура и взрыв. М.,1992. 272 с.
11.Ноно 2009 - Ноно, Л. К «Прометею»// Композиторы о современной композиции: хрестоматия/сост. Т.С. Кюрегян, В.С. Ценова. М., 2009. С. 263-277

12.Падучева 2005 - Падучева Е. В. Игра со временем в первой главе романа Набокова «Пнин» // Язык. Личность. Текст: сб. ст. к 70-летию Т. М. Николаевой. М.: Языки славянских культур, 2005. С. 916–931.
13.Рягузова 2002 - Рягузова Л. Н. Принцип палиндрома или внутренняя обратимость в текстах В. В. Набокова // Логический анализ языка. Семантика начала и конца /отв. ред. Н. Д. Арутюнова. М., 2002. С. 480–481.
14.Успенский 1995 - Успенский Б. А. Семиотика искусства. М, 1995. 360 с.
15.Флоренский 1996 - Флоренский П. А. Избранные труды по искусству. М., 1996. 334 с.
16.Флоренский 1995 – Флоренский П.А. и культура его времени. Под ред. М. Хагемайстера и Н. Каухчишвили. Blaue Horner Verlag, Marburg, 1995. 525 с.
17.Лучо Фонтана: один из самых радикальных авангардистов XX века. URL: https://www.culture.ru/materials/255233/lucho-fontana-odin-iz-samykh-radikalnykh-avangardistov-xx-veka. Дата обращение 30.11.2022
18.Хайдеггер 1993 - Хайдеггер М. Время и бытие: статьи и вступления/пер. с немецкого. М., 1993. 447 с.
19.Шмид 2003 - Шмид В.Нарратология. М., 2003. 312 с.
20.Щербак, Лаврова 2021 - Щербак, Н. Лаврова С. Музыка языка и мелодика речи (на примере творчества В. Набокова и музыки конца XX века). Новое литературное обозрение. 2021. № 4 (170). С. 90-102.
21.Best, Marcus 2009 - Best S. Marcus S. Surface Reading: An Introduction. Representations, Vol. 108, No. 1, Fall 2009, pp. 1-21.
22.Foucault 1994 – Foucault, M. The order of things. The archeology of the human sciences. London, 1994.
23.Sciarrino 1998 – Sciarrino S. Le figura de la musica; da Beethoven a oggi. Milano, 1998, 264 p.
24.Sciarrino 2001 - Sciarrino S. Carte da suono scritti (1981-2001). Palermo: CIDIM – Novecento, 2001. 340 p.

ТЕКСТЫ

Сад – Хемингуэй, Э. «Райский сад», «Аст», 2005

ГЛАВА 3.
РУССКОЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО, ИМПРЕССИОНИЗМ, МОДЕРНИЗМ, ТОЧКИ ПЕРЕСЕЧЕНИЯ С ЕВРОПЕЙСКИМ ИСКУССТВОМ НАЧАЛА XX ВЕКА

В начале XX вв. русские художники словно вторят творческим событиями в Европе, имитируя стиль, который складывается в начале XX века, и будет назван «модернизмом», либо изобретая свой собственный стиль, впрямую или косвенно, имеющий отношение к западной школе искусства. Одновременно, а по многим источникам после того, как Ленин называет Конструктивизм и другие течения модернизма «левыми инфантильными отклонениями», русское искусство образует группировки, школы за рубежом, которые значительным образом влияют на западноевропейскую традицию и культуру, архитектуру, промышленный дизайн.

В книге Ел. Газаровой «Русские импрессионисты» подробно освещается, как после знаменитой парижской выставки Импрессионистов, многочисленные выставки проходят и в России, а многие художники отправляются в западные страны, чтобы поучаствовать там в художественных событиях.

Если французский импрессионизм связан с именами Клода Моне, О. Ренуара, Камиля Писсаро, Эдгара Дега, то есть с 26-ю художниками, представленными на выставках в Париже, среди которых «Впечатление» Клода Моне было одним из ярчайших, то русский импрессионизм – это тоже своего рода революция, но на другой, на русской почве. Как пишет Максимилиан Волошин, «довели видимое до первых впечатлений прозревшего слепого или новорожденного ребенка», имея в виду исключительную чувствительность импрессионизма к свету.

Русский импрессионизм характеризует непринужденность, способность художника «отойти от мольберта», и рисовать на открытом воздухе (plein air), нарушение композиции. Словно вторя позиции Э. Дега: «Нас расстреливают, но при этом выворачивают наши карманы», за французской школой устремляются многие русские мастера, привнося в мировую школу русскую глубины видения действительности.

Импрессионизм на русской почве сильно критикуют и также сильно хвалят, такие художники как Иван Николаевич Крамской – один из столпов реалистической школы – будет писать в письме к Репину: «Но есть в импрессионизме нечто такое, что нам нужно намотать на ус самым усердным образом – это дрожание, неопределенность, что-то нематериальное в технике. Это неуловимая подвижность натуры, которая, когда смотришь пристально на нее, - материальна, грубо определена и резко ограничена, а когда не думаешь об этом и перестаешь хоть на минуту чувствовать себя специалистом, видишь и чувствуешь все переливающимся и шевелящимся, и живучим. Контуров нет, света и тени не замечаешь, а есть что-то ласкающее и теплое, как музыка. То воздух окатит тебя теплом, то ветер пробирается даже под платье» …

Итак, 1880 – это первые произведения русского импрессионизма. Передвижники не хотят менять свои идейные установки, но «светоносная радость» дает о себе знать.

Среди известных русских импрессионистов – Константин Коровин и Валентин Серов, которые будут часто потом бывать в Париже, а Константин Коровин станет там чрезвычайно популярным, снискав восхищение огромного количество посетителей и зрителей.

Коровина учит Василий Поленов, учит в Московском училище живописи. В пейзажном классе, в котором учится Константин Коровин, царит творческая атмосфера. Поленова сменяет Саврасов, который сразу подозревает, что Коровин хорошо знаком с французской живописью.

Творчество Валентина Серова и Константина Коровина относят к импрессионизму, но пишут эти два художника совершенно по-разному. Серов писал филигранно, тщательно, непосредственно воспринимая натуру. Коровин – быстро, не выжидая высыхания предыдущих слоев (alla prima). Для его картин характерна северная сдержанность, серо-жемчужная палитра, пламенеющие краски, зажженные ликующим светом юга. Есть среди начинающих импрессионистов и другие имена. Игорь Грабарь, Виктор Борисов-Мусатов, Николай Дубовской.

Диаметрально противоположные характеры Серова и Коровина словно уравновешивали друг друга. Немногословная дисциплинированность Серова и балагурство Коровина.

Александр Бенуа пишет: «Рядом с «закадычным другом, цыганистым, очаровательным «вралем», с душой «нараспашку» - К. Коровиным – усиливалась «таинственность» Серова, его природная авторитетность».

В Москве 1891 года проходит промышленная выставка, там представлены многие европейские достижения. Обозреватель констатирует: «Импрессионисты… вводят в область искусства новые приемы, с помощью которых стараются передать воспринимаемые ими непонятные для большинства впечатления. Резкие эффекты цветовых контрастов, освещение рассеянным светом … небрежность в рисунке, невозможная выписка аксессуаров или полное отсутствие их – вот характеристические признаки новой школы, которая до сих пор не пользуется еще большим успехом» …

Влиятельный журналист Вл. Грингмут словно предупреждает: «Не пройдет и 10 лет, как гроза, надвигающаяся на русскую живопись, разразится над нею с полной разрушительной силой»

Гроза – импрессионизм!

Или вот еще одно яркое высказывание:

«Для импрессионизма все предметы, явления, существа имеют лишь внешнюю оболочку, без всякого внутреннего содержания. Они напишут вам женщину в белом платье во весь рост, сидящую на траве, единственно затем, чтобы намалевать белое пятно на ярко-зеленом шпинате, но им нет никакого дела ни до выражения лица этой женщины, ни до ее характера, ни до ее внутреннего мира».

Среди специалистов есть расхожее мнение, что распространение в Европе импрессионизм получил благодаря тому, что «публика невежественна», а «импрессионистическая манера слишком легка и потому доступна для бездарей». Так ли это остается гадать, но влияние на Россию этой школы становилось все сильнее и сильнее.

В 1896-1897 гг. в Москве снова проходит выставка. На ней представлены работы Клода Моне, Огюста Ренуара. «Стог Сена» Моне вызывает явное недоумение, ее хвалил только художник Левитан, сподвижник Коровина.

Александр Бенуа констатирует: «Самые удачные из произведений этой школы могут доставить наслаждение лишь

художнику-специалисту, который сумел разрешить всю трудность разрешенной задачи. Неспециалистам едва ли они много дадут», «одна юбочка на какой-нибудь ученице балетного класса, один ее крупный тупой носок, один красно-черный тон платья на пожилой даме, в «Семействе Мант» Дега содержит в себе больше искусства, нежели сотни и тысячи картин официальных реалистов, развешанных на почетных местах в разных государственных музеях».

Русские художник словно чувствуют нерв эпохи и натуры, отправляются в Мюнхен и Париж. На тот момент для большинства художников характерна вдумчивость и предметность.

Вяч. Филиппов замечает: «В русском импрессионизме случайное без характерного существовало редко. Проникновение к чувственной плоти вещей, чисто эмпирический контраст с реальностью был невозможен без осмысления и обобщения изображаемого»

Н.А. Никольский также констатирует: «Переход от художественного реализма к импрессионизму совершался <…> постепенно и незаметно для современников. Кроме Сурикова следы импрессионистических приемов можно найти в творчестве Левитана, в пейзажных этюдах Ге, подчас у Репина».

Россия, таким образом, становится словно чистилищем на пути к эксперименту.

Константин Коровин в этом смысле яркий представитель тех художников, которые впервые обратили внимания на французский импрессионизм, захватив его с собой, словно теоретический и практический багаж знаний о цвете. Неслучайно Коровин становится потом колористом.

С. Маковский замечает: «И каждый раз, любуясь Коровиным, я удивляюсь одним и тем же: непосредственностью его глаза, бьющим через край темпераментом, каким-то космическим ясновидением красочных очарований».

Константин Коровин, будучи живописцем и театральным декоратором, словно совмещает реальность и вымысле. Сергей Щербатов констатирует: «живописность и колоритность Коровина были поразительны. В этом была и до глубокой старости сохранявшаяся большая прелесть его» … М.В. Нестеров добавляет: «То, над чем мы бились, получалось у Коровина само» …

Влияние французского импрессионизма на Коровина было поразительным. Коровин отмечает: «Моей главной, единственной, непрестанно преследуемой целью в искусстве живописи всегда служила красота, эстетическое воздействие на зрителя, очарование краской и формой. Никогда никому никакого поучения, никогда никакой тенденции, никакого протоколизма. Живопись как музыка, как стих поэта, всегда должна вызывать в зрителе наслаждение. Художник дарит зрителя только прекрасным».

Современники объясняют гений Коровина так: «Константин Коровин видел ту же жизнь, что и другие, но видел ее удивительно богато».

Но Коровин – это не только импрессионизм. Его учат такие мэтры живописи, как Саврасов и Поленов, то есть глубина «Грачей» Саврасова – это во многом – манифестация русской глубины, в ее христианском понимании, которая влияет и меняет мировоззрение Коровина.

В книге Константина Коровина «Моя жизнь» подробно изложены встречи с Поленовым, Саврасовым, Каменевым. Вот как пишет об инструкциях и советах своего преподавателя Алексей Саврасова Константин Коровин:

«Ступайте в Сокольники, фиалки уже распустились», — говорил Алексей Кондратьевич. Я был болен, жил со своей матерью в небольшой комнате, и Алексей Кондратьевич навестил меня. Лицо у него было огорченное, видно, что он переживал какие-то страдания, глубокие, душевные. Он был так добр со мной, говорил мне «ты». Я так любил слушать его удивительную искреннюю лиру, наполненную непосредственной волей!.. И когда он уходил, и я видел его спину, рваное пальто и худые сапоги — слезы душили меня». Этот русский характер, столь ярко выписанный, словно оживает на полотнах Константина Коровина, который будет впоследствии соединять французскую поверхностностью импрессионизма и русскую глубину. Или Василий Поленов, с его мотивами Палестины и востока, картины которого показывают удивительную глубину характерности, русского проникновения в суть вещей. Академик живописи Василий Дмитриевич Поленов окончил С.-Петербургский университет по историко-филологическому факультету. Одновременно учился живописи в Академии

художеств в Петербурге и окончил Академию художеств совместно с Репиным. За программную работу «Воскрешение Христом дочери Иаира» тот и другой получили поездку за границу для усовершенствования в искусстве».

Константин Коровин о Василии Поленове пишет так: «Перед окончанием московского Училища живописи и ваяния мы, пейзажисты, узнали, что к нам вступит профессором Поленов. На передвижной выставке был его пейзаж: желтый песочный бугор, отраженный в воде реки в солнечный день летом. На первом плане большие кусты ольхи, синие тени, и среди ольхи наполовину ушедший в воду старый гнилой помост, блещущий на солнце. На нем сидят лягушки. Какие свежие, радостные краски и солнце! Густая живопись».

Василий Поленов в какой-то момент даже спрашивает Коровина: «Вы импрессионист? Вы знаете их?» Он советует придавать этюдам свежесть первого впечатления. Коровин часто бывает в доме у Поленова: «Семья Поленовых была для меня оазисом, куда я стремился, чтобы уйти от тягот жизни» … «Они думали, что мы будем такими же их продолжателями и продолжим все то, что делал они…. Но они не думали, не знали, не поняли, что у нас-то своя любовь, свой глаз, и сердце искало правды в самом себе» …

В своих воспоминаниях «Моя жизнь» Коровин вспоминает и о других своих встречах, в частности о встречах с писателем Антоном Чеховым:

«Это было, если не ошибаюсь, в 1883 году. В Москве, на углу Дьяковской и Садовой, была гостиница, называемая «Восточные номера», — почему «восточные», неизвестно… Это были самые захудалые меблированные комнаты. У «парадного» входа, чтобы плотнее закрывалась входная дверь, к ней приспособлены были висевшие на веревке три кирпича.

В нижнем этаже жил Антон Павлович Чехов, а наверху, на втором этаже, — И. И. Левитан, бывший в то время еще учеником Училища живописи, ваяния и зодчества».

Важным здесь становится тот факт, что живопись Коровина оттачивают и формируют сразу несколько художников и известных личностей того времени, она складывается под влиянием сильной доминанты западной и русской школ,

действующих словно одновременно, опережая и трансформируя друг на друга, притягивая и отталкивая.

Неслучайно, живопись Константина Коровина часто сравнивают с творчеством Пола Сезанна, известного импрессиониста. Именно в постимпрессионизме Сезанна, продуманности сине-черного угадывается русская глубина, которая черпается у старых мэтров, Ильи Репина, Алексея Саврасова, Василия Поленова, Михаила Нестерова, словно опыт русской деревни и Христианского начала вливаются в его кровь, задолго до того, как французский импрессионизм учит его легкости, новизне и яркости.

У Сезанна своя глубина, собственная, переосмысленная. Он, в отличие от многих других художников, писал крупными плоскостями цвета и мастихином, использовал темную обводку предметов. Он более монументален, чем импрессионисты, в этом его влияние на Константина Коровина.

Сезанн- Ван Гог – Гоген- Сера – художники, которые переосмыслили импрессионизм. И Сезанн всегда, именно по этой причине – ближе к русским, потому что он художник - не поверхностный. У Сезанна – глухой темный (черный), от которого отказываются импрессионисты.

На недавней выставке в Пушкинском музее в Москве «После Импрессионизма» было подробно рассказано о том, как и каким образом русская живопись находилась в первой трети XX века в открытом диалоге с западным искусством. В Пушкинском музее в Москве недавно были представлены картины «Завтрак на траве», Клода Моне, а рядом полотно Ильи Репина «На дерновой скамье» 1876. Пятна света, пленэр, контрастное сочетание чистых цветов.

Василий Перов, «Праздник в окрестностях Парижа» и Илья Репин, «Дама, играющая зонтиком», 1874. Вот отрывок из воспоминаний Ильи Репина: «Я ужасно заинтересовался Парижем, его вкусом, грацией, легкостью, быстротой, и этим глубоким изяществом в простоте. Особенно костюмы парижанок».

А вот еще картины. «Деревенская любовь», Бастьен Лепаж, в 1885 году эта картина была привезена в Москву Сергеем Третьяковым. Валентин Серов, известный русский импрессионист, сподвижник Константина Коровина, даже ходил смотреть на эту картину в собрание Третьякова каждое

воскресенье. Художник Нестеров писал, что «по силе, по чистоте чувства могла быть и в храме. Картина, по сокровенному, глубокому смыслу, более русская, чем французская».

А вот и другие сходные мотивы во французских и русских картинах. Михаил Иванов «Ответа жду» (вдохновлено «Деревенской любовью» Бастьена Лепажа). Мария Башкирцева «Дождевой зонтик», 1883 (училась в Париже, сблизилась с Бастьен-Лепажем). Валентин Серов, «У окна», 1886, картина, в которой очевиден интерес к эффектам естественного освещения, на картине изображена возлюбленная В. Серова, Ольга Трубникова.

И еще сходные картины. Наталья Гончарова, «Пейзаж», Пуантель, 1907-1908, а рядом картина Владимира Бурлюка, «Девушка в желтом платке», 1906-1907. Сходная структура, и заметны эксперименты со светом.

Фальк, «Лиза на солнце» (интересно естественное освещение и чистые цвета). В вот и русское воплощение картины: Михаил Несторов, «Великий постриг», за которое мэтр получил звание академика. Виктор Борисов-Мусатов, «Гармония 1899-1900», символизм и ностальгия. Павел Кузнецов, «Акация в песках Бухары» (1909), нетронутая цивилизация (сходно с мотивами Гогена).

Гоген «Жена короля», а рядом картина Михаила Ларионова, «Кацапская Венера».

Петров-Водкин «Семья кочевника». Гоген, его картина «Таитяне» (частная коллекция Сергея Щукина и Ивана Морозова), так называемый «гогеновский «иконостас»», и рядом - картина Павла Кузнецова «Киргизские дети».

Гоген, «Кафе в Арле» (слишком благопристойная фигура» - на переднем плане, поперечный дым, и малопристойные фигуры – на заднем плане). Петр Кончаловский, «Девушка из Арля» (одновременная референция к вангоговским местам).

Анри Матисс «Испанка с бубном» 1909. Петр Кончаловский, «Наташа на стуле». Пол Сезанн. «Персики и груши». Михаил Ларионов «Натюрморт с зелеными грушами».

Наталья Гончарова, «В мастерской художницы». Александра Экстер, «Натюрморт», 1909.

Пол Сезанн, «Мост через Марну в Кретее». Илья Машков, «Женевское озеро». Василий Рождественский, «Натюрморт с

ликером». Пабло Пикассо, «Дама с веером». Александр Родченко, «Девушка с цветком». Наталья Гончарова «Соляные столпы» 1910, картина, на которой изображения - словно «каменные бабы».

***

Очевиден тот факт, что Москва, после Первой мировой войны, принимала и интересовалась европейским искусством. В 1911 году Василий Малышев, редактор «Новых путей» писал: «Боги меняются каждый день. Ван Гог, Сезанн, Матисс, Пикассо, их используют безжалостно, без сдерживающих факторов или дискриминации. Все смешалось в хаосе маятников. Все кричат как можно громче». Москва была в очень тесной связи с Парижем. Молодых художников знали лучше в Москве, чем в Париже. Первая выставка Фев (Fauve) в 1907 году, сопровождалась большим количеством событий. Год за годом, начиная с 1905 года, Морозов и Щукин приобретал замечательные картины из Парижа, к 1914 году они собрали более сотник картин Пикассо и Матисса. Молодые художники словно держали «руку на пульсе», постоянно путешествуя в Париж. В 1914 году Маринетти посетил Россию, и его лекции в С-Петербурге и Москве имели колоссальный успех. В 1911 году была формирована группа футуристов под предводительством Бурлюка. Футуризм и кубизм стали особо популярные в Москве. У многих художников был личный контакт с Кандинским в Мюнхене, который, в свою очередь приглашал Малевича, Бурлюка, Ларионова, Гончарову присылать свои работы на вторую выставку Blaue Reiter prints (март 1912) в Мюнхене. Основные течения в живописи, таким образом, которые были под большим влиянием Запада, это Лучизм («Районизм») Ларионова, Супрематизм Малевича, Конструктивизм Татлина.

Итак, Районизм был разработан в 1910 году Михаилом Ларионовым и его супругой Натальей Гончаровой. Опираясь на Лучизм Синьяка и Аналитический Кубизм, Ларионов начал разрушать пейзажи и фигуры и заново собирать их в точки и лучи света. Под влиянием Футуризма он интерпретировал эти абстрактные фигуры, как линии силы (forze line). В 1912 году он словно оставил все репрезентативные референции, и стал создавать свои работы из разноцветных лучевых потоков. Кроме экспериментов Купки и Деланей, лучизм Ларионова, как и

Абстрактный Экспрессионизм Кандинского, - это ранние проявления совершенно абстрактного искусства.

В своем Манифесте Лучизма 1913 года Ларионов излагал идеи в отношении того, как сократить влияние экспрессионизма, усилив доминанту конструктивизма, и уменьшить силы абстракции, словно стремясь к абсолюту. Лучизм имел короткий срок своего существования, но повлиял на другие течения. Ларионов и Гончарова начали работать для театра, поставляя для Дягилева и его балета декорации (с 1914 году в Париже).

Ожидания Ларионова в отношении абстрактного искусства Конструктивизма привели к типично русскому феномену, в чем-то созвучному струне Достоевского, по своему наполнению и чрезмерности. В 1913 году Малевич представил полотно, на котором был нарисован черный квадрат на белом фоне. Это было важной вехой развития искусства, фактически шагом, сходным с ироническим экспонатом Дюшампа, объектом, словно выбранным наспех, как манифестация Великой Реальности. Искусство Малевича было началом абсолютной живописи, Малевич и его Супрематизм были у истоков этого движения.

Малевич констатировал, что «то, что он называл Супрематизмом, это слишком большое внимание к чистой эмоции искусства», но это вряд ли объясняет, что же такое Супрематизм. Намного лучше объясняют этот феномен следующие слова: «В 1912 году, пытаясь освободить искусство от тяжести репрезентации, я словно спрятался в форму квадрата». Это был спонтанный шаг, который был спровоцирован как отчаянием, так и верой, показывая глубокий опыт, который стоял за самим фактом создания произведения искусства».

Казимир Малевич пришел к Кубизму через Фовизм (Fauvism), в 1913 году он создавал свои картины из стереометрических элементов, абстрагируясь от натуральных объектов, напоминая этим Жозефа Леже и его эксперименты. В конце концов, Малевич остановился на максимально абстракции. Это даже не была техника картины, это было то, что сам Малевич называл «чистой необъективностью».

Малевич привлек к себе группу молодых художников, таких как Родченко, который был во много фанатичен по отношению к геометрической эстетике, его конфигурации созданы с помощью компаса и линейки, в них нет чистоты и

естественности, а есть определенный характер декоративной конфигурации. В 1920 году Родченко декларировал, что живопись умерла и обратилась к типографии, рекламе, и промышленному дизайну.

Лисицкий (1890-1941) учился в Дармштадской технической школе, в период от 1909 до 1914 гг. В 1919 году конструкций Малевича создал ряд стереотипических элементов.

К 1922 году движение Супрематизма, которое начал Малевич, совместно с более основательным течением «Стейл» стало сильно влиять на европейское искусство в целом. Лисицкий и Мохоли-Наги представили эти идеи Баухаусу. Малевич посетил школу Баухаус в 1926 году и его книга «Необъективный мир» (Москва, 1915) была опубликована в немецком переводе школой Баухаус в 1927 году. Посредством школы Баухаус новые идеи обогащали современный дизайн и архитектуру.

Анти-сентиментальное искусство с акцентом на геометрической архитектуре живописи получило настоящим заряд от русского Конструктивизма, который сочетался с Супрематизмом в отношении исследования трехмерного пространства, другими словами, оно было ближе скульптуре, а истоки такого искусства лежали в недрах Кубизма и Футуризма.

В 1913 году Пикассо делал трехмерные коллажи, создавая рельефы из дерева, стекла, и других материалов.

Ранние работы 1912 году Боккиони, а также в его манифесте футуристической скульптуры, декларировалось, что скульптура должна отойти от традиционных материалов, не ограничиваться только одним материалом, но использовать стекло, дерево, картон, металл, и т.д. Идеи футуризма в отношении объекта и среды создали новое течение скульптуры с помощью мобильных конструкций. Идеи Архипенко (1911) были использованы русскими художниками и скульптурами, которые придали этим идеям определенный абстрактный уклон. Владимир Татлин (1885), ученик Ларионова, сделал свой первый абстрактный барельеф из стекла, металла и дерева. Затем, в 1915 году, он повесил свои произведения на проволоку, представляя их так, а к 1919 году заинтересовался архитектурой, задумав Монумент Третьего Интернационала. Мощь направления Татлина была приобретена заново в 1917 году, когда братья Наум Габо и Антуан Певзнер возвратились в Москву, после начала

революции. Певзнер, художник, встретил Архипенко в Париже, Габо, который обучался математике в Мюнхене, создал математические модели. К началу войны они оказались в Норвегии, в 1915 году они стали создавать барельефы репрезентативными, но затем стали более абстрактными. Конструктивизм Татлина был исключительно важным влиянием для русского Конструктивизма, в общем.

Как и Супрематизм, Конструктивизм привел к распространению абстрактного искусства.

Русский модернизм стал укрепляться ко времени, которое можно обозначить, как «начало Революции». До 1921 году Конструктивизм считался искусства пролетарской революции, так ярко и очевидно он «повествовал» о восстании масс. Троцкий и Луначарский активно поддерживали это направление в искусстве. В 1921 году, когда Ленин провозгласил новую экономическую политику, русское правительство стало скептически относиться к современном искусству, так как это искусство не могло проводить политическую пропаганду. Ленин, который в Цюрихе наблюдал за искусством дадаистов, (он жил рядом с кабаре «Вольтер»), называл русские модернистские группы художников – «левыми инфантильными отклонениями». Такое мнение Ленина в общем-то положило конец русскому Конструктивизму. В 1922 году Кандинский, Габо, Певзнер, Лисицкий покинули Россию и уехали в Берлин. Кандинский получил признание в школе Баухаус, Габо оставался в Берлине до 1933 года, Певзнер уехал в Париж, Лисицкий работал в Берлине, Ганновере и Швейцарии, рано познакомившись с Ван Дусбургом из датской группы художников «Стейл».

Таким образом, русский Конструктивизм оказал колоссальное влияние на архитектуру и промышленный дизайн Европы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Е. Газарова. Русский импрессионизм. Москва, Молодая гвардия, 2025.
2. Наталья Кортунова, Анна Савченкова, Сергей Лушкин. 1890—1894. Выставка «После импрессионизма. Русская живопись в диалоге с новым западным искусством», Государственный музей Пушкина, Москва, 2025.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ.
ПАРИЖ И РУССКОЕ ЗАРУБЕЖЬЕ В ЗЕРКАЛЕ ЛИТЕРАТУРЫ, ПОЭЗИИ, ФИЛОСОФИИ И МУЗЫКИ

ГЛАВА 4.
РАССКАЗЫ ИВАНА БУНИНА СКВОЗЬ ПРИЗМУ ФИЛОСОФИИ МУЗЫКИ ПОСТ-АВАНГАРДА (НА ПРИМЕРЕ РАССКАЗА «ТАНЯ»)

Аннотация: В статье приводятся результаты анализа текстов Ивана Бунина и обсуждаются вопросы, связанные с тенденциями развития прозы XX века. Концепты, принятые для анализа музыкальных произведений XX века (мультипликация, аккумуляция, генетическая трансформация) применяются как инструмент для анализа текстов И. Бунина. Такой взгляд позволяет принять во внимание нарративность в ее различных интерпретациях и измерениях. Проза Бунина с ее мелодичностью позволяет говорить о целой симфонии смыслов, перенося при этом внимание в зону действия пространственно-временной системы читателя.

Abstract: The article presents the results of an analysis of Ivan Bunin's texts and discusses issues related to the development trends of 20th-century prose. The concepts used for analyzing 20th-century music (multiplication, accumulation, and genetic transformation) are applied as a tool for analyzing Bunin's texts. This approach allows for a comprehensive understanding of narrative in its various interpretations and dimensions. Bunin's prose, with its melodic qualities, presents a symphony of meanings, drawing the reader's attention to the spatial and temporal framework.

Ключевые слова: пространственно-временные системы, аккумуляция, мультипликация, интертекстуальность, музыка пост-авангарда, обратная перспектива, тишина, форма с окнами

Keywords: Keywords: space and time sub-systems, accumulation, multiplication, intertextuality, post-avantgarde music, reverse perspective, silence, forms with windows

Вступление. Рассмотрение прозы Ивана Бунина с точки зрения проявления и локализации в ней музыкальных концептов позволяет увидеть те черты развития прозы XX века, которые изучались, но которым не было уделено достаточно внимания в

предыдущих исследованиях. На примере рассказа «Таня» возможно проследить, как сюжет рассказа и его фабула постепенно уступают место нарративности, которая принимает самые причудливые формы, создавая богатейшую палитру и симфонию чувств, закодированных в самом произведении.

Методологический аппарат: философия музыки и музыкальная философия. Для анализа рассказа Бунина «Таня» нами был использован методологический аппарат, опирающийся на теоретические концепты XX века, которые служат отправной точкой и для анализа музыкальных произведений. Речь идет, например, об изучении пространственно-временных систем, изложенных в работах Павла Флоренского. Б. Успенского, Ю. Лотмана, Е. Падучевой, Ж. Женетта, М. Фуко. Основными отличиями взгляда этих исследователей на проблематику времени - отход от традиционной нарративности, наблюдаемой в художественных произведениях XIX века; изменение взгляда на идею о «стреле времени»; появление идеи о «шарообразном времени», с целью рассмотреть различные пространственно-временные системы в тексте, которые «движутся» или «со-существуют» с различными скоростями и имеют различную цикличность [1, с. 39-50]. При этом в тексте могут реализовываться такие концепты как залог, модальность, голос, фигуры – каждый из которых позволяет исследователю увидеть взаимоисключающие системы пространство-временной структуры текста, ощутить его неоднородность [2, с. 916-931], [3], [4], [5, с. 19-33].

Другим важным направлением в изучении современных текстов и фактом, релевантным для нашего анализа прозы Бунина, становится интерес к схожести художественного нарратива XX века и анти-нарративных практик новой музыки. Музыка пост-авангарда или музыка пост-спектрализма позволяет ощутить те перемены, которые произошли в эстетической парадигме, начиная с эпох модернизма, заканчивая временем после Второй мировой войны [6, с. 90-102], [7. с. 20-22]. Такие музыкальные концепты как «зеркальность», «экология слушания», «тишина», «мультипликация», «пульсация», «аккумуляция», «шумы», «спектр звука» будут релевантны для описания художественного нарратива XX века, (как они значимы для описания тенденций в развитии музыки), так как подобный

анализ текста позволяют вскрыть его неоднозначность и оценить, насколько форма произведения сопряжена с содержанием. Такой анализ обладает, таким образом, ключевыми функциями для интерпретации текста.

Так исследователь философии музыки С. В. Лаврова обращается к музыкальной композиции и произведениям современного композитора С. Шаррино [7, с. 23], освещая идею «звуковых карт» и горизонта сознания, подчеркивая и анализируя, что именно рождает в нашем сознании некие «пространственные иллюзии». Воображение (героев, автора или читателей) рисует и создает бесконечные иллюзорные образы, а «звуковые карты» помогают их воплотить в жизнь, словно блуждая по морю авторской композиции. «Карты, которые сбивают с пути, чтобы переориентировать нас в нужном направлении» [7, с. 24-25]. Подобные исследования помогают проследить, как в художественной прозе создаются множественные значения, иногда взаимоисключающие, как формируются оппозиции и континуумы семантических значений.

Другой важной, на наш взгляд, проблематикой исследования, релевантной для нашего анализа, становится взгляд на проблематику жеста, и его соотнесение с понятием «отчужденности». Размытость «контура тела» (тела исполнителя музыки, например, или автора художественного произведения) позволяет говорить не только о неоднозначной трактовки текста или другого произведения искусства, но о перенесении фокуса внимания в зону действия читателя или зрителя. [8, с. 119-135]. В этой связи интересной концепции придерживается композитор Лучо Фонтана [8, с.120], который пишет о сосуществовании искусства, музыки, художественного текста, четырех-мерности пространства современного искусства, о постоянном становлении художественного произведения, что во многом сопрягается с идеей дискурса, который (в отличие от текста) есть понятие динамическое, а не статическое, находящееся в постоянном становлении, открытое новым интерпретациям.

Примеры анализа рассказа Ивана Бунина «Таня» с точки зрения философии музыки пост-авангарда

При прочтении рассказа И. Бунина «Таня» важным становится понятие о «топологической зоне», или

пространственно-временной системе главных героев. Изначально они – максимально разведены:

«В ту далекую пору он тратил себя особенно безрассудно, жизнь вел скитальческую, имел много случайных любовных встреч и связей — и как к случайной отнесся и к связи с ней» (Таня: 23) (выражено эксплицитно «как к случайной отнесся и к связи с ней»).

Разведение пространственно-временных зон геров, однако, сменяется более сложным развитием мотивов. Далее по тексту понятие «случайности» сопрягается с понятиями «горе-счастье», «сон-явь», «вечность-минуты», которые представлены не как оппозиции, но выражены в качестве континуума (в тексте «не горе, а счастье, что становится он ей все милее и дороже; в минуты близости, которые вскоре стали повторяться все чаще, уже называла его Петрушей и говорила о той ночи как об их общем заветном прошлом»). Сосуществование нескольких топосов и понятийных зон (реальность – ирреальность, вечность – мгновение) позволяет вывести повествование из зоны действия конкретной любовной истории в зону действия вечности и даже потусторонних миров:

«Увидав его, она сунула свечу на ночной столик и, соскочив, кинулась вон. — Что такое? — сказал он, оторопев. — Постой, что ты тут делала?— Клопа жгла, — ответила она быстрым шепотом. — Стала оправлять вам постель, гляжу, а на стене клоп...И со смехом убежала. Он посмотрел ей вслед и, не раздеваясь, сняв только сапоги, прилег на стеганое одеяло на тахте, надеясь еще покурить и что-то подумать, — засыпать в десять часов было непривычно, — и тотчас заснул. На минуту очнулся, беспокоясь сквозь сон от дрожащего огня свечи, дунул на нее и опять заснул. Когда же опять открыл глаза, за двумя окнами во двор и за боковым окном в сад, полным света, стояла осенняя лунная ночь, пустая и одиноко прекрасная. Он нашел в сумраке возле тахты туфли и пошел в соседнюю с кабинетом прихожую, чтобы выйти на заднее крыльцо, — поставить ему на ночь, что нужно, забыли. Но дверь прихожей оказалась заперта на засов снаружи, и он пошел по таинственно освещенному со двора дому на парадное крыльцо. Туда выходили через главную прихожую и большие бревенчатые сенцы. В этой

прихожей, против высокого окна над старым рундуком, была перегородка, а за ней комната без окон, где всегда жили горничные. Дверь в перегородке была приотворена, за ней было темно. Он зажег спичку и увидал ее спящую. Она навзничь лежала на деревянной кровати, в одной рубашке и в бумазейной юбчонке, — под рубашкой круглились ее маленькие груди, босые ноги были заголены до колен, правая рука, откинутая к стене, и лицо на подушке казались мертвыми... Спичка погасла. Он постоял — и осторожно подошел к кровати...

Выходя через темные сенцы на крыльцо, он лихорадочно думал:— Как странно, как неожиданно! И неужто она правда спала? Он постоял на крыльце, пошел по двору... И ночь какая-то странная» [Таня: 24].

Особым свойством данного отрывка становятся следующие основные моменты, обращающие на себя внимание исследователя: 1) краткость диалога («что такое», «клопа жгла»), что значительно убыстряет время восприятие текста; 2) использование метафоры «огня/свечи/спички/без окон», которые балансируют смысловое содержания всего отрывка между семантическим полем «святость» и «огонь любви/страсти», создавая усиленное напряжение для читателя, словно действует музыкальный принцип «мультипликации» или «аккумуляции»; 3) одновременно в тексте действует смысловая оппозиция «живая-мертвая», которая усиливает ощущение «шарообразности времени», перенося действие рассказа из конкретной пространственно-временной зоны в пространственно-временную зону «вечности»; 4) напевность оборванных фраз («казались мертвыми», «подошел к кровати»), также способствует так называемому «эхо-слушанию», «оживлению» текста, переведя фокус внимания в зону действия читателя, ставя максимальный акцент не на самом тексте, но на восприятии текст. (Сходный феномен изучается в связи с поэзией Мариной Цветаевой и особым свойством ее «тире»).

Далее по тексту описываемые события сопрягают для читателя понятия «дома/двора/женского» тела и «вселенной». Реализация различных систем и пространств достигается именно благодаря сверхмузыкальности нарратива:

«Широкий, пустой, светло освещенный высокой луной двор. Напротив сарая, крытые старой окаменевшей соломой, — скотный двор, каретный сарай, конюшни. За их крышами, на северном небосклоне, медленно расходятся таинственные ночные облака — снеговые мертвые горы. Над головой только легкие белые, и высокая луна алмазно слезится в них, то и дело выходит на темно-синие прогалины, на звездные глубины неба, и будто еще ярче озаряет крыши и двор. И все вокруг как-то странно в своем ночном существовании, отрешенном от всего человеческого, бесцельно сияющее» [Таня: 25].

Постоянный баланс между описанием «двора» и «света вечности» создает ярко-выраженную иллюзию дополнительных пространств, которые акцентируются благодаря подробным описаниям дворовых реалий, цветов пейзажа и природы (темно-синие прогалины; северный небосклон; высокая луна алмазно слезится; человеческое, бесцельно сияющее). «Сияющее Ничто» - идея средневекового философа Экхарта, характерная для творчества поэтов и писателей Серебряного века, отсылает читателя к поиску смысла жизни не в Боге, а внутри самого себя, снова делая акцент на читательском восприятии, как это делают музыканты новой музыки.

Принципы музыкальных инноваций в рассказе Ивана Бунина «Таня»

Говоря о принципе обратной перспективы, П. Флоренский [9] пишет о том, что при взгляде на икону становится очевидным, что именно взгляд зрителя меняет само содержание произведения. Время в измерении иконы течет по-своему, выстраивается в новые ряды, в свою очередь для художественного произведения такие искажения перспективы проявляются в намеренном искажении норм русского языка. Предыдущие исследования текстов современных авторов, проведенные нами в отношении языковых «аномалий» или авторских приемов [5, с. 19-33] к таким «аномалиям» относят безглагольную реализации, лексическую насыщенность текста, особое внимание к пунктуации, внимание к концепту тишины или молчания, принцип полиязычия, мультипликацию, генетическую трансформацию, аккумуляцию.

Для иллюстрации нескольких примеров обратимся снова к тексту «Тани»:

«Он опять отложил свой отъезд. Она знала, что это ради нее, она видела, как он ласков с ней, говорит уже как с близкой, своим тайным другом в доме, и перестала бояться, трепетать, когда он подходил к ней, как трепетала первое время» [Таня: 23].

В данном примере ярко выражен концепт «аккумуляции» напряжения, которая реализуется на понятийном уровне и как временная отсрочка (в тексте «отложил свой отъезд»), так и попеременным синонимическим рядом, характерным для Бунина («как с близкой, свои тайным другом», «бояться, трепетать»).

Далее по тексту автор максимально использует нестандартную пунктуацию, тире, прямую речь, восклицательные знаки. Это не только увеличивает импакт воздействия и подчеркивает экспрессивную функцию, но и придает тексту характеристику максимальной обособленности от реальности, словно понятие «любовь» становится «зоной мистики», которую невозможно постичь привычным зрением:

«Он стал спокойнее и проще в любовные минуты — она быстро приладилась к нему. Она вся изменилась с той быстротой, на какую способна молодость, сделалась ровна, беззаботно-счастлива, уже легко называла его Петрушей и порой даже притворялась, будто он докучает ей своими поцелуями: «Ах, господи, проходу мне от вас нету! Чуть завидит меня одну — сейчас ко мне!» — и это доставляло ей особенную радость: значит, он любит меня, значит, он совсем мой, если я могу говорить с ним так! И еще было счастье: высказывать ему свою ревность, свое право на него: — Слава богу, нет никаких работ на гумне, а то, были бы девки, я бы вам показала, как ходить к ним! — говорила она» [Таня: 27-30].

В данном примере тире между «он стал спокойнее, проще в любовные минуты» и «она быстро приладилась к нему» - насколько соединяет зону действия героини и героя, настолько сводит их воедино, словно сливая в вечный экстаз, что усиливается употреблением тире в сочетании «беззаботно-счастлива» и «меня одну – сейчас ко мне», мультиплицируя

напряжение. Восклицательные знаки (Ах, господи, проходу мне от вас нет!) также усиливают напряжение (действует принцип аккумуляции), а соотнесение «господи» и «проходу нет» - сопрягает регистры и топологически-понятийные зоны – снова создавая эффект мультипликации и дополнительного напряжения в смысловом континууме «Бог/вечность – тело/реальность». Интересно в этом отрывке и употребление двоеточия («еще было одно счастье: высказывать ему свою ревность, свое право на него»). Выведение «ревности» и «права» как части понятия «счастье» – тонкий ход авторского семантического мастерства, так как в данном случае дискурс нравственности и юридической сферы становятся «расшифровкой» понятийной зоны дискурса «вечности» и «божественной силы». Таким образом, проблематика «поверхностного чтения» [10, с.21] позволяет декодировать текст, видя в нем целую палитру смыслов, которая усиливает значения и создает дополнительное напряжение, реализуя подтексты иконически.

В заключении, хотелось бы отметить, что применение оптики концептов философии музыки позволяет взглянуть на прозу И. Бунина по-новому, увидеть ее многогранность, неоднозначность, проследить спектр действия семантики прозаических произведений писателя, обозначить континуум смыслов и понятийных оппозиций, которые составляют его культурное и словесное наследие.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лотман Ю. М. Культура и взрыв. М., 1992. 272 с.
2. Падучева Е. В. Игра со временем в первой главе романа Набокова «Пнин» // Язык. Личность. Текст: сб. ст. к 70-летию Т. М. Николаевой. М.: Языки славянских культур, 2005. С. 916–931.
3. Успенский Б. А. Семиотика искусства. М, 1995. 360 с.
4. Женетт Ж. Фигуры: в 2 т. М., 1998. Т. 1. 470 с.
5. Лаврова С. В. Щербак Н.Ф. Выразимые и невыразимые элементы музыкального и литературного языков: роман «Ада» Владимира Набокова и новая музыка. Вестник СПбГУ. Сер. 15. 2015. Вып. 2. С. 19-33.

6. Щербак, Н. Лаврова С. Музыка языка и мелодика речи (на примере творчества В. Набокова и музыки конца XX века). Новое литературное обозрение. 2021. № 4 (170). С. 90-102.
7. Лаврова С. Сальваторе Шаррино и другие. Очерки об итальянской музыке конца XX – начала XXI века. С-Петербург, 2019.
8. Лаврова С.В. «Немое красноречие» Хельмута Лахенманна в статичном пространстве нон-данса Ксавье Леруа. Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. № 6 (89), 2023. С. 119-135
9. Флоренский П.А. и культура его времени. Под ред. М. Хагемайстера и Н. Каухчишвили. Blaue Horner Verlag, Marburg, 1995. 526 с.
10. Best S. Marcus S. Surface Reading: An Introduction. Representations, Vol. 108, No. 1, Fall 2009, pp. 1-21

ТЕКСТЫ

Таня - И. А. Бунин. Собрание сочинений в 9-ти т. Т. 7. - М.: Художественная литература, 1966.

ГЛАВА 5.
ГАЛИНА КУЗНЕЦОВА. ПОСЛЕДНЯЯ ЛЮБОВЬ ИВАНА БУНИНА. ПЕРЕПИСКА С Н. БЕРБЕРОВОЙ

Смутно ощущаю некоторую тревогу по поводу профессионального изложения фактов. Как они захватывают, и как они могут сбивать с толку. Подробный текстовый анализ насколько помогает нам понять личность писателя, настолько и уводит от него все дальше и дальше. В какие-то неописуемые глубины. Что касается критики и особенно писем, они вовсе переворачивают все с ног на голову.

Галина Кузнецова известна больше всего благодаря своей жизни в доме Буниных, на юге Франции, в далекие 20-е-30-е годы. Начали они встречаться с Буниным в 1926-1927 гг. Галина сама сняла квартиру в Пасси. Ради Бунина она оставила мужа.

В 1929 году Вера Бунина записала в дневнике великодушные слова: «Одна в Ницце. Странное чувство. Город кажется мертвым (воскресенье). На набережную не выходила, боюсь встретить знакомых. Хочется один день провести в уединении… Идя на вокзал, я вдруг поняла, что не имею права мешать Яну любить, кого он хочет, раз любовь его имеет источник в Боге. Пусть любит Галину <…> – только бы от этой любви было ему сладостно на душе».

Родилась Галина на Украине, училась в Киеве. На фотографиях – красивое лицо с голубыми глазами, всегда - в платье, печальная улыбка. После развода с мужем, Галина Кузнецова обосновывается в доме Буниных, на вилле «Жанетт», где живет около семи лет, вплоть до 1933 года, когда к Буниным приедем Маргарита Степун. У писательницы выходит ряд сборников прозы и поэзии, а венцом ее творчества становится, много позже изданный «Грасский дневник», произведение, в котором она описывает жизнь четы Буниных, пребывание там Леонида Зурова, других гостей, умалчивая о подробностях, сохраняя значительную деликатность при описании событий. Хорошо известно, что после получения Буниным Нобелевской премии, по пути домой, в Германии, Галина знакомится с сестрой философа Федора Степуна Маргаритой Степун, которая потом посещает виллу на юге Франции, и фактически увозит Галину с

собой, повергнув писателя Ивана Бунина в огромное расстройство и непонимание.

Обе женщины возвращаются на виллу во время немецкой оккупации. Потом они перебираются в США, где работают в ООН, а затем – в Германию, в Дрезден, позже в Мюнхен. Бунин сильно переживает по поводу сложившегося положения, о чем свидетельствуют, как его письма, так и его дневники. В изданных в книге «Устами Бунина» дневниковых записей Ивана Бунина и Веры Николаевны Буниной – множественные ссылки на то ощущение скорби, испытываемое Буниным, которое следует за отъездом Галины, и определенного рода облегчение, которое высказывает Вера Николаевна.

Вера Николаевна, жена Бунина записывает:

"Марга у нас третью неделю. Она нравится мне. … Можно с нею говорить обо всем. С Галей у нее повышенная дружба. Галя в упоении и ревниво оберегает ее от всех нас… (8 июня 1934 года)".

"Марга довольно сложна. Я думаю, у нее трудный характер, она самолюбива, честолюбива, очень высокого мнения о себе, о Федоре (Степуне) и всей семье. … Но к нашему дому она подходит. На всех хорошо действует ее спокойствие. … Ян както неожиданно стал покорно относиться к событиям, по крайней мере по внешности… (14 июня 1934 года)".

"Дома у нас … не радостно. Галя как -то не найдет себя. Ссорится с Яном, а он - с ней. Марга у нас… (8 июля 1934 года)".

"В доме у нас нехорошо. Галя, того гляди, улетит. Ее обожание Марги какое-то странное. … Если бы у Яна была выдержка, то он это время не стал бы даже с Галей разговаривать. А он не может скрыть обиды, удивления и потому выходят у них неприятные разговоры, во время которых они, как это бывает, говорят друг другу лишнее… (11 июля 1934 года)".

"Уехала Марга. Галя ездила ее провожать до Марселя… (23 июля 1934 года)".

Записи Бунина от 8 марта, 6 июля и15августа соответственно печальны: «Разговор с Г. Я ей: „Наша душевная близость кончена“. И ухом не повела»; «Без конца длится страшно тяжелое для меня время»; «Позавчера, в лунную ночь, М. устроила в саду скандал В. <…> Любить значит верить» (С.14,15,16).

Через несколько месяцев в дневнике Веры Николаевны вынесен как бы окончательный приговор о Кузнецовой и Степун: "Они сливают свои жизни. И до чего они из разных миров, но это залог крепости… Пребывание Гали в нашем доме было от лукавого…"

Летом 1939 г., перед самым началом войны, Кузнецова и М.Степун в силу обстоятельств вернулись в Грасс и прожили там до апреля 1942 г. После отъезда следуют долгие годы переписки, отношения поддерживаются тем или иным образом. По рекомендации Бунина Кузнецовой и М. Степун была поручена корректура его книг, готовившихся к изданию в нью-йоркском издательстве им. Чехова.

Сегодня история продолжается благодаря тому, что архив Галины передается в руки современным специалистам. Фильм Алексея Учителя тоже сыграл свою роль, высветив события единственно возможным образом. В критике история обретает новую жизнь, в зависимости от того, как ее интерпретируют, какие отзывы пишут.

Рене Герра – один из самых известных коллекционеров русского наследия во Франции встречается с Галиной Кузнецовой незадолго до смерти, пишет о том, как она становится похожа на Маргу Степун, которая умирает раньше, и чей жизненный путь долгое время связан с Галиной Кузнецовой. Рене Герра приобретает значительную часть архива Галины Кузнецовой, много пишет о ее творчестве, о сборниках поэзии и прозы, в которых каждый момент описан пристально, важен и добротно проработан.

Немаловажным витком в судьбе Кузнецовой становится новое критическое видение ее роли в литературе. Издание «Грасского дневника» содержит предисловие Ольги Демидовой, в котором подробно изложено, насколько контрапунктным представляется выделение Галины Кузнецовой в качестве автора, предание ей свойств отдельной личности, в независимости от ее отношения к Ивану Бунину, или ее взаимоотношений с домом Бунина.

Подобные факты и акцент критиков связаны, прежде всего, с тем, что «Грасский дневник» Галины Кузнецовой, действительно, становится взглядом со стороны, без особо вторжения в него главного героя, автора или наблюдателя. Кузнецова описывает события, создавая монумент писателю,

рисую его «парадный портрет», опуская значительные огрехи, или непростые жизненные коллизии. Конструирование образа самой Галины Кузнецовой, таким образом, позволяет осветить ее личность по-новому, увидеть в ней самостоятельность и собственную авторскую позицию, отличную от вмонтированной в «Грасский дневник» образа преданной ученицы писателя.

Недавно опубликованная переписка между Ниной Берберовой и Галиной Кузнецовой, которая длилась сорок лет, как отмечено исследовательницами, как бы позволяет увидеть новые грани в далеко непростой фигуре серебряного века Галине Кузнецовой. Впрочем, автор предисловия к изданию переписки, Ольга Демидова, в некоторых местах дает свою собственную оценку, пишет о Нине Берберовой, в частности и о ее эпистолярной привязанности к Кузнецовой, которая была, среди прочего, и с целью опубликовать свою книгу в Германии. Но такие детали имеют право за существование, без всякого сомнения, а образ Галины Кузнецовой, таким образом, окрашивается в дополнительные цвета по взмаху волшебной палочки критиков современности.

Вот, например, цитата, которая реферирует к заботе и подаркам Нины Берберовой: «…спасибо Вам за неустанную волю к некот<орому> „услажденью“ нашей жизни. Кроме Вас *никто* из старых знакомых и друзей не подумал об этом» (с. 96).

Замечает некоторую предвзятость трактовки предисловия, и критик Ирина Виноградова, которая последние годы подробно исследует творчество Нины Берберовой, на материале американских архивов, пишет о связи Берберовой с коллабораторством, то есть работой на Германию, о напряжении между Берберовой и Буниным, ее увлечении французской переводчицей Миной Журно, о разводе с Макеевым. Критики, словно скульпторы, торопятся досказать детали недописанного ранее портрета, иногда склоняясь в ту или иную сторону риторического приема.

Оба имени слишком весомы для литературоведения, чтобы их мнение можно было как-то корректировать. Мы будем действовать в том же русле, но попытаемся обратить внимание скорее на литературные тексты.

Известная по архивам копия книги стихов Галины Кузнецовой «Оливковый сад» содержит автограф Ивана Бунина, который дарит сборник мэтру русской поэзии Вячеславу Иванову, с просьбой дать свой отзыв. Вячеслав Иванов высоко оценивает поэзию Галины Кузнецовой. И действительно, если Вы откроете ее стихи, в них необыкновенная красота лазурного моря и французского пейзажа, необыкновенная грусть, усталость, но и явное ощущение вечности. Ее стихи очень тонки, в них много гармонии, и все той же грусти, словно русская и французская культура сливаются воедино:

На горной дымке, смутно-голубой,
Узор ветвей раскинутых и снежных…
Все, все, что мне даровано тобой,
Я сохраню в сокровищнице нежной.
Меня ничто не мучает, не жжет
Под взглядом глаз твоих орлино-зорких
Так пчелы собирают сладкий мед
С иных цветов, губительных и горьких.

Или, к примеру, другое стихотворение, сильно идущее в разрез с постоянными рассказами критики о Марге Степун. Это - лирическое стихотворение, совершенно и явно обращенное к мужчине (как, собственно, было с «Тридцатью тремя уродами» Зиновьевой-Аннибал, произведении, написанном о женщинах, и скандальное благодаря этому, но посвященное и отданное – собственному мужу, явно и косвенно обращенное к Вячеславу Иванову). В данном стихотворение Галины Кузнецовой - образ замка, рыцаря, рождение сына – архетипичный крик женского одиночества, любви, и обращении к лирическому герою - мужчине:

Ты привез меня в зубчатый замок,
В позабытый замок провансальский.
Далеко он виден серой башней
В чаще синих итальянских пиней.
Я одна пришла по гулким залам,
По крутым и узким поворотам
Долго я стояла в старой нише –
На поля холмистые смотрела.
Здесь с тобою мы когда-то жили,
Было много слуг у нас и псарня.

Здесь, когда-то, темной ночью,
Умирая, родила я сына.

Другие стихотворения этого сборника сходным образом становятся манифестацией философией жизни, воспоминанием о вечности, напоминающим мотивы, которые мы обнаруживаем в других стихотворениях поэтов Серебряного века:

Глухие слезы по щекам бегут
А ты, душа, как бы забыв о боли,
Уже глядишь в ту солнечную мглу,
Над листьями блестящими магнолий.
Там облака, клубясь, как снежный дым,
Едва туманя острые вершины,
Плывут, плывут по склонам голубым,
Подобные жемчужной паутине.
И знаю, вновь готова верить ты.
В омытые прибоем дымным страны,
В бесшумные пустые океаны,
Чуть видные со страшной высоты.
Ты чуешь мир не временный, не тленный,
Где мы пройдем бесследно и забвенно,
Но вечный мир, в котором смены нет.
Где сладостно струится синий свет.

В этом стихотворении тема вечности выражена ярко и эксплицитно. Но разве только упоминание о вечности делает стихотворение зрелым? Особого интеллектуализма, или даже образности в нем, возможно, и нет, но звучание, и целые находки эпитетов: «бесшумные пустые океаны», «пройдем бесследно и забвенно», «струится синий свет», «жемчужная паутина». В общем-то даже упоминание «океанов», (а не «океана», например) делает это стихотворение особым, наполненность аллитерациями, эхо-элементами и огласовками («временный-тленный», «смены нет – синий свет»). Зрительное и буквально животное осязание («чую») как нельзя лучше демонстрирует чуткость авторского «я», его все-чувствующие свойства.

Еще в бытность издания произведений Кузнецовой, сразу за сборником стихов, следует к публикации и проза. Поэтому в Парижских «Числах» 1930 (№ 2-3) даны подробные комментарии к сборнику прозы «Утро»:

«Есть у Кузнецовой очень большая чуткости к «атмосфере», живость и некоторая своеобразность в ощущении природы. Есть и мастерство в передаче. Ее описания не скучны, и ее настроения передаются ее читателю. Неизвестно почему, потому ли, что всем знакомы и французская осень, и луга Украины, и море – «эмигрантское» море, с огнями, посадками, волнорезами, с чужой, южной синевой, – потому ли, что это где-то, когда-то было, – в жизни или в литературе – но читать такие места по-старому приятно.

К сожалению, автор не ограничивается «литературными пейзажами». Есть какая-то попытка создавать типы, – эмигрантской женщины, например (все эти Тани, Лизы, Веры – одно лицо). Получается что-то натянутое – какие-то тургеневские девушки, немного выродившиеся, не привившиеся на чужой почве. Есть также какое-то поверхностное «затрагивание» вопросов вечных. Выходит наивно, неубедительно (рассказ «Ночлег», рассуждения Внесорева в рассказе «Синие горы») – иногда даже немного пошло («Утро», «Осень»)».

В общем-то, не слишком высокая оценка.

Рене Герра в свою очередь цитирует по-настоящему благожелательную рецензию Г. Адамовича, жесткого критика чужих текстов. В этой рецензии образ Кузнецовой-автор – значительно более яркий:

«Галина Кузнецова пишет, как будто ни о чем, но касается она многого. В ее повестях ничего не происходит, или почти ничего; случай в них не играет никакой роли. Она рассказывает не о том, что в жизни иногда бывает, а лишь о том, что в жизни всегда есть, – и своим, невиданным раньше, светом освещает она это «всегда – присутствующее». Ее вещи не сразу останавливают внимание, но надолго запоминаются… Галина Кузнецова – беллетрист и рассказывает о невзгодах русских людей, застигнутых революцией. Но вместе с тем она и поэт, который говорит о человеке «вне времени и пространства».

Вот как начинается рассказ Галины Кузнецовой «Утро»:

«Стоя перед зеркалом, в полутьме, он завязывал галстук. Полоски солнечного света, пробиваясь сквозь щели запертых ставень, ложились ему на плечи, на край белого умывальника,

на толстый линолеум, разостланный на полу. Было уже около десяти часов, но ему жаль было будить жену, и он одевался, стараясь не шуметь, взглядывая на темное зеркало, где смутно белела широкая постель с утонувшей в подушках стриженой женской головой. В дверь постучали. Он быстро, на носках, подошел к постели. — Милая, пора, — сказал он нежно, наклоняясь над спящей. — Десять часов. Ты помнишь, что мы нынче едем в Ментону? Она повоевелилась, открыла глаза и сонно улыбнулась ему. В дверь опять постучали. Он выпрямился и строго сказал: — Войдите. Горничная внесла на подносе кофе на двоих, поставила поднос на стол, с привычным любопытством рассматривая новых постояльцев, в которых она угадывала новобрачных, совершающих свадебное путешествие. — Мадам и мосье разрешат открыть ставни? Прекрасная погода для прогулок! Впрочем, здесь, в Каннах, всегда прекрасная погода».

Размеренность нарратива действительно напоминает хорошую добротную прозу XIX века, Тургенева, или даже Островского. Описание интерьера, последовательность действия, все позволяет оживить повествование, словно это театр или поставленное, выросшее из воздуха и материи, воспоминание. Но главной особенностью прозы становится именно способность автора видеть в каждодневности радостное, ощущать момент просветления в любой ситуации.

Как же заканчивается этот рассказ?

— Как я благодарен вам за вашу музыку, — сказал он, когда она кончила, вставая и подходя к роялю. — Я так давно не слышал ее, так одичал… Ведь, вы знаете, бывали целые месяцы, когда я не видел ни души и разговаривал только со своей старой кухаркой…

Возвращался он ночью, пешком. Ночь была очень черная. До дому было километров девять, но он не думал об этом. Он шел посреди темного, пустого, звонко отзывавшегося на каждый удар палки шоссе и жадно нюхал воздух, полный сложных осенних запахов. Земля была очень темна, деревьев не было, были только темные массы и ощущенье чего-то густого и свежего. Но постепенно, когда глаза привыкли к темноте, он стал различать изогнутые очертанья акаций,

черные острова сосен, замкнувшиеся в свое молчанье громады кипарисов. Среди них еще белей было сиянье звезд, усеивавших небо. — Что это есть в них такое непонятное и притягивающее? — думал он, идя и смотря на звезды. — Почему мне кажется, что они живые, что они думают? Молодец все-таки Красовский! В Париже надо будет сходить послушать хорошую музыку… А вот дерево, уже совсем голое… Осень… Ну, и пусть, пусть… Он шел, и шаги его и палка звонко стучали по дороге.

Какая-то особая поэтичность в этом рассказе, сходная, пожалуй, с «Легким дыханием» Бунина («пусть, пусть», «он шел, и шаги его и палка звонко стучали по дороге»). Описание - яркое, с привлечение звуков, ярким проявлением синестезии («Он шел посреди темного, пустого, звонко отзывавшегося на каждый удар палки шоссе и жадно нюхал воздух, полный сложных осенних запахов», «земля была очень темна, деревьев не было, были только темные массы и ощущенье чего-то густого и свежего», «но постепенно, когда глаза привыкли к темноте»). Сам нарратив становится похожим на музыку, в нем оживают звуки и гармонии, ритмы и повторы. Рассказ становится хорошим примером поэтического творчества, и несмотря на схожесть с известными произведениями классики, является полноправным художественным произведением, певучим, напевным, грамотно сконструированным. Неслучайно, Вячеслав Иванов, дает стихам Кузнецовой самую высокую оценку.

Вторая книга Галины Кузнецовой, роман «Пролог», выходит в 1933 году, тоже в «Современных записках». О ней написали отзывы Г. Адамович («Последние новости», Париж, 8.05.1933), В. Ходасевич («Возрождение», Париж, 6.07.1933) и литературный критик и историк П. М. Бицилли: «Автор искусно обновил и осмыслил избранную им форму романа-воспоминаний».

И, наконец, «Грасский дневник». Складывается ощущение, что упорное навязывание якобы дипломатичности или деликатности Галине Кузнецовой при описании дома Бунина в некотором смысле становится желанием недооценить ее писательское и творческое решение творить свою собственную действительность так, как ей она представляется, без описания

неурядиц и споров, трагедий и двусмысленных речей. Вот лишь один из эпизодов:

«Знойный великолепный день. Море придвинулось и лежит на горизонте полным голубым дымом, так что глазам весело, небо побледнело от обилия света, и хвойное раскидистое дерево на этом свете и лазури прекрасно. После завтрака И. А. и я лежали в полотняных креслах под пальмой и разговаривали о литературе, о том, что надо, чтобы стать настоящим писателем. Он сегодня в первый раз весь в белом, ему это очень идет, он очень сухощав и по-юношески строен. А все это в целом очаровательно: и он, и голубая горячая даль, и хвойные ветки большого раскидистого дерева в нижнем саду, и далекое море, синей стеной поднимающееся к горизонту. Впрочем, долго лежать он мне не дал — погнал в комнату «заниматься». Надо смотреть на сухие летние дни, как на рабочее время, нечего бездельничать, — постоянно твердит он. А тут еще прибавил: «Только в вашем возрасте и можно дать хороший закал для будущего. Идите-ка, идите». И сам пошел писать о своем «веселом мужике». На этот раз пишет он довольно медленно, еще не разошелся. Я сегодня отнесла на почту свои «Горы», посылаю их в «Звено». Надежды, в сущности, никакой, но не лежать же им так в столе — надо хоть попытаться. Послать заставил И. А., он и конверт дал большой, и адрес я писала у него в кабинете. Ну, на авось!»

Или еще одно описание:

По утрам срезаю розы—ими увиты все изгороди выбрасываю из них зеленых жуков, поедающих сердцевину цветка. Последнему научил меня Фондаминский, в котором есть приятная, редкая в мужчине нежность к цветам. Обычно я же наполняю все кувшины в доме цветами, что И. А. называет «заниматься эстетикой». Самон люб ит цветы издали,говоря,-что на столе они ему мешают и что вообще цветы хорошо держать в доме тогда, когда комнат много и есть целый штат прислуги. Последнее—один измобразчиков его стремления всегда все преувеличивать, что вполне вытекает из его страстной, резкой натуры.

В этой красоте повествования разве есть излишнее затуманивание образа самого Бунина? Это явное стремление к красоте, ее видение в каждодневной ситуации. Разве может быть так интересна постоянная попытка искать реальность, которой в любом мире, а особенно писательском, быть не может и не должна быть. Жанр биографии, эпистолярный жанр являются лишь вариантами художественного нарратива. Почему же он должен быть менее красив?

Нина Берберова – Галина Кузнецова. Переписка 1920-1960-х годов. Москва. Дмитрий Сенчин, 2022.

Вдохновленная отзывом журнала «Звезда» (2023), и успев написать несколько статей до приобретения, собственно, издания этих бесценных писем, становлюсь, наконец, счастливой обладательницей замечательной публикации писем Нины Берберовой и Галины Кузнецовой. Даже немного нервничаю, раскрывая посылку из Москвы. Вот они, тщательно подобранные, изданные, с комментариями известных специалистов.

Вчитываясь в эти письма, которые писательницы вели на протяжении сорока лет, обмениваясь впечатлениями, высказывая точку зрения на различные события эмигрантской, общественной, личной жизни, думаю о том, каким филигранным, утонченным был мир вещей и идей в то далекое время. Поэтому так боязно делать из этой переписки просто историю жизни. Это не только мысли и жизненные факты, это словно слепок культурного наследия, очень ценного, до конца неизученного, непростого, многомерного.

Переписка Берберовой и Кузнецовой как бы распадается на две части, довоенная (1928-1930) и послевоенная, достаточно длительная (1946-1968).

Автор предисловия, известный специалист по творчеству Галины Кузнецовой, комментирует письма, показывает определенные особенности, скрытые от глаза не очень знающего читателя или специалиста. Поскольку материалы получены из знаменитого русского архива в Лидсе, а принимали участие в публикации ведущие архивы, в которых хранилась переписка или сведения о писательницах, нет сомнений в высочайшем профессионализме этого кропотливой работы. Имея представление о специфике архива Лидса, хочется еще раз

подчеркнуть, что исследования, проводимые там, фактически оживляют не только память о том времени, но делают это с максимальным вложением сил и энергии в попытке воссоздать то далекое время, пролить свет на те участки света и тени, которые есть в любой биографии.

Хотелось бы снова прокомментировать некоторые моменты, которые мне кажутся несколько неоднозначными, при всем том необыкновенном, подробном, доскональном и высоко профессиональном изучении вопроса.

Во-первых, образ Галины Кузнецовой, ее знакомство с Буниным и пребывание в семье Буниных в Грассе – известный факт, о котором создается определенного рода мифология. Собственно, исследования автора предисловия и ставят своей задачей изменить стереотип, выписать образ Галины Кузнецовой, как намного более объемный, творческий, самобытный и серьезный, чем это представлялось до сих пор. Другим отправным пунктом внутреннего спора для исследователя становится, на мой взгляд, попытка показать, что Галина Кузнецова намеренно изображает не реалии, а рисует парадный портрет Бунина в своем знаменитом «Грасском дневнике», создавая не повествование – расследование, а грустное, несколько меланхоличное, красиво созданное произведение, в некотором смысле, - фантазию, которая скрывает какие-то важные моменты, касающиеся всех действующих лиц:

«Прежде всего—жизненные обстоятельства, в силу которых Кузнецова оказалась в Грассе, и та роль «ученицы Бунина» и его «последней любви», «грасской Лауры», которую уготовила ей судьба и вне пределов которой ее отказывались воспринимать многие современники. Положения не изменило и то, что ролью бессловесной младшей ученицы писателя она довольно скоро начала тяготиться, а обстоятельства ее - личной жизни претерпели существенные изменения в середине тридцатых годов, хотя она и продолжала—с перерывами—жить в Грассе до весны 1942 г. Отношение к автору - сказалось на отношении к творимому тексту: в представлении общественного мнения учитель Бунин должен был стать главным героем дневника ученицы Кузнецовой, а сам дневник—хроникой грасского периода его жизни». (О.Р. Демидова. «Дневник как пространство умолчание». Предисловие к кн.

Галина Кузнецова Грасский дневник. Издание подготовлено О. Р. Демидовой. С-Петербург, 2009).

Переписка Нины Берберовой и Галины Кузнецовой проливают определенный свет на понимание личности Галины Кузнецовой, ее самобытности, которая интерпретируется современниками по-разному. Попытка выделить ее образ как отличный от Бунина, не вторичный по отношению к нему – важный этап в трактовки ее роли и места в культурном наследии.

Во-вторых, важным, на мой взгляд, становится роль комментатора. В общем-то это тема не новая, но она в данном случае на редкость актуальна, поскольку категории, слова, понятия, которые употребляются комментатором (или комментаторами, авторами) высвечивают фигуры прошлого определенным образом, иногда коренным образом меняя статус взаимоотношений. Без всякого сомнения, обе тематические области взаимодействуют между собой, имеют общие черты, влияют друг на друга.

Сложным представляются определения или категории, которые приводятся в комментариях. Они сводятся к тому, что образ Нины Берберовой формируется ее дискурсом как «более самодостаточной, сильной личности, с ориентацией на более мужской тип поведения и подчеркнуто феминной роли Кузнецовой – слабой, зависимой, «фарфоровой» (Переписка - с. 19). Подобное разделение и оправдано, и нет. С моей точки зрения, несмотря на кажущееся справедливое замечание, данный комментарий, «феминного» и «мужского поведения» скорее вселяет сомнение в интерпретации, как будто бы даже подрывает веру в добрые взаимоотношения, словно нарушая их гармонию. Само разделение противоречит как общению, так и теории гендерных различий, сводя сложный образ идентичности к простейшей бинарной оппозиции, о которой в англоязычной традиции, например, было столько критики (см., например, «Сумасшедшая на чердаке» Гилберт, Губар о недальновидности позиционирования женщины как «монстра» или как «ангела»). На мой взгляд, и авторы комментариев тоже пишут об этом, взаимоотношения Берберовой и Кузнецовой сложные, огромный потенциал ведения разговора на протяжении стольких лет, говорит об их привязанности, интересе друг к другу, их безграничном интересе к жизни друг друга.

Несколько сомнительным кажется и определенного рода романтическое желание приписать этой переписки статус «романа в письмах», вернее «многосложного эпистолярного романа со своими тайнами, многочисленными лакунами и открытым концом». Подобное мнение нисколько не омрачает идею переписки, напротив, делает ее совершенно неповторимой, завораживающей. Однако, мне кажется, что глубинная взаимосвязь между женщинами-писательницами, это не вопрос тайн или лакун, это, наоборот, связующее звено многих действующих лиц и ответы на вопросы. Неопределенность местонахождения архива Кузнецовой (Рене Герра приобретает его большую часть, часть бумаг переходят к родственникам В.С. Франка) также придает любым исследованиям определенное очарование, дает возможность поиска истины в отношении многих вопросов.

Несколько более сложным становится вопрос о категоризации близкой дружбы между, например, Ниной Берберовой и Миной Журно, переводчицей, которая работает вместе с Берберовой долгое время (с 1944 по 1960), соратник по переводам, прототип «Маленькой девочки», о которой в книге переписки приведены комментарии, в которых, впрочем, основная ссылка относится к материалам, опубликованным в журнале «Звезда» (2021). Мне кажется, что, во-первых, текст «Маленькой девочки» явственно свидетельствует о том, что дружба не была важной, а, во-вторых, несколько смущает достаточно тенденциозная интерпретация событий:

«19 апреля 1947 г., Берберова доверительно сообщает Кузнецовой о своей подруге, с которой она «соединила свою судьбу»: *«Я ее научила русскому языку, и мы вместе переводим на французский. Она и стихи пишет, и о живописи пишет, и вообще человек очень замечательный, яркий и особенный. С ней вместе я и надеюсь переехать на отдельную квартиру».* В письме от 5 мая Кузнецова приветствует «новую дружбу» Берберовой, откликаясь не менее доверительным (но столь же запрограммированным!) рассуждением о «тесной женской близости», в которой есть «много напряженной духовной прелести», завершающимся признанием «Я это знаю по опыту». В результате то, что так долго оставалось в подтексте и не

подлежало вербализации, наконец, вербализовано, хотя и в свойственной Кузнецовой уклончивой манере.

Впрочем, уже 16 декабря 1947 г. Берберова признается: «Мы не вместе, и вместе строить жизнь не можем, так как она человек очень трудный, и я три года несла на себе страшную тяжесть ее нервности, сломанности… Мне казалось, что я могу ее переделать, но я думаю, что переделать никого нельзя. < …> Мы очень любили друг друга. <…> она открыла мне целый мир, но я не в силах отдавать себя так, как отдавала до сих пор. Мне хочется *быть одной*, быть свободной (выделено Берберовой – О.Д.). И вновь Кузнецова с готовностью откликается на это признание, в письме от 5 января 1948 года выражая полное понимание и тем самым в очередной раз выдавая себя: *«То, что Вы пишите о сложностях отношений с Вашей подругой, мне очень понятно».*

Хотелось бы прокомментировать, прежде всего, тот факт, что в данном случае имеет место некоторое искажение понимания того, что, во-первых, письмо содержит любого рода рассуждения промежуточного плана. Как и проза, оно не является истиной, а служит для развития мысли, определенного рода фантазии, выдумки. Комментарии содержат информацию о том, что, собственно, нет данных кроме писем к Кузнецовой, которые бы проливали свет на эти отношения (Ирина Винокурова, труды и дни по дневникам письма: середина 1930-х – середина 1960-х годов, журнал «Звезда», 2021, № 8).

В материалах приведена подробная информация о Мине Журно, в частности о том, что Берберова тратила значительную часть денег, которую она получила как гонорар за биографию Чайковского, в Стокгольме, для оставшегося в Париже близкого человека, не называя его: «Все купила, запаковала и отнесла на почту. Посылка придет в Париж до моего приезда. Я не положила в нее ничего съестного, только теплые вещи: два свитера неописуемой красоты; шесть пар теплых носков; шерстяные перчатки — и порошок, чтобы их стирать; сапожки — и крем, чтобы их чистить. Пальто, легче пуха, и шапку какую носят эскимосы. Это — чтобы все прохожие оглядывались. Это доставляет особое удовольствие сейчас. Кто-то потеряет голову от радости и (без головы, но в шапке) придет меня встречать на вокзал».

Далее дается объяснение:

«Из контекста понятно, что речь идет о женщине, причем не просто подруге, а именно возлюбленной, чем, собственно, и объясняется желание полностью скрыть ее имя.

В декабре 1946 года Берберова формально еще не рассталась с Макеевым (такое решение будет принято через несколько месяцев), но отношения уже были крайне холодными и даже враждебными. Об этом свидетельствует запись от сентября 1947 года, в которой Макеев, в свою очередь, остается неназванным, однако по прямо противоположной причине.

Отсутствие имени говорит в данном случае о степени отчуждения: «Человек, с которым я продолжаю жить (кончаю жить):
не веселый,
не добрый,
не милый.

У него ничего не спорится в руках. Он всё забыл, что знал. Он никого не любит, и его постепенно перестают любить».

Честно говоря, вывод комментатора несколько скоропостижен, как мне представляется. Подарки, возлюбленная, Макеев. Все три категории – совершенно разные и несоизмеримые. Если Берберова внутренне выясняет отношения с Макеевым, это никак почти не связано с Журно, и пьеса «Маленькая девочка» тому подтверждение, даже если была еще одна редакция, где образ девочки более положительный. Подарки являются показателем душевного жеста и привязанности. Вывод не отменяет любви, которую можно испытывать, но ее акцентирование все равно в какой-то момент повисает в воздухе, как навеянный миф, инспирированный американской гендерной традицией.

Кстати, Берберова в письмах к Кузнецовой подробно говорит о подарках, которые хочет приобрести в Стокгольме, то есть для Берберовой подарки всегда – жест, знак очень теплого отношения, но все же – не более того:

«Если у Вас есть в Стокгольме кто-нибудь, или поручения (Вы ведь там были) или Вы хотите, чтобы я послала Вам что-нибудь очень нужное из Стокгольма, то напишите мне к 22-му числу по адресу» ... (письмо от 6 ноября 1946, Париж, с. 57);

«единственное, что было важное в моем том письме, это то, что я спрашивала ваши размеры, на предмет посылки Вам платья или чего-нибудь носильного. Пожалуйста, если еще не послали мне их, то сообщите Ваш объем груд, боков и длину от шеи до подола» ... (письмо от 29 января 1947, Париж, с. 64).

Из того текста, который я читаю, суммируя, очевидно, что Берберова обладает огромной эмпатией, проявляет достаточно искреннее, насколько это возможно, отношение и почти что материнскую или сестринскую заботу, но в общем-то стремится к одиночеству, в силу того, что отношения до конца не удовлетворяют. Одиночество, которое дается не сразу. Попытки отношений не закрепляются, оставляя лакуну одиночества, стремление к нему. Отношения, которые завязываются на пути к одиночеству – это внутреннее становление и постоянный творческий процесс, выраженный в дискурсе. Таким образом, перед нами дискурс одиночества и сексуальности, дискурс поиска и самоидентификации. Люди играют определенную роль и не играют эту роль в жизни автора Берберовой. Письма - своеобразная фикция, которую, мне кажется, не стоит так серьезно и буквально воспринимать.

Комментатор игнорирует тот факт, что Берберова, действительно, не называет по имени ни женщину, ни мужчину, она как бы играет в эти образы, рассуждает о них, не потому что с одним близка, а с другом расстается (тем более из-за первого!), а потому что оба - удобный плацдарм для писательских рассуждений, историй, философии, рефлексии, поиска себя.

Поневоле задаешься вопросом, а стоит ли созданный миф того, чтобы он продолжал кочевать из одних материалов в другие, что кажется мне несколько претенциозным.

Комментатор как будто бы забывает, что письмо это, собственно, такая же фикция, как и роман, или повесть. Письмо может содержать любого рода искажения, или выдумку.

Честно говоря, изучая переписку Берберовой и Кузнецовой, в какой-то момент у меня даже появляется предположение о том, что история с Маргой Степун и Галиной Кузнецовой – тоже своеобразная фикция, не то, что придуманная Буниным от обиды (и подкрепленная записями, особенно Веры Николаевны), но тоже им созданная. Иногда кажется, что она

затмевает реальный, вернее, символический ход событий. Волей-неволей снова возвращаюсь мысленно к инструментам психоанализа «реального», «воображаемого», «символического». Реальное преломляется о такое количество проекций, что утверждения любого рода не имеют под собой твердой почвы под ногами, особенно по отношению к чувствам, проявлению тепла и доброты.

Ход событий заключается, в первую очередь, в необыкновенной растерянности и одиночестве Галины в доме Буниных, постоянном осложненной атмосфере. Появление новой фигуры, возможность уехать, поиски себя, сложность расставания и продолжение редактирования работ Бунина – важный фактор всей коллизии. История жизни Галины Кузнецовой - это не история любви и взаимоотношений Галины Кузнецовой, это история становления, человеческого и творческого. Неслучайно в письме от 27 августа, Кузнецова пишет, что «конечно, если бы не моя подруга – я бы сама не ушла, так бы там и зачахла» (с. 24). То, что становится трагедией, и одновременно - возможностью выхода из сложной ситуации обитания в доме Буниных почему-то яростно трактуется критиками как любовная история, которая все набирает и набирает новые обороты. Зачем, отчего?

Возвращаясь к «Переписке». Поражает и вывод комментатора в отношении того, что Кузнецова выбирала для себя главную жизненную стратегию в роли пассивной страдалицы, чью жизнь всегда кто-то направлял. «Именно так воспринимала ее и Берберова, впрочем, явно упрощая «детскую наивность» Кузнецовой и недооценивая свойственные ей уклончивость, прагматизм и хорошо закамуфлированный эгоизм (с. 25). Комментатор делает вывод о том, что и Федор Степун, брат Марги Степун делал ту же ошибку (например, в письме к М.А. Степун от 22 сентября 1950 писал: «Я каждый раз сам заново удивлялся Твоему мужеству, твоей энергии, Галиной, жертвенности и трудоспособности, благодаря которым вы разрешили проблему Вашей американской жизни».

Мне представляется, что переписка Галины Кузнецовой и Нины Берберовой, напротив, открывают важные моменты в отношении стиля обеих писательниц, и в этом кроются ответы на те вопросы, которые исследователи изучают. Например,

становится очевидно, что обе писательницы сознательно опускают какие-то моменты биографии, закрывают на них глаза, не для того, чтобы что-то сознательно скрыть, а потому что позволяют вызреть каким-то мыслям. Вот, например, длительные пассажи в отношении того, что Берберовой ближе «функциональное» в воспоминаниях (ее критика «Грасского дневника»), а Кузнецова пишет о «недосказанном», отвечая на письмо.

В письме от 4 мая 1968 г. (с. 28):

«Дорогая моя Галя, получила вашу книгу, села ее читать и не встала пока не кончила. Чудно вы пишете о людях. Не скрою, что описания природы я пропускала все, потому что даже у Тургенева и Бунина их не читаю. Времени осталось жить не так много и конечно хочется «функционального». На «нефункциональное» не хватаем меня уже давно.

<…> Я наслаждалась Вашим рассказом, и грустила ужасно: боже! какая невозможно печальная была Ваша жизнь! Почему все было так грустно? Почему все было так меланхолично все эти семь лет? Почему Вас обижали? Почему не так ценили, как надо было? Это остается загадкой, потому что вы ничего не говорите о самом главном, не развязываете никаких узлов. Помните ваш Мориак (не мой) сказал: «Только то, что есть самого тайного для человека может по-настоящему тронуть другого». Почему вы не последовали этому правилу?»

В ответном письме от 23 мая 1968, Кузнецова объясняет (с. 29):

«Дорогая Нина, спасибо за милое письмо. Рада, что вам было интересно прочесть хоть часть моей книги. «Не функциональная» природа у меня всегда была функциональная для моей души. Но ведь это дело натуры. Люди все разные. Может быть, так и лучше, разнообразнее. <…> отвечу на главные: говорить о том, что вы называете «тайным» - ненужно, для меня не нужно в этом дневнике. Для кого, зачем? Для обывателя? Тонкий человек и сам почувствует, а об остальных я не особенно забочусь».

В данном случае мы видим удивительные открытия в отношении обеих корреспонденток, иногда сильно противоречащие интерпретации комментаторов. Очевидно, что

Берберова считает самым важным – трогать души читателей, посредством аккуратной фиксации событий, их анализа. И в отношении ее взаимоотношений, это и есть правда о финальной форме ее жизни, об уходе, об одиночестве. Поэтому история о Журно и была выключена из воспоминаний. Идея «функциональности» для Берберовой касается любого события, поэтому для Берберовой в «Грасском» дневнике не достает действия, а вовсе не только подробностей. Для Кузнецовой же печаль и туманность сродни чуткости души, которая не терпит оголенности. Это не вопрос умолчания. Вопрос умолчания ставится комментатором. Но для Кузнецовой это вопрос стиля, который отчетливо звучит, например, в «Легком дыхании». Стиль не предполагает слишком много подробностей, меланхолия - настроение прозы, которая и передает ее содержание. То есть если для Берберовой ближе жанр детектива или аналитического мышления как формы его конструирования, то для Кузнецовой ближе стихотворная форма, символизм и почти что японская поэзия!

Публикация имеет явные преимущество по сравнению с другими исследованиями именно в силу того, что в книге собраны собственно письма, приведены тексты. На любые слова комментаторов можно обратиться непосредственно к тексту письма, сравнить утверждения с самим текстом.

Рассказ про постепенное развитие взаимоотношений между Кузнецовой и Берберовой по-настоящему захватывает внимание. Первые письма полны интереса и дружелюбия, скрытой энергии. Берберова делится с Кузнецовой самыми разными фактами, мнениями, историями. Откровенность и дружелюбие, взаимная поддержка, интерес, все говорит об исключительно теплом отношении и глубокой взаимной дружбе.

Сложно однозначно соглашаться с тем, что под конец переписки происходит «неявный конфликт» (с. 26), который обусловлен несколькими факторами. Комментатор говорит о том, что в общем-то это обусловлено разными эпистолярными стратегиями, ссылаясь на то, что Берберова обращается к Кузнецовой «слишком прямолинейно, авторитарно, в ряде случаев откровенно агрессивно» (с. 26). Подобная информация в некотором смысле не совсем оправдана, так как можно с большой долей вероятности предположить, что письма, наоборот, полны

дружелюбия, интереса и жизнеутверждающей силы. Другое дело, что, возможно, действительно, стиль Берберовой предполагает ясность ума, четкость изложения, детективный стиль, во многом, даже a la американский (хотя она еще находится в Париже!) в своем стремлении развивать риторику. Кузнецова, напротив, пишет, как поэт, более туманно, нежно, пространно. В комментариях также говорится о том, что публикация нелицеприятного портрета Бунина в книге «Курсив мой» в результате могло охладить Кузнецову, которая была намного более деликатна при описании дома, в котором так долго находилась.

Если 26 октября 1947 г. Берберова рассказывает о вечере Бунина: «Он очень старый, с жующий ртом, белый, бледный, сильно уставший под конец, читал своего безвкусного (так! – О.Д.) «Безумного художника», псевдо-русские стихи и какой-то милый юмористический отрывок …. Впечатление осталось какого-то совершенно нового, чужого, престарелого Бунина, безумно далекого от всего, что есть, от всего вокруг – и во мне». В этом же письме Берберова рассказывает о скандале, о выходе Бунина из Парижского Союза русских писателей и журналистов, цитирует фразу Б. Зайцева: «Я похоронил Ивана». В этом же письме Берберова пишет о своем впечатлении от Бунина:

«Бунин пришел и сел в первый ряд. Он много кашлял, выглядел совершенным трупом и вообще, кажется, собирается умирать… И это русский писатель!» (с. 25)

Комментатор справедливо замечает, что Кузнецова никак не реагирует на описание портрета писателя, но пишет о Зурове и Вере Николаевне, которых очевидно винит в произошедшей метаморфозе (там же). В этом, без всякого сомнения, и ее деликатность, и сохраненные чувства сожаления, близости, что явствует из еще одного письма от 5 января 1948:

«Действительно, Иван Алексеевич видимо совсем потерял рассудок. Ведь в его годы делать такие faux pas – уже просто неприлично», добавляя, «но я знаю, как обстоят дела в недрах, так сказать, и поэтому мне его все же бесконечно жаль».

Несколько странным представляется комментарий о том, что Кузнецова пытается заявить о себе как о «своей», в противовес «чужой» Берберовой, написать о своей значимости, хотя, на мой взгляд, в письме очень много искреннего желания

выписать портрет совершенно в других тонах, еще раз рассказать о своем причастии к семье, не по причине каких-то утверждений, а по тем же душевным мотивам.

А вот в следующих строках звучит тема большого доверия Кузнецовой к Берберовой, так как она делится с ней всем ньянсами своих взаимоотношений, гораздо более значимыми, чем любая другая фактическая информация:

«Я ему уже месяц ничего не писала, так как мне не по себе, а он тоже молчит с тех самых пор. Уж очень видно ему неприятно самому, он ведь знает мою установку в этом отношении, и странным образом до сих пор со мной считается».

Комментатор подробно пишет о том, что Берберова якобы «мстит» и чернит обвинителей, в числе которых и Иван Бунин. Речь идет об обвинении Берберовой Буниным (и рядом других писателей, в том числе Струве) в коллаборацинизме (исследование Шраера изучает данный вопрос по переписке Берберовой и Бунина). Далее комментатор пишет о том, что Берберова любила заручаться поддержкой союзников, и Кузнецова в данном случае была в некотором степени яркой составляющей «анти-бунинского союза» (с.22). Данная трактовка мне снова представляется надуманной. Портрет Бунина складывается так, как он видится писателю, со всеми подробностями, реалиями и выводами. Говорить о тщательно спланированной стратегии при переписке с Кузнецовой видится как излишняя вольность интерпретации. Берберову, действительно, отличает обостренный стиль, ясность мысли и отсутствие ретуширования, как в случае с письмом от 15 января 1949 г, Париж:

«Бунин Вам вероятно пишет. Вы знаете, вероятно, в каком он страшном состоянии. Злится он: на Зайцева, на редакцию «Русской мысли, на Союз писателей, на меня, на Александра Блока, Ницше, Достоевского, Мережковского, Платона и Колумба. То есть на людей, которых искренне ненавидит».

Мне кажется, что такая информации содержит ярчайшую долю сарказма в отношении жизни, но также является показателем ясности ума и доверия к Кузнецовой. Это хороший пример дружественной беседы о том, как и что ощущается на данный момент, как создается собственное мнение об

отношениях и людях. Это не комментарий о Бунине, это развитие блестящей мысли и доверие к Кузнецовой.

Мне представляется, что традиция психоанализа подошла бы для расшифровки писем с большой долей уверенности в неискаженной интерпретации. И важным здесь становится именно тот факт, что личность писателя действительно хорошо раскрывается, благодаря общению с другим писателем. О роли «зеркала» говорят многие психоаналитики и философы, не только Ж. Лакан, но и Рене Жерар, например, излагая свое видение жертвенности в обществе в виде «со-настроенности» другому. Берберова и Кузнецова словно раскрываются друг перед другом, зеркально отражая собственные черты, проливая свет на собственные биографические реалии. Трактовка писем «дословно» не имеет такого большого потенциала, в них заложена постоянная игра смыслов, оттенков и ньюансов, которые еще предстоит изучить.

ПЕРЕПИСКА НИНЫ БЕРБЕРОВОЙ И ГАЛИНЫ КУЗНЕЦОВОЙ (КОММЕНТАРИИ К КОММЕНТАРИЯМ)

- В этом мире любила ли что-нибудь ты?..
- Ты, должно быть, смеешься! Конечно, любила.
- Что? - Постой. Дай подумать! Духи и цветы,
И еще зеркала... Остальное забыла.
Ирина Одоевцева

Прочитала в одном известном и дорогом мне журнале об издании переписки между Ниной Берберовой и Галиной Кузнецовой. Издано - с предисловием, приводятся комментарии главного специалиста по творчеству Галины Кузнецовой.

Писательница Нина Берберова и поэт Галина Кузнецова долго переписывались. Около сорока лет. Длинные письма, полные и заботы, и определенного внимания друг к другу. Берберова даже посылала Кузнецовой одежду, некоторые приятные безделушки, которые радовали глаз. Посылала это все в Германию.

Вспоминаю, что упоминаниями о помощи, просьбами о помощи и одежде полны многие письма Марины Цветаевой, изданные во Франции, в частности. Нужда была страшная.

Ловлю себя на мысли, что написано о вступлении к изданию несколько предвзято. Не могу оспаривать само предисловие, конечно, но и в нем чувствуется определенное мнение. Впрочем, как этого избежать? Любой комментарий всегда – личный. Публикуются архивные материалы, поэтому трудно что-то оспаривать серьезно. Приводятся факты. Но все же удивилась тону интерпретации.

Во-первых, сообщается, что «Курсив мой» Нины Берберовой был ответом на «Грасский дневник» Галины Кузнецовой. А одна из причин их переписки – желание Нины Берберовой опубликовать уже готового «Блока и его время» в Дрездене, куда Галина Кузнецова уехала вместе с Маргой Степун, после временного (об «окончательном» говорить не приходится) разрыва с семьей Буниных, до переезда в Мюнхен.

После громкой истории долгого и двусмысленного пребывания Галины Кузнецовой в доме Буниных, и разрыве, который был подогрет встречей с Маргой Степун, певицей и сестрой известного философа Федора Степуна, в издании, казалось бы, исследуется еще одна.

De facto приводятся подробности, вроде тех, что от своего супруга Макеева Берберова ушла к своей молодой подруге-француженке Мине Журно, поэтому и писала Галине Кузнецовой, чей роман с Иваном Буниным, а затем и Маргой, был подробно изучен как серьезными исследователями, так и журналистами. Но все это в отношении Нины Берберовой - несколько
предвзятая интерпретация. Нет никаких сомнений, что писательница высказывала определенного рода искреннюю заботу об оказавшихся в Германии подругах.

Кроме того, достаточно бегло прочесть «Курсив мой» и «Грасский дневник», чтобы удостовериться в том, что настоящего литературного диалога между Берберовой и Кузнецовой не могло быть. Две писательницы совершенно не равнозначны по вкладу в литературное наследие и уровню анализа ситуаций. Они совершенно разные и по масштабности личности.

Удивляет и «молодая француженка», как и достаточно смелые выводы, о которых речь пойдет чуть позже.

Поскольку я не имею на данный момент доступа к архивным материалам (которые, как явствует из текста, уничтожены Берберовой), я могу использовать лишь тексты ее пьес для того, чтобы как-то подкрепить свое мнение. Этим и буду пользоваться. Насколько это правомерно и валидно? Настолько же, насколько валидны и вероятны собственные записи Нины Берберовой, которая не отличалась, как известно, большой аккуратностью при изложении фактов.

В тексте пьесы «Аккомпаниаторша» Нины Берберовой очень явно действует история взаимодействия обеих женщин, двух героинь, но совсем иного, менее романтического свойства. Одна из героинь – аккомпаниаторша, молоденькая девушка, вторая – зрелая, замужняя дива, певица. Но это - яркий пример раздвоения собственного «эго», собственной личности. Речи не может идти о том, что Нина Берберова имеет в виду двух разных женщин, чье общение интересно само по себе, а не как раскрытие собственной личности. Это общение - краткосрочно, вторично. Основная тема – взаимодействие главной героини, певицы, с мужем и любовником. Роль аккомпаниаторши – роль зеркала, и только. При этом вывод книги - как важно реализовать и себя тоже, не остаться тенью рядом с великой личностью.

Все эти сюжетные ньюансы идут сильно в разрез с идеей о французской знакомой Мине Журно, о которой ничего и нигде не сказано! Якобы, Берберова всю информацию уничтожает, кроме тех нескольких писем, в которых она фигурирует.

В связи с Журно, критика, впрочем, ссылается на другое произведение Нины Берберовой, пьесу "Маленькая девочка». По пьесе снят фильм с актрисой Еленой Сафоновой, которая блистательно играет и в «Аккомпаниаторше».

«Маленькая девочка» - яркий пример семейных взаимоотношений в зеркальной перспективе. Главный герой, Сомов, очарован молодой девушкой, которую все время целует. Она словно обволакивает его надеждой и юношеским восторгом. Жена Ольга, в ответ на его реакцию, приглашает девочку До в дом, сообщая Сомову, что очарована ею еще больше, чем он.

Муж сначала - радуется, потом беспокоится, а потом приходит в ужас. Девушка (жена Ольга все время так и называет ее - «маленькая девочка») остается у них дома, так как идти ей совершенно некуда. Девочка (по пьесе ей 19 лет) – музыкант,

дома ее никто не ждет, свою жизнь она проводит, позируя художникам, играя роль натурщицы.

Вершиной пьесы становятся диалоги, в которых Сомов просто в истерике требует, чтобы маленькая девочка покинула их дом, на что жена Ольга справедливо замечает: «Отпустить ее? Куда? Как можно?», «Я не выбираю ее… но неужели ты думаешь, что я могу ее прогнать, нашу маленькую девочку? Она ни в чем не виновата», «вот видишь, в какое состояние приводят ее наши ссоры?»

Или, например, их взаимоотношения еще более откровенно видны в обращение Ольги к До:

ОЛЬГА *(пристально глядя на нее).* Как ты жила раньше? До нас? Кого ты мучила?

ДО *(небрежно).* Одного котенка.

Свое якобы сложное отношение к До Ольга по ходу пьесы пространно объясняет своему мужу:

ОЛЬГА. Послушай, Сергей, я скажу тебе что-то очень важное, чего никогда не говорила. Я полюбила ее за то, что при нашей первой встрече я смогла что-то изменить в ней, пробудить в ней что-то честное, человеческое, что могло и не проснуться.

Далее Нина Берберова просто «размазывает по стенке» главного героя за его романтические мечты. Она показывает, как Сомов умудряется умолять жену объяснить ему, за что она любит До. Жена от этой человеческой любви вовсе не отрекается, а послушно, внимательно и мудро объясняет мужу, за что она любит девочку. За собственную человечность, как следует из пьесы, за то, что помогла ей вернуть человеческое:

ОЛЬГА. Но, Сережа, какое же может быть сравнение! Ведь это безумие - ставить себя на доску с ней. Ты – мой муж, мой друг, мы прожили с тобой жизнь! А она – просто маленькая девочка, которую я люблю и жалею и которой я больше всего на свете желаю счастья.

А вот как Ольга объясняет свое отношение к мужу. Совершенно очевидно, что девочка к этим взаимоотношениям не имеет никакого касательства, ее роль минимальна:

«Мне не это больно. Я не знаю, поймешь ли ты меня: мне больно, что между тобой и мной все разрушилось. И это случилось в одну ночь: в тот час, когда он ушел отсюда. Он ушел, оставив нас вдвоем, и этим самым он сделал твое присутствие в

доме бессмысленным. При нем мне казалось – был смысл в тебе. Теперь его нет. И вот выходит, что Сергей был и есть хозяин моей жизни».

В общем-то, на мой взгляд, единственно правильная интерпретация (как и в случае «Аккомпаниаторши»), - тема зеркальности главных героинь, чьи отношения друг с другом на полном серьезе - обречены на провал. Их просто нет. Основные взаимоотношения происходят между Сомовом и его женой Ольгой, маленькая девочка лишь зеркало, фикция, прозрачная поверхность, которая позволяет супругам взглянуть друг на друга лучше.

Совершенно понятно, что, интуитивно разгадав свою ненужность, маленькая девочка протестует. Нина Берберова это очень грамотно показывает. Вот как До объясняет взаимоотношение с Ольгой и свою обиду:

ДО *(разгораясь).* Маленькую девочку приголубили, обласкали, а теперь – довольно! Она надоела, маленькая девочка, она больше не нужна. С ней поиграли, и будет. Ее задарили, захвалили, ей наобещали, а потом сказали: «Вон! Мы лучше заведем собачку или канарейку…». Но маленькая девочка не уйдет, ей некуда уйти. И не к кому».

Что имеется в виду? Имеется в виду, что супруги просто выдворяют маленькую девочку, осознав, что не нуждаются в ней больше. Девочка объясняет ситуацию с горечью: «Но ведь вы заставили меня поверить вам!», «я поняла теперь… Я нужна была вам, чтобы разрушить меня, разрушить мою молодость, которой вы завидовали… Вы думали мною удержать его. Если бы я согласилась с ним спать, живя здесь, он остался бы с вами, и вы бы теперь не прогоняли меня! Но я пришла сюда не для того, чтобы с ним спать и обманывать вас, я пришла сюда, потому что верила вам и любила вас, потому что вы стали для меня всем… всем…»

Итак, очевидно, что перед нами - яркая история взаимоотношений супругов. Роль девочки сводится к нулю. Она сходна с этаким катализатором, или попросту – зеркалом, которая направляет перспективы. Конец пьесы – воссоединение супругов, их осознание уже прошедшего чувства одиночества вдвоем, счастливый выход из него. Отношения поправлены.

Возвращаясь к Нине Берберовой, становится странно, что маститая критика так упорно навязывает ей самой роман с француженкой, да еще и уход от Николая Васильевича Макеева. В самом деле?

Может быть, всему виной Галина Кузнецова и ее история? С Галиной Кузнецовой действует иная музыкальная, вернее даже и прозаичная тема. Вот известная цитата в дневнике Бунина, которая описывает ее уход из дома Буниных, который как бы положил конец эмоциональным невзгодам»: 1. IV. 42. В 11.45 ушла с мелкими вещами Галина. Возле лавабо остановилась, положила их, согнувшись, на землю. Тут я отошел от окна. Конец. Почти 16 лет тому назад узнал ее. До чего была не похожа на теперешнюю! Против воли на душе спокойно и тяжело грустно. Как молод был я тогда".

На Лазурном Берегу Галина и Марга находят благодетельницу. Степун дает ее семье уроки музыки и т. п.:

"31. 3. 42. Марга и Галина завтра переезжают в Cannes – "на два месяца", говорят. Думаю, что навсегда. Дико противоестественно наше сожительство. Обошли старую восторженную идиотку Mayrisch" (дневники И. Бунина).

Помощь подругам, действительно, оказывала Aline Mayrisch, урожд. de Saint-Hubert; 1874–1947 – феминистка, общественная деятельница, коллекционерша, приятельница А. Жида. Ее дочь Андре была замужем за политическим деятелем, послом Пьером Вьеном (скончался в 1944 году в Лондоне). Алина Мейрис и после войны не забывала о подопечных женщинах. В 1947 году она пригласила их погостить в люксембургском имении. Пока шло оформление документов, г-жа Мейрис скончалась, так что жили Кузнецова и Степун в опустевшем замке одни (письмо Г. Кузнецовой к Н. Берберовой, 2 декабря 1948).

Свой выбор Галина Кузнецова сделала, о чем и рассуждает в письмах: "В такой тесной женской близости много напряженной духовной прелести. Я это знаю по опыту" (из письма Г. Кузнецовой к Н. Берберовой, 5 мая 1947).

Но стоит ли настаивать на истории Нины Берберовой? Которая совершенно другого свойства?

С 1933 года Нина Берберова состоит в браке с Николаем Макеевым (1888–1973), журналистом и художником, эссером,

депутатом Учредительного собрания, членом правления Земгора (в эмиграции). Да, их взаимоотношения бывают тяжелы, непросты. Одна из героинь «Маленькой девочки», кстати, все время говорит о том, как она уходит от своих мужей. Но вот, что пишет Берберова Кузнецовой. В письме рассказана история о француженке, ее очаровании. Она, действительно, напоминает «Маленькую девочку», следовательно, так уж важна ее роль?

"Вы спрашиваете, что Николай Васильевич? Увы, хоть мы и живем под одной крышей с ним, и в наилучших отношениях, но вот уже три года, как мало имеем друг с другом общего: у него своя жизнь, у меня своя. Потому то мне и трудновато материально – впрочем, ему, кажется, тоже не слишком легко. Забочусь о себе самой уже полтора года, да и не только о себе самой, т. к. я судьбу свою соединила с одной моей подругой, француженкой, молоденькой и очень талантливой: я ее научила русскому, и мы вместе переводим на французский. Она и стихи пишет, и о живописи пишет, и вообще человек очень замечательный, яркий и особенный. С ней вместе я и надеюсь переехать на отдельную квартиру, как только получу деньги за имение, которое мы благополучно, как будто, продали" (из письма Н. Берберовой к Г. Кузнецовой, 19 апреля 1947).

В момент, когда подругой Берберовой становится Мина Журно речь идет о другого рода отношениях. И хотя Вера Николаевна Бунина комментирует образ «Нины в штанах», стоит ли брать это на вооружение? (цит.: "Это Нина, которая ходит дома в штанах, а Мина в юбке" (из письма В. Н. Буниной к И. А. Бунину, 6 мая 1947). Ну и что?

Нина Берберова по словам критики как бы пишет Галине Кузнецовой о многом. Ее эпистолярная беседа - пространная, не очень лиричная, скорее философская, рефлексирующая: "Вы спрашиваете меня о моей подруге... Мы не вместе, и вместе строить жизнь не можем, т. к. она человек очень трудный, и я три года несла на себе страшную тяжесть ее нервности, сложности, изломанности… Мне казалось, что я *могу* ее переделать, но я думаю, что переделать никого нельзя, т. е. можно влиять преданностью, добром, смирением, покоем, но перестроить путь судьбы, глубочайшее предназначение человека, изменить сеть его страданий – немыслимо. Мы очень любили друг друга, она очень интересный, многогранный, чуткий человек… Но внешне

жизнь складывается так: она приходит почти каждый день завтракать и часто – вечером. Мы с ней переводим. Днем она служит в одной картинной галерее. Воскресенье она проводит у меня. Она снимает комнату на бульвар Распай, в русской семье. Там холодно и грязно, она не может ни стирать, ни даже толком вымыться…На вид она куколка, с ангельским выражением хорошенького лица, а внутри сидит в ней некий синий чулок. Эта смесь совершенно странная. И вообще она вся – странная; я думаю, ей предстоит нелегкая судьба. Ей 32 года" (из письма Н. Берберовой к Г. Кузнецовой, 16 декабря 1947).

Комментаторы пишут, что окончательно отношения между Берберовой и Журно прекратились на рубеже 1950–1960-х годов, переписка их неизвестна, как и последующая судьба Мины. Вот такая, вот, история, которая мне кажется все же надуманной. Не потому, что не было отношений, или любви, а потому что им приписана какая-то особая сложность, в то время как взаимоотношения, если и были, играли маргинальную роль, способствовали творческому процессу, скорее.

В этой истории основной камень преткновения – критическое отношение Берберовой к Бунину, но к нему многие в эмиграции критично относились. На Берберову были сильные нападки и обвинения в коллаборационной деятельности, которая ее преследовала со времен освобождения Франции.

Приводится запись в дневнике В. А. Зайцевой от 6 сентября 1944 г.: "Сегодня были на свидании, в кафе с Ниной Берберовой. Как страшно было, когда она рассказывала, что ее хотели убить, в деревне". Спустя годы Г. Струве, Ю. Терапиано, И. Чиннов рассказывали, что Берберовой обрили голову, но их в то время в Париже не было. Сама Берберова упомянула происшедшее только туманным намеком: "Может случиться, что к Вам зайдет мой знакомый… человек совершенно другого круга: коммерсант, полу-перс, полу-немец... он может быть Вам что-нибудь обо мне расскажет? Например, что у меня густые волосы. Большего он рассказать не может и от него большего и не требуйте" (из письма Н. Берберовой к Г. Кузнецовой, 26 октября 1947).

В 1945 году Берберову упрекали в коллаборационизме русские американцы (М. Алданов, М. Цетлина). Основанием были сведения, исходившие от журналиста Я. Полонского, зятя Алданова, который почерпнул их, в том числе, из общения с

Буниными, Адамовичем на Ривьере. Полицейского расследования и судебного преследования в отношении Берберовой не было.

В письмах к Кузнецовой Берберова периодически упрекает Бунина в просоветских настроениях, в старческом маразме и бессилии, в злобном отношении к окружающим, наконец, в духовном и физическом разложении. Это свойственно ее критическому уму. Ей как будто нравится подтрунивать над его старостью: "Была недавно у Буниных. Ну и атмосфера! Вообразите себе ночной горшок, стоящий посреди комнаты, уголь рассыпанный по полу, холод, печка, грязь невылазная. В одной комнате (это где горшок) Иван Алексеевич, живая мумия, желтый, страшный, нос с подбородком сходится, говорит какие-то пустяки по части женского пола (лет тридцать тому назад). Сидит в шапке, злой, никогда не улыбающийся. В другой комнате – Ляля, не знаю фамилии, курит без конца, встает в I час дня, грубит всем. В третьей – Зуров, ест *свою* колбасу, запирает *свою* дверь, тоже грубит, – пахнет оттуда сапогами и дымом. И в кухне – Вера Николаевна, волосы висят, глаза безумные, лопочет что-то, не относящееся к делу" (из письма Н. Берберовой к Г. Кузнецовой, 10 марта 1947).

Когда-то в Париже я сама беседовала с Инной Михайловной Бразоль, которая до самой старости с возмущением повторяла фразу Бунина, которую запомнила со времен войны: «Ванечка хочет есть, Ванечка голодный! Вере Николаевне было за него так стыдно!»

Семья Инны Михайловны, проживающая в Париже, одолжила Бунину в войну - машину, которую он обещал вернуть через два дня, но вернул через две недели, и без бензина. Для того времени это было ужасно. О муже Инны Михайловны Бразоль, предводителе дворянства, Бунин упомянул в «Окаянных днях», так что история была, она совершенно правдивая. Про две недели и «без бензина», Бунин, правда, не написал ни слова.

Итак, Галина Кузнецова отвечает Берберовой весьма откровенно на ее письма. Определенного рода слабость и непоследовательность здесь очевидны:

"Меня буквально парализовал в свое время бунинский дом со всеми его сложностями внутри. Какую книгу можно было бы написать по этому поводу! Утроенный Достоевский, столь

ненавидимый Буниным. У меня сохранилась огромная "поэма" дневников из этого времени. Прямо живая "Книга Плача", которая может быть когда-нибудь даст очень много, но пока просто невозможно ее касаться. Конечно, если бы не моя подруга – я бы сама не ушла, так бы там и зачахла" (из писем Г. Кузнецовой к Н. Берберовой, 5 января 1948 и 23 сентября 1947).

Великий писатель на язык был несдержан, в его дневниках есть немало колкостей и обид: "*Тотчас* после выхода моих "Воспоминаний" Берберова разразилась в "Русской мысли" таким припадком лжи, стервозности, кликушества, что я написал:

Просьба г-ну Страховому Агенту Цвибаку
В "Русской мысли" я
Прочел стервы вой:
Застрахуй меня
От Берберовой!"
(из письма И. Бунина к Г. Кузнецовой, 30 ноября 1950)

Все эти подробности, впрочем, не проливают уж слишком много света на взаимоотношения семьи Буниных, и не высвечивают творчество Нины Берберовой, которая как писатель и личность все же сильно превосходит Галину Кузнецову во всем. В эрудиции, уме, умении анализировать.

Приятно погрузиться вновь в эти подробности, архивные материалы, попытки интерпретировать факты давно минувших дней. Все же это не только факты, как пишет критика. Это все равно – интерпретации.

Некоторое время назад я сидела в Лидском Архиве Бунина, в Англии, пересматривала его нательные кресты, кольца, документы, письма. Хранитель Ричард Дэвис рассказывал, что все письма Гиппиус отданы родственникам. Издан дневник Ивана Бунина и Веры "Устами Буниных", который мы все изучали. Когда-то хотела повидаться с дочерью Мелисы Грин, когда работала в Эдинбургском Университете, но поняла, что все архивы переданы в Лидз.

Я сравнивала напечатанный вариант «Устами Буниных» и архивный. Конечно, все издано в сильном сокращении. История про Галину в публикации - сокращена, и - значительно. Я даже выписывала, что именно не вошло в печатный вариант. Но совсем не все уничтожено, как написано в предисловии к изданию.

Специалисты говорят, что в зарубежье - огромное скрытое наследие русских писателей, что большинство текстов не изданы. В общем-то, все это, если не пропадает, то, возможно, исчезнет. Тоже не очень однозначная тема.

А переписываются писатели, действительно, с кем хотят, и как долго хотят. Критика, конечно, приписывает себе роль всевидящего ока, особенно, если это один или два специалисты в этой области. В общем, стоит быть более деликатными при оценке чужой жизни, которая закончилась столько лет назад. Хотя... Мы все иногда попадаем в число «гробокопателей», как их называл Иван Бунин.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Журнал «Звезда», июнь, 2023
2. "Мир глуп и переутомлен". Переписка женщин из двух углов. Электронный ресурс: URL: https://www.svoboda.org/a/mir-glup-i-pereutomlen-perepiska-zhenschin-iz-dvuh-uglov/32220400.html

ГЛАВА 6.
НИНА БЕРБЕРОВА И ЕЕ ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНАЯ ПРОЗА

-1-

Биография и деятельность

Нина Берберова – одна из самых значимых и ярких фигур в истории Серебряного века. Родилась Нина Николаевна Берберова (1901–1993) в Санкт-Петербурге в семье чиновника по особым поручениям при министре финансов и дочери тверского помещика. В начале двадцатых годов она участвовала в литературной жизни Петербурга. В том же году со своим мужем Владиславом Ходасевичем Берберова уехала в Берлин, до апреля 1925 года они жили в Мариенбаде и в Сорренто, в доме Максима Горького. Первые эмигрантские публикации Берберовой были стихотворными.

В 1925 году начался парижский период эмиграции Берберовой: в течение пятнадцати лет она сотрудничала с газетой "Последние новости". За это время был написан цикл рассказов, опубликованных в журнале "Современные записки", изданы книгами три романа: "Последние и первые" (Париж, 1931), "Повелительница" (Париж, 1932), "Без заката" (Париж, 1938) – и две биографии: "Чайковский" (Берлин, 1936), "Бородин" (Берлин, 1938).

В 1932 году она оставила Ходасевича и вскоре вышла замуж за Николая Макеева, с которым развелась в 1947 году. Во время Второй мировой войны Берберова оставалась в оккупированной Франции (позднее ее обвиняли в коллаборационизме). После войны она была постоянным сотрудником парижского еженедельника "Русская мысль".

В 1950 году в американском "Новом журнале" был опубликован четвертый роман "Мыс бурь" и в том же году Берберова переехала в США. Восемь лет прожила в Нью-Йорке, работая в архиве. В 1954 году вышла замуж за пианиста Георгия Кочевицкого, в 1958-м развелась с ним. С 1958 года Берберова становится университетским преподавателем: в 1958–1963 годах преподает в Йельском университете, с 1963-го – в Принстонском. В 1958–1963 годах она входит в редакцию мюнхенского альманаха "Мосты".

-2-



«Курсив мой» (1966) – полон воспоминаний и подробностей (иногда надуманных, иногда нет) о самых ярких представителях эмиграции. О М. Горьком, И. Бунине, М. Цветаевой, Георгии Иванове, Зинаиде Гиппиус. Здесь много рассуждений, описаний, нестандартных и ярких мыслей, биографических подробностей:

«… я вспоминаю один свой сон о Достоевском. Я играю в шахматы с кем-то, в комнате много народу. Достоевский стоит около меня и внимательно смотрит на доску. И я говорю ему: “Вот, Федор Михайлович, здесь в шахматах можно точно все предвидеть и учесть: если шагнем сюда, то все двадцать пять или тридцать пять ходов до самого конца игры заранее предрешены и известны. Если шагнем туда – опять целая цепь причин и следствий разворачивается и выхода из нее нет. А вот в жизни человеческой даже вы не можете предвидеть, что случится: дадут вам кучу данных о двух людях, а вы все-таки не скажете нам сегодня, что они будут делать – вместе или порознь – завтра. Закон причины и следствия не действует, когда речь идет о людях.

Он улыбается, щурит один глаз, молчит с минуту и потом говорит:

– Да, это, пожалуй, так. Двадцать пять ходов или тридцать пять, их, конечно, можно предвидеть, но только при том условии, что потолок не обвалится во время игры или одного из играющих не хватит кондратий. Если это случится, то шахматы станут вроде жизни, то есть перейдут в измерение, где нет ни социальных, ни биологических законов, ни возможности угадать самому изощренному уму “выкройку” будущего.

– Как нет социальных и биологических законов? Разве есть такое место на свете?

– Встреча двух людей и творчество, – говорит он. – Там эти законы недействительны».

-3-

«Курсив мой» (о Льве Толстом и «Войне и мире»):

«Это окно всегда напоминало мне то окно в Отрадном, где Наташа и Соня которые "меня не касаются" шептались ночью, а внизу их слушал Болконский. Так моя мать с внучкой декабриста, когда-то гостившей тут, предавались мечтам, а внизу уже был кто-то, кто волновал ее воображение. Так дочери Обломова – Ольга и Алина поверяли друг другу свои секреты о заезжих гусарах, а их мать о николаевских уланах. Но где во всем этом была я? Что во всем этом было моим? Я ощущала себя всем им чужой, на них непохожей, страшно далекой их мечтаниям, их шепотам и надеждам. Я зажгла свечу, взяла "Войну и мир" и хотела найти это место, но вместо того открыла страницы, где Наташа пляшет у чистое-дело-марш дядюшки, а любовница дядюшки (крепостная) любовно смотрит на нее. Это опять показалось мне камуфляжем: любовница дядюшки должна была ненавидеть Наташу, сделать ей больно, дети и внуки этой любовницы теперь хохотали в парке, и сорили семечками, и топтали цветы вот это была правда, которая была мне понятна и которую я целиком принимала: они только и ждали, когда можно будет сорвать в гостиной со стен штофные обои и сделать из них одеяла для ребят. Они были правы, а все, что писал Толстой, была иллюзия, я не могла верить ей, между мною и ею вставала жизнь, а между жизнью и мной самой – мой символ».

-4-

Воспоминания об Анне Ахматовой и Александре Блоке («Курсив мой»):

«Ахматова была в белом платье со "стюартовским" воротником (какие тогда носили), стройная, красивая, черноволосая, изящная. Ей тогда было под тридцать, это был расцвет ее славы, славы ее паузника, ее челки, ее профиля, ее обаяния. "Вестей от него не получишь больше", – читала она,

сложив руки у груди, медленно и нежно, с той музыкальной серьезностью, которая была в ней так пленительна.

И опять наступил антракт. Но теперь я встала и пошла к эстраде, в сверкающем вокруг меня тумане, в котором я вдруг увидела Татьяну Викторовну под руку с Ахматовой. Т.В. доходила ей до плеча. Она взяла меня за руку и представила Ахматовой:

- Вот это та девочка... Пишет стихи. ("Тоже" пишет стихи?)

Ахматова протянула мне худую руку.

- Очень приятно.

Это "очень приятно" мне показалось таким светским, обращенным ко мне, словно ко взрослой, пожатие руки оставило впечатление чего-то узкого и прохладного в моей ладони, я хотела убежать – от смущения, волнения, сознания своего ничтожества. Но Т.В. держала меня крепко. И каким-то путем, совершенно не помню каким, я вдруг очутилась перед Блоком в артистической:

- Познакомьтесь, Александр Александрович, вот девочка пишет стихи. ("Тоже" пишет стихи?)

И Блок сказал "очень приятно", едва взглянув на меня, пока на одно мгновение его рука коснулась моей руки. Густой туман все заволок вокруг меня в одну минуту, и в этом тумане потонуло неподвижное и печальное лицо Блока, прядь Кузмина, очки Сологуба. Я бросилась бежать обратно, протолкалась к своему месту, села. Что теперь? – пришло мне в голову. Куда идти? Что делать с собой? И может быть, надо было там сделать что-то, сказать что-то, не молчать, не пускаться наутек, – но сейчас только сердце билось, громко и сильно, впрочем, этого никто, кроме меня, слышать не мог».

-5-

Встречи с Валерием Брюсовом, как и множество других встреч описаны ярко, точно, хотя многие современники говорят о том, что Берберова много додумывает, создает свой собственный мир в воспоминаниях:

«Валерий Брюсов приезжал в Петербург в 1916 году на чествование, которое ему было устроено армянами Петербурга по случаю выхода "Поэзии Армении", огромного тома переводов

старых и новых армянских поэтов. Мой отец был в комитете чествования. В день торжества, в Тенишевском училище, был вечер Брюсова (14 мая), он читал свои переводы. У него был необыкновенный взгляд очень острых, каких-то колючих глаз, он как будто уколол меня на всю жизнь своим взглядом в тот вечер. Я совершенно не помню ни голоса его, ни манеры чтения. Главное в нем было его лицо, его надо было смотреть, не слушать. И в этом лице главным были глаза. И я смотрела в его лицо, а когда отводила свой взгляд, то встречалась взглядом с тем, кто смотрел на меня из второго ряда: Осей А. Начиналось ли между нами что-то похожее на любовь? Думаю, что начиналось. Нам хотелось быть вместе, и нам обоим хотелось трогать друг друга. Но все это оборвалось событиями: не потому, что подошел февраль 1917 года и для любви не оказалось времени, но потому, что во всероссийском обвале все, что было до февраля, вдруг показалось детским, заношенным до дыр, использованным и отступило, когда все вокруг нас полетело в бездну вниз головой.

Я принадлежу к тем людям, для которых дом, в котором они родились и выросли, не только не стал символом защиты, прелести и прочности жизни, но разрушение которого принесло огромную радость. Ни "отеческих гробов", ни "родного пепелища" у меня нет, чтобы опереться на них в трудные минуты; родства по крови я никогда не признавала, и так как природа не дала мне ни панциря буйвола, ни когтей, ни зубов пантеры и так как я не искала способа, как нарастить себе двойную кожу и как отточить зубы, то я и живу – без опоры, без оружия, без тренировки для защиты и нападения, без собственного племени, родной земли, политической партии, без прадедовских богов и гробов. Самое трудное для подобных мне – это то, что силы, с которыми мы боремся, еще не сформулированы: мы боремся с еще не принявшими твердых форм врагами, явлениями, не успевшими еще перейти в ту стадию, где дискурсивная терминология и ясные выводы дали бы возможность схватиться с ними на почве новых критериев. Мы, двуногие позвоночные, потеряв защиту (по остроумному слову Олдоса Хаксли) "газообразного позвоночного" и – собственно – потеряв вес, что имел человек прошлых веков, остались наедине с самими собой».

-6-

«Блок и его время» (1947), рассуждения о поэзии. Эта книга Берберовой – яркое исследования об Александре Блоке, неординарная сжатая биография и анализ творчества и жизненного пути:

«Блок и Белый появились в переломный для русского символизма момент.

Литературные взгляды Брюсова и Мережковского казались Блоку и Белому противоположными полюсами. Им же нужно было найти некий синтез, выход из внутреннего кризиса. Их не устраивало ни внешнее примирение двух крайностей, ни примитивный компромисс. К задаче нерасчленимости формы и содержания они подошли (и решили ее) изнутри. Мистическое видение мира, присущее Блоку и Андрею Белому, определило пути их художественных поисков и самой их концепции символизма.

Обратившись к создателям традиции золотого века русской поэзии, - в этом они продолжили линию Соловьева и Мережковского, - первопроходцы нового символизма обнаружили в творчестве классиков новые доказательства двойственности человеческого духа; доказательства его двойного существования - во времени и в вечности. Эту двойственность лучше всего выразил Тютчев:

О вещая душа моя!
О, сердце, полное тревоги,
О, как ты бьешься на пороге
Как бы двойного бытия!..

Подобные признания звучали и до Тютчева: мы слышим их также в лермонтовском «Ангеле», в желании Пушкина понять невнятный язык ночи. Можно сказать, что усилия подобной провидческой памяти представляют собой глубочайшую и чистейшую основу русской поэзии. И в то же время поэты неизменно стремились не просто припомнить это нездешнее бытие, но и соприкоснуться с ним вновь. Уподобляя себя ласточке, которая спускается к пруду, едва не задевая крылом водную гладь, Фет размышляет:

Не так ли я, сосуд скудельный,
Дерзаю на запретный путь,
Стихии чуждой, запредельной
Стремясь хоть каплю зачерпнуть?

Для поэта, вписывающегося в великую поэтическую традицию, этот «запретный путь» всегда оставался самым желанным и даже, возможно, единственно привлекательным. Ведь «стихия запредельная» — это природная стихия русской поэзии, вечно ускользающая и вечно преследуемая цель; стремление бесконечно продолжать эти поиски — само по себе ценнейшее достояние русской поэзии.

Но в чем состоит и где находится эта «запредельная стихия»? Она нигде и повсюду, в нас и вне нас; она совсем рядом, но нам никогда не удастся ее настичь. Все окружающее нас вечно напоминает о ней; во всем — ее отражение, ее отголоски».

-7-

«Люди и ложи» (1986) – одна из последних книг Берберовой. Сложная, основанная на архивных документах и фактах:

«Если из одиннадцати министров Временного правительства первого состава десять оказались масонами, братьями русских лож, то в последнем составе, «третьей коалиции» (так называемой Директории), в сентябре-октябре, когда ушел военный министр Верховский, масонами были все, кроме Карташева – те, которые высиживали ночь с 25 на 26 октября в Зимнем дворце и которых арестовали и посадили в крепость, и те, которые были «в бегах».

Известен факт, что накануне Февраля на территории Российской империи было 28 масонских лож обоих Уставов. Это число, в свете архивных данных, мне кажется преуменьшенным. Удивительно, что царское правительство было не слишком озабочено таким положением вещей: в бумагах преданного масонству брата, Л.Д. Кандаурова, иногда настроенного иронически и критически к тайному обществу, находится один любопытный документ. Кандауров в нем признается, что сразу же после Февральской революции он ознакомился с содержимым архива царской полиции, относящегося к 1915-1916 гг., в помещении русского посольства в Париже (к этому архиву, он, будучи первым секретарем посольства, до того доступа не имел)».

-8-

«Аккомпаниаторша» (1992), фильм Клода Миллера по одноименной пьесе Нины Берберовой.

История захватывает воображение. Париж, зима 1942-43 года. Продуктов нет или они по талонам. Двадцатилетняя пианистка Софи Вассер буквально на пороге смерти от голода. Ей повезло, так как ее взяла к себе на работу известная оперная певица Ирен Брис, красивая, уверенная в себе женщина, как она говорит о себе, “само тщеславие”. И Софи попадает в иной мир, мир благополучных и богатых людей, живущих на широкую ногу в условиях немецкой оккупации. Муж Ирен Шарль – коммерсант, не до конца определившийся в своих отношениях с немцами, но желающий сохранить свой бизнес. После погрома в их доме супруги Брис и Софи вынуждены бежать в Англию, где события приобретают трагический оборот.

-9-

Взаимоотношения Нины Берберовой с Владиславом Ходасевичем – один из самых непростых знаковых моментов истории эмиграции. Вл. Ходасевич – признанный критик, яркий историк, мыслитель и литератор. Ходасевич много общался с Андреем Белым, в 1922—1925 жил в семье Горького, которого высоко ценил как личность (но не как писателя), признавал его авторитет. Ходасевич опубликовал в нескольких изданиях фельетоны о советской литературе. В 1925 году Ходасевич и Берберова переехали в Париж. В качестве критика Ходасевич вёл известную полемику с Георгием Ивановым и Георгием Адамовичем, в частности о задачах литературы эмиграции, о назначении поэзии и её кризисе. Совместно с Берберовой писал обзоры советской литературы за подписью «Гулливер», высоко отзывался о творчестве Владимира Набокова, который стал его другом.

Вл. Ходасевич и Нина Берберова – образец творческого и интеллектуального союза. В какой-то момент в их дружбе и любви наступает резкий кризис. Они расстаются быстро. Берберова уезжает в Америку. Ходасевич снова женится. Эти взаимоотношения закреплены как будто бы на ином уровне, без особых страстей, с уважением и абсолютном доверием друг другу. Творчества обоих писателей – несравнимый вклад в историю литературной России.

-10-

Они познакомились 21 ноября 1921 года на литературном вечере в Петрограде. Хорошенькая темноглазая Нина Берберова слушала знаменитого поэта с нескрываемым восхищением. В конце вечера она подошла к Ходасевичу, чтобы выразить свой восторг, тронула за рукав и вдруг, онемев от робости, покраснела, растеряла все слова и не смогла выговорить трудное отчество.

Говорят, бойкая начинающая поэтесса решила с ходу покорить литературный Олимп. Приступила она к этому штурму весьма своеобразно: "Я такая косоглазая, сразу на двоих гляжу". Эти двое были Александр Блок и Николай Гумилев. Надо признать, неплохой вкус проявила барышня.

Не секрет, что известность юная Берберова получила в связи со своим романом с Ходасевичем, который в начале 1920-х годов обрел совершенно неповторимый голос и выдвинулся на первые роли в русской поэзии.

Встречать Новый 1922 год решено было в Доме литераторов. Берберову туда пригласил поэт Всеволод Рождественский. За несколько минут до боя курантов в зал влетел запыхавшийся Ходасевич и Нина с облегчением вздохнула: с кем встретишь Новый год, с тем его и проведешь.

После праздничного застолья они гуляли по Невскому. Шел снег, они сворачивали в арки, таясь от прохожих, и целовались. В своих дневниках Нина после той прогулки напишет: "Я почувствовала, что я стала не той, какой была. Что мной были сказаны слова, каких я никогда никому не говорила, и мне были сказаны слова, никогда мной не слышанные".

Влюбленный в Нину Владислав был какой-то беззащитный и трогательный: интеллигентный, худощавый. Однажды они с Ниной отправились на Сенной рынок. Ходасевич попытался продать несколько селедок из своего продовольственного пайка или обменять их на папиросы. У Нины сжималось сердце при виде переминающегося на морозе Владислава. Денег хватило не только на папиросы, но и на бутылку вина и пирожные. Они устроили настоящий пир и поклялись друг другу в любви.

На одном вечере случайно обмолвился кто-то из поэтов: "Нюра твоя когда возвращается из санатория?" Жена Ходасевича – Анна Ивановна Чулкова, или Нюра, как называли ее близкие друзья, – несколько месяцев лечилась в Детском Селе от

туберкулеза. Нина разозлилась: как он мог! Между ними все кончено! Вернувшаяся Нюра узнала о романе мужа с молодой поэтессой. Состоялось объяснение. Ходасевич обещал жене порвать с Ниной.

В одном из стихотворений, посвященном Нюре, он писал:

Ты показала мне без слов,
Как вышел хорошо и чисто
Тобою проведенный шов
По краю белого батиста.

Но расстаться не получилось. Его любовь к Нине была похожа на одержимость. В мае Ходасевич встретился с Берберовой. Она предлагала уехать за границу. Ходасевич согласился. В июне 1922 года Ходасевич и Берберова через Ригу уехали в Берлин.

Очарованные парижским колоритом они думали, что здесь будут счастливы.

Первым ударом стало то, что им выдали в Париже "особые" паспорта. Они стали апатридами, то есть лицами без гражданства, без пособий и надежд на будущее. Апатриды считались людьми второго сорта и ни о какой приличной работе даже мечтать не могли. Деньги стремительно заканчивались. На первых порах помогла сестра Лили Брик – Эльза Триоле. Нина также подрабатывала стиркой белья. Видя, как Берберова дни и ночи сидит над этими открытками, аккуратно выводя поздравления, Ходасевич раздражался. Главный удар был впереди. Оказалось, Ходасевич в Париже – не авторитет, он никому не интересен и "устарел"! Если Нина приняла удар стойко и решила бороться, то Владислава равнодушие парижских литераторов сломило сразу. Нина была молода, и несмотря на все трудности и неурядицы, ей в отличие от Владислава хотелось писать стихи, ходить в гости, просто жить. Ходасевич, сидя за столом, почти всегда угрюмо молчал. В 1926 году Нина переживает любовное увлечение. Довид Кнут, талантливый молодой поэт из Кишинева, предлагает Берберовой издавать вместе литературный журнал "Новый дом", и она с радостью хватается за предложение.



В Париже

Отношения Нины и Ходасевича стремительно ухудшались. Она понимала, что он без нее пропадет, но жить с ним больше не могла. Нина решилась на уход от Владислава только в 1932 году. Взяв чемодан с платьями, книги и дневники, Нина ушла из парижской квартиры, где они прожили с мужем семь лет. Самое удивительное, что Берберова продолжала видеться с Ходасевичем практически ежедневно. В ее дневнике повторяются записи: "Обедала с Владей", "Владя завтракал у меня", "Ходили с Владей в кафе".

После ухода Нины Ходасевич потерял интерес к жизни. Он лежал на диване, уставившись в одну точку. Потом его снова потянуло к картам, вспыхнула давняя, почти забытая страсть. В России Ходасевич предпочитал преферанс и винт, а тут с отчаянием стал резаться в покер и бридж. Все те гроши, которые платили ему в "Возрождении" за критические статьи и на которые раньше можно было хоть как-то выживать, оставлял теперь за карточным столом.

Меж тем судьба продолжала испытывать Владислава на прочность, послав новое испытание, самое горькое. Нина Берберова снова влюблена. В шумного, самоуверенного господина Николая Макеева. В России он немного занимался политикой, в эмиграции пробовал себя в журналистике и живописи.

В мае 1933 года Нина переехала к Макееву. Но Владислава не забывала: устраивала встречи втроем в кафе, он смотрел на нее как прежде – преданными "собачьими" глазами. Нина Николаевна пережила Ходасевича на 54 года. Во время войны Берберова с Макеевым, как и прежде, жили в своем доме под Парижем. Разведясь после войны с Макеевым, Берберова уехала в Америку, вышла там замуж за пианиста Георгия Кочевицкого.

____

В эссе цитируются книги Нина Берберовой «Курсив мой», «Блок и его время», «Аккомпаниаторша», «Люди и ложи».

«Штрихи к портреты» будут использованы мною для лекции «Нина Берберова и Владислав Ходасевич, история любви», которая пройдет в режиме онлайн 9 февраля 2023, в Представительстве СПбГУ в Барселоне.

ГЛАВА 7.
«ЖЕЛЕЗНАЯ ЖЕНЩИНА» – М.И. ЗАКРЕВСКАЯ – БЕНКЕНДОРФ – БУДБЕРГ (НА ПОЛЯХ КНИГИ НИНЫ БЕРБЕРОВОЙ)



Ты уехал, а цветы, посаженные тобою, остались.
М. Горький

Она была и остается героиней поколения пост-Гарбо, конечно же, вовсе не железной женщиной, но той, которая никогда не была разрушена теми, кого любила.
Нина Берберова

-1-

В жизни писателя Горького была одна совершенно неординарная женщина. Женщина-легенда. О Муре, баронессе Марии Игнатьевне Закревской-Бенкендорф-Будберг известная писательница-мемуарист и литературный критик Нина Берберова в своей книге «Железная женщина» писала так: «Она прожила с М. Горьким двенадцать лет, но в советском литературоведении данных о ней нет: в трех или четырех случаях, когда ее имя попадается в тексте, подстрочное

примечание поясняет, что М. И. Будберг (титул баронессы не упоминается), урожденная Закревская, по первому мужу Бенкендорф, была одно время секретаршей и переводчицей Горького – видимо, иностранка, которая всю жизнь жила и умерла в Лондоне, Горький посвятил ей свой четырехтомный (неоконченный, последний) роман „Жизнь Клима Самгина“, но и к этому посвящению никогда не дается подстрочного примечания».

Любовница английского классика Герберта Уэллса и английского посла в Москве Роберта Локкарта, так называемая «железная женщина», по некоторым данным, работавшая на советскую и британскую разведки одновременно, была прирожденной сочинительницей. По словам Нины Берберовой, «все были обмануты Мурой». Она не то, что обманывала, она – придумывала. Конечно, не как обыкновенная мифоманка или полоумная дурочка. Обдуманно, умно, в высшем свете Лондона ее считали умнейшей женщиной своего времени. Но ничто не давалось ей в руки само, без усилия, благодаря слепой удаче; чтобы выжить, ей надо было быть зоркой, ловкой, смелой и с самого начала окружить себя легендой … «Она любила мужчин, не только своих трех любовников, но вообще мужчин, и не скрывала этого, хотя и понимала, что эта правда коробит и раздражает женщин и возбуждает и смущает мужчин. Она пользовалась сексом, она искала новизны и знала, где найти ее, и мужчины это знали, чувствовали это в ней и пользовались этим, влюбляясь в нее страстно и преданно. Ее увлечения не были изувечены ни нравственными соображениями, ни притворным целомудрием, ни бытовым табу».

Когда Мура стала секретарем Горького, Мария Фёдоровна Андреева (о которой Горький писал, «со второй женой живу гражданским браком, принятым в России как обычай, хотя и не утвержденным как закон», дочь главного режиссера Александринского театра, одаренная от природы умом, талантом и красотой, актриса МХТа и первая исполнительница роли Ирины в чеховских «Трех сестрах») постепенно удалилась из центра семейной картины, а Мура тактично установила с ней лучшие отношения. «Комнаты их были рядом, Горького и Муры, – пишет Нина Берберова. – По другую сторону от спальни Горького был его кабинет, небольшой, заваленный книгами и

бумагами, выходивший в столовую. Мура уже через неделю после окончательного переезда оказалась в доме совершенно необходимой. Она прочитывала утром получаемые Горьким письма, раскладывала по папкам его рукописи, нашла место для тех, которые ему присылались для чтения, готовила все для его дневной работы, подбирала брошенные со вчерашнего дня страницы, печатала на машинке, переводила нужные ему иностранные газеты».

Многие считали, что именно Мура была причиной все увеличивавшейся ненависти к Горькому Григория Зиновьева, одного из большевистских лидеров. Писатель Вл. Ходасевич (литературный критик, муж Нины Берберовой) замечает: «Незадолго до моего приезда Зиновьев устроил повальный обыск. В ту пору до Горького дошли сведения, что Зиновьев грозится арестовать некоторых людей, близких Горькому. Вероятно и то, что замышлялся еще один удар – можно сказать, прямо в сердце Алексея Максимовича». В этих словах Ходасевич намекал на Муру. Причина возможного ареста – проста. Мура долгое время была любовницей английского дипломата Роберта Локкарта, который работал в английском консульстве в Москве и был известен в связи с «заговором» 1918 года. В тот год Локкарт был обвинен во взрывах мостов, намерении убить Ленина и других преступлениях, после чего какое-то время находился в тюрьме, а потом был выслан из страны. В связи с делом Локкарта Мура была арестована ЧК в 1918 году в Петрограде, но вскоре отпущена.



Роберт Брюс Локкарт

На какое-то время гроза миновала. Однако уже шли обсуждения о том, что в будущем, в 1921 году, Горький уедет за границу «подлечить здоровье» (это решение одобрялось всем «семейным консилиумом»: и обеими супругами Горького, и даже Владимиром Лениным), Мура, с небольшими перерывами, жила в доме Горького в Италии до 1933 года (до его окончательного возвращения в СССР). Уезжая в Эстонию или Лондон, она продолжала, однако, сообщать ему все литературные сплетни, веселить его, хотя бывала в Сорренто уже только как гостья.

Просматривая воспоминания тех лет, в какой-то момент становится ясно, что все участники событий, все близкие Горького каким-то чудесным образом постоянно взаимодействовали, помогали друг другу, не помня прошлых обид. Видимо, личность писателя была настолько велика, что о простых выяснениях отношений или эгоизме не могло идти речи. Да и собственная жизнь у каждого из них была очень непростой.

Нина Берберова писала: «Мура в ту первую итальянскую зиму казалась всегда озабоченной, и причин для этого было много. Сестра Алла в Париже, Будберг (муж) – в Аргентине, дети в Таллине – деньги только отчасти могли приглушить постоянную тревогу. И здоровье Горького: он болел в январе, когда ее не было».

Параллельно, в 1920-е годы, Мура постоянно ездила в Лондон, ее отношения с Гербертом Уэллсом вышли на новый круг, а к 1927 году началась нерегулярная переписка. Мура опять играла в жизни Уэллса большую роль. При этом его жена знала об этих отношениях. «То, что он не считал ночь с Мурой пустяком, о котором можно легко забыть, доказано тем фактом, что он, вернувшись из России, без обиняков сказал Ребекке (жене), что он спал с секретаршей Горького, – писала Нина Берберова. – Уэллс не любил изысканных выражений и называл излишнюю деликатность лицемерием. Ребекка, хотя и считала себя передовой женщиной, долго плакала». Уэллс в какой-то момент действительно осознал, что жизнь Муры и Горького подходила к концу, особенно когда в 1928 году стало ясно, что Горький решил снова поехать в Россию.

Обстоятельства смерти Горького и его сына многими считаются «подозрительными», ходили слухи об отравлении. В числе прочих обвинений Г. Ягоды на Третьем московском

процессе 1938 года было обвинение в отравлении сына Горького. Согласно допросам Ягоды, сам Максим Горький был убит по приказу Троцкого, а убийство Максима Пешкова, было уже его личной инициативой. Берберова отмечает, что, «если в вопросе о смерти Горького могут быть сомнения, был ли он вообще отравлен и кем, в вопросе о смерти Максима не может быть сомнений в том, что он умер насильственной смертью». Пребывание Горького в России было тщательно спланировано Сталиным, который замыслил завладеть тремя нужными архивами: Керенского, Троцкого и Горького. Последний был получен путем сделки с писателем.

Какова бы ни была правда, наверное, самое главное о Горьком было подытожено Владиславом Ходасевичем, который нарисовал образ писателя, представив его как мощную глыбу, самородка, при этом очень чувствительного и скромного человека. Из воспоминаний Ходасевича: «От нижегородского цехового Алексея Пешкова, учившегося на медные деньги, до Максима Горького, писателя с мировой известностью, – огромное расстояние, которое говорит само за себя, как бы ни расценивать талант Горького. Казалось бы, сознание достигнутого, да еще в соединении с постоянной памятью о „биографии“, должны были дурно повлиять на него. Этого не случилось. В отличие от очень многих он не гонялся за славой и не томился заботой о ее поддержании; он не пугался критики, так же, как не испытывал радости от похвалы любого глупца или невежды; он не искал поводов удостовериться в своей известности – может быть, потому, что она была настоящая, а не дутая; он не страдал чванством и не разыгрывал, как многие знаменитости, избалованного ребенка. Я не видал человека, который носил бы свою славу с большим умением и благородством, чем Горький. Он был исключительно скромен – даже в тех случаях, когда был доволен самим собой. Эта скромность была неподдельная. Происходила она, главным образом, от благоговейного преклонения перед литературой, а кроме того – от неуверенности в себе».



Мария Будберг (вторая слева) и
Максим Горький (крайний справа)

Нина Берберова подробно описывает момент, когда в Италии перед самым отъездом Горького в Россию, он решал, куда должен был отправиться его архив, письма, рукописи, которые он передавал в загородный дом в Горках. Но в Сорренто оставался еще один ящик, в котором хранились бумаги, которые не могли быть отправлены в Россию. Бумаги были четырех родов – во-первых, письма эмигрантов (писателей), письма Ходасевича, М. Слонима, Вяч. Иванова, Д.Мирского, во-вторых, письма приезжих из СССР писателей и ученых, актеров и художников, письма Бабеля, Ольги Форш, Станиславского и Немировича, Мейерхольда и Райх. В-третьих, письма людей с политическим прошлым, продолжавших, несмотря на поворот Горького к России и его триумфальным поездкам туда, отстаивать свои собственные взгляды. В-четвертых, письма Рыкова, Красина, Пятакова, тем, кому удалось вырваться из круга консолидации. Ящик этот был передан Муре, а содержимое положено в чемодан,

который у Муры был позднее изъят при неизвестных обстоятельствах. Сначала Мура ехала с этим чемоданом из Сорренто в Лондон, затем в Стамбул. В какой-то момент Мура перевезла архив в Москву, и документы были у нее отняты.

-2-

Английский посол в Москве Роберт Локкарт был сыном крупного землевладельца шотландского происхождения. Впервые приехав в Россию, в 1912 году, Локкарт вовсе не знал страны, за исключением романсов Чайковского, «Войны и мира» Льва Толстого, «Бориса Годунова» Шаляпина. Его главной чертой была беззаботность, веселость, жизнелюбие. Очень скоро он обзаводится друзьями, ужинает с Алексеем Толстым в «Праге», бывает в гостях в Литературно-художественном кружке. Русскому языку он выучился быстрее других. Дома у него был всегда порядок, который поддерживала жена, хорошо выполнявшая свои обязанности жены дипломата. Как многие англичане, Локкарт в какой-то момент очаровывается Россией. Стоит вспомнить, например, приезды Джерома К. Джерома в Россию в начале века, когда после наблюдений за русскими нравами, в одном из своих произведений, писатель рассказывает о том, какие русские «дети», какие они искренние и непосредственные (подробно освещает эпизод о том, как один русский не видел другого в течении многих лет, а увидев в ресторане, бросился к нему в объятия, попеременно целуя в обе щеки, в то время как в Англии, даже если бы отец увидел сына, возвратившегося с войны, он бы поприветствовал его, но обязательно дал докончить ужин!) С одной стороны, англичан во все времена удивляла, и даже доводила до внутреннего негодования подобная невоспитанность и избыточность чувств, да еще напоказ, с другой стороны, Россия вызывала восторг, влюбляла, наперекор здравому смыслу покоряла и привлекала. Впрочем, для англичан подобные открытия случались и на востоке, в Индии, Кении, где угодно, только не в чопорной Англии. И, вот, Локкарт, подобно многим своим современникам и предшественникам, испытывает ярко выраженную и неожиданную близость к России, испытывает внезапную слабость к женщине, в которую вдруг безудержно влюбляется. Женщина эта, конечно же, Мура.

Подобные чувства, такие сильные, такие, казалось, бы невозможные для современного времени, с одной стороны, обусловлены тем, что они – в принципе возможны (!), а, с другой стороны, являются следствием определенной британской, или даже общегерманской традиции трубадуров, которые, в течении многих веков, прославляли любовь к женщине, восхищались ею, любили ее. В этих чувствах, воспитанных вековой традицией, не было и речи о самоубийстве Маяковского, о бешенных и темных страстях. Романтика в Германии или в Англии - это совсем иной феномен. Эти чувства легки и искренни, но самое главное, вся ситуация влюбленности подчерпнута из истории рыцарства, поэтому пламенная любовь не предъявляет какие-либо моральные, материальные или даже эмоциональные обязательства к женщине, которая в какой-то момент становится ее объектом или даже идолом. В любой своей форме такая любовь в большей степени характерна для западных людей, а не для русских. (Мысль подчерпнута мною из книги «Женщина в Берлине», в которой главная героиня, благородная, аристократичная, умная, сильная объясняет себе необузданное поведение русских «медведей» тем, что «у них» никогда не было традиции уважения к женщине, поклонения ей, которая в Германии или в Англии чтилась аж со Средних веков! – Н.Щ.)

В России – совсем иное дело. С одной стороны, революционное время, как отмечает Берберова, – это время раскрепощения, сексуальной свободы, когда больше нет никаких буржуазных догм и лживых запретов. А, с другой стороны, помимо такого рода распущенности (так удивительно и возвышенно облагороженной такими представителями истории, как Лиля Брик, которая мужчин бойко губила своими идеями), есть и светлые, в некоторым смысле, если хотите, даже чистые, отливающие серебром или другим драгоценным металлом, имена, подобные Владимиру Соловьеву. Его книга «Смысл любви» настолько западала или западает в душу, что создала целую философию любви, ее собственную историю. Философия эта – о космической силе любви между мужчиной и женщиной, о страсти, о половой любви, которая заставляет человека, помогает ему вершить невероятные чудеса, наделяя сверхъестественной силой. Космос любви между двумя дополняющими друг друга началами. Слияние людей и их мучительное расставание, так

напоминающее силу божественных сил, соединенных вместе, неготовых к разъединению. Любовь имеет вселенскую силу, а при расставании, как при распаде атома, энергия способна заставить целые планеты вращаться. Любовь, которая часто не дает потомства, которая редко бывает взаимной, но которая, по Вл. Соловьеву, сосредотачивает в себе невероятный потенциал энергии и божественного откровения, являя собой миниатюру всего устройства мира…

На память приходит еще одна, совершенно иная книга серебряного века (к которому относится если не сама Мура, то Нина Берберова). Роман Дмитрия Мережковского «Неизвестный Иисус» повествует не о страсти вовсе, а о другой, настоящей любви. Автор восстанавливает до мельчайших подробностей, каким был Иисус (Иешуа), воссоздает по Апокрифам и воспоминаниям его земной путь. В частности, пишет о том, что тело Иисуса было другого, божественного, нечеловеческого качества. Описывает свойства этого необыкновенного тела. Прикасаясь к нему, Апостолы как будто бы ощущали его божественное происхождение, его свет и силу, как каждый человек может ощутить эти его свойства (как и свойства своего тела) после Причастия. «Примите, сие есть тело и кровь моя» – слова эти означают то, что очень сложно представить, а именно способность тела менять свой химический и физический состав, способность к воскресению. Фактически самое главное в Христианстве ведь вовсе не бессмертие души, и именно бессмертие тела, его способность к воскрешению, естественно, в измененном виде … Именно такая вот любовь, с ее духовным и совершенно животным, плотским началом, дающая человеку возможность полного перерождения, обновления, воскрешения, возможно, и возникает у Локкарта и Муры. Так иногда кажется…

…Вот что писал Локкарт в своем дневнике о своей встрече с Мурой в тот самый день, когда они познакомились: «Сегодня я в первый раз увидел Муру. Она зашла в посольство. Она старая знакомая Хилла и Герстина и частая гостья в нашей квартире. Ей двадцать шесть лет… Руссейшая из русских, к мелочам жизни она относится с пренебрежением и со стойкостью, которая есть доказательство полного отсутствия всякого страха <…> ее жизнеспособность, быть может, связанная с ее железным

здоровьем, была вероятна и заражала всех, с кем она общалась. Ее жизнь, ее мир были там, где были люди, ей дорогие, и ее жизненная философия сделали ее хозяйкой своей собственной судьбы. Она была аристократкой. Она могла быть и коммунисткой. Она никогда бы не могла быть мещанкой < … > я видел в ней женщину большого очарования, чей разговор мог озарить мой день» …

Нина Берберова подробно описывает то время, и, хотя ее воспоминания иногда имеют собственную трактовку, очевидно, что эпоха воссоздана досконально и подробно, неслучайно «Железная женщина» в свое время стала безумно популярной (а ее героиня еще более загадочной), когда была издана в Нью-Йорке впервые в 1981 году. Мура исчезала и уезжала. Из Москвы. Из Сорренто. Берберова делает предположения, что это могла, возможно, быть Эстония, где были ее дети, или Петербург. Точно ничего неизвестно.

Ситуации в Москве в 1918 году становится все более сложная. Красный террор. Резкие выпады левых эссеров против большевиков. (Открытие V Съезда в Большом театре). Массовые беспорядки. Убит германский посол граф Мирбах эссером Блюмкиным. Локкарт поддерживает идеи интервенции. Безуспешно. Потом убийство Володарского, которое вызвало волну террора в Петрограде и в Москве. И на фоне подробных описаний событий, отрывок из дневника Локкарта от 18 июля 1918 года: «Теперь мне было все равно, - только бы видеть ее, только бы видеть. Я чувствовал, что теперь готов ко всему, могу снести все, что будущее готовило мне» …



Роберт Брюс Локкарт

А вот, что пишет о Локкарте К.Д. Набоков, первый секретарь царского посольства до и после Февральской революции: «Весной 1918 года в Москву был послан особый представитель английского правительства, прежде управлявший генеральным консульством в Москве, г. Локкарт. Насколько мне известно, инструкции, ему данные, можно, пожалуй, сравнить только с заданием разрешить квадратуру круга. Нужно было, по соображениям практическим, иметь «око» в Москве, следить за деятельностью большевиков и немцев, и по мере возможности ограждать интересы англичан в России. Не имея официального знания, тем не менее, вести официальные переговоры с Троцким».

Нина Берберова знала Муру лично, не раз с ней виделась и разговаривала. Тем не менее, создается впечатление, что судить об этом образе легендарной личности можно лишь по обрывочным воспоминаниям писательницы. При личных встречах, Мура часто уходила, отходила, конечно же, редко что-либо договаривала. Вот как описана встреча в 1925 году в Сорренто, где вечером горел камин из оливковых ветвей, в окне был виден Неаполитанский залив и Везувий, а Горький, Мура и Ходасевич (известный литературный критик, муж Нины Берберовой), куря папиросы, вполголоса говорили о прошлом:

«–Вы знали Кроми? Какой он был? И Мура, стряхивая пепел в нефритовую пепельницу (которая позже пропала!), говорила со своим английским акцентом (который так быстро приобрела!) на русском языке, «– Он был … милый. И потом молчание. – Вы знали Петерса? Какой он был? – Он был … добрый». Берберова при этом сидела тут же, молчала и слушала, и смотрела на розовое облачко и дымок. – Вы знали Рейли? Какой он был? Она теперь заползла в глубокое кресло и улыбается глазам, играя в загадочность, и Горький явно любуется ею. – Он был … храбрый».

Английский акцент Мура искусственно освоила, одно из ее привычек было переводить буквально с английского или французского, а иногда с немецкого. Она была известна переводами, число которых было сначала совершенно фантастическим, а потом постепенно значительно сократилось, выдавая, тем самым, еще один из мифов, которые она создавала вокруг себя.

А затем было 2 сентября 1918 года, когда правительство Ленина отправило правительству его величества в Лондон ноту об ликвидации заговора против советской власти, руководимого англо-французскими дипломатическими представителями. Локкарту предлагали остаться, но в какой-то момент его удаление из Москвы было связано с еще более крупной миссией, его обменивали на известного русского дипломата Литвинова. Берберова подробно описывает эту ситуацию, отмечая, что соратники Локкарта оставались в Москве. Оставался Садуль, молодой Пьер Паскаль. Хикс обвенчался с молодой Любой Малининой, племянницей московского городского главы Челнокова, и увозил ее с собой. Но Локкарт ехал один. Накануне Мура сказала ему, что он «немного хитрый, но недостаточно хитер, что он немного сильный, но недостаточно силен, а что он немного слабый, но недостаточно слаб». Истинный англичанин. В те дни у нее была очень высокая температура, слабость, головные боли. Предстояла не просто разлука, а разлука, как все понимали, – навсегда. Уже на вокзале, куда Мура провожала Локкарта, в какой-то момент он заметил, что она еле держалась на ногах. Поезд все стоял. Локкарт пошел вдоль вагонов, нашел Уордвелла и попросил увести Муру домой. Она не возражала. Локкарт смотрел ей вслед, пока она не исчезла в черноте вокзальной ночи. В своих воспоминаниях через много лет он напишет, что возможно, Петерс, несколько раз предлагавший ему не уезжать из России, «не понимал, как я мог оставить Муру». Чувство долга? Сила? Слабость? Все тоже английское воспитание.

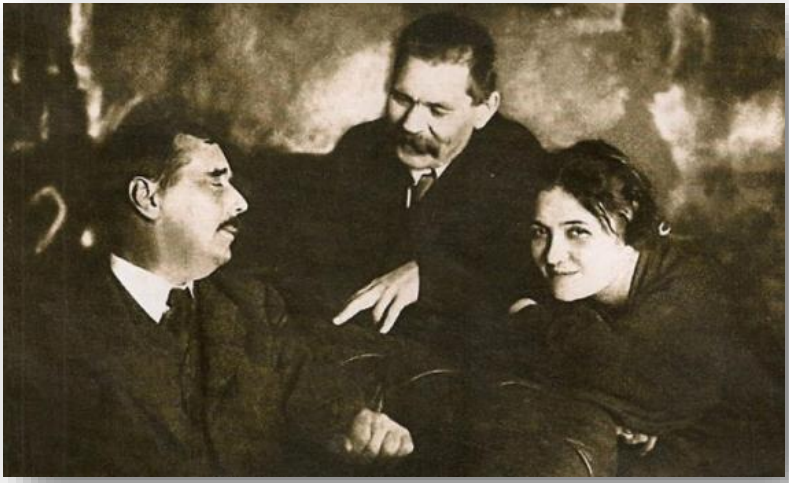
Когда Муру арестовывают в какой-то момент, ее очень быстро освобождают. У Локкарта вовсе нет дипломатического иммунитета, и он вовсе не при чем. Но она выходит из тюрьмы чуть ли под руку с Петерсом, сотрудником ВЧК, в Бутырскую тюрьму не попадает, как и на Соловки, а с течением времени и жизни, все чаще говорит о том, что спас ее Горький, который ее действительно спас, но не в Москве, в 1918 году, а в Петрограде, спустя три года…

-3-

Мура поехала в Лондон в середине 20-х годов. В 1927 году старое знакомство с Уэллсом было возобновлено. В этом же

году она пишет ему письмо, что навестит его в доме в Эссексе, где он жил со своей второй, на тот момент больной женой Джейн.

С 1931 года Мура начинает фигурировать как спутница Уэллса. В 1933 году он даже назначает ей свидание в Дубровнике, где проходит конгресс ПЕН-клуба. В это же время Уэллс уходит из своего дома на юге Франции, снимает квартиру в Лондоне. Его подруга Одетт в какой-то момент пишет неприятные воспоминания о нем в американском журнале, на которые он потом ответит романами. Известный писатель Сомерсет Моэм, славившийся чисто английским воспитанием и рафинированностью, приблизительно в это же время спросит Муру, как она может любить этого совершенно изношенного, толстопузого писателя. И Мура ответит ему: «Он пахнет медом» (по книге Теда Моргана, «Моэм», биография, С. 382»). Здесь, пожалуй, интересен сам факт общения Муры с Сомерсетом Моэмом, как и, без сомнения, совершенно искреннее объяснение! В этом плане, Нина Берберова слегка не верит своего героине, часто не давая ей шанса быть просто любящей и чувствующей женщиной!



Герберт Уэллс, Максим Горький и Мура

Мура как будто угадывает ту роль, которую должна играть при Уэллсе, быть другом писателя, тенью мужчины, ангелом-хранителем. Подобный образ, как пишет биограф Уэллса Валлертэн, был выведен Уэллсом не раз в его романах. Он ищет не викторианскую куклу, или хозяйку дома, мать его детей, а непрерывно восхищенную им тень, «движимую им самим в том направлении, в котором лежит его путь к бессмертию». Он ту тень находит. Любовь и отношения между Мурой и Уэллсом была в чем-то игрой на сцене пустого театра, игра эта была, правда, друг для друга. И все же вся энергия и огонь, которые излучали эти два человека, их взаимное вдохновение утешали их и забавляли. Уэллс был весьма пессимистичен в конце жизни, о чем так явно говорят его утопии, и о чем подробно пишет Берберова. А Мура продолжали принимать гостей вместе с Уэллсом в Савое, в Лондоне, где, кстати, обмолвилась, якобы, Берберовой, что не собирается выходить за Уэллса замуж, и вести его хозяйство! Он же на тот момент, по воспоминаниям писательницы Э.Багнольд, уверял, что влюбиться в молодую женщину было бы с его стороны дурачеством (открытие, которое он сделал, правда, слишком поздно!)

…Спустя время после выезда из Москвы, «Мемуары британского агента», написанные и изданные Локкартом в Англии, стали безумно популярны, а иначе и быть не могло. Мура была единственным человеком, к которому Локкарт, активно занимающийся теперь писательской деятельностью, решил обратиться с просьбой дать свое согласие на публикации. На его совершенное удивление, Мура отказала. Вот что написано в дневнике Локкарта: «Сегодня утром был для меня удар – письмо от Муры, в котором она требует изменения в той части моей книги, которая касается ее. Она хочет сделать все более сухо и деловито. Она хочет, чтобы я ее называл «мадам Бенкендорф», с начала до конца. Она хуже, чем викторианская старая дева. А почему? Потому что я написал, что четырнадцать лет назад у нее были вьющиеся волосы, в то время, как они «всегда были прямые». Поэтому мое описание фальшиво, легкомысленно, и т.д. и ясно, что весь эпизод ничего для меня не значил? Поэтому: вся любовная история – или ничего: Это будет трудно сделать. Тем не менее, придется в книге кое-что изменить. Она – единственная, кто имеет право это требовать» …

Локкарт начинает писать фельетоны о светской жизни. Ему по-прежнему интересно общаться с Мурой. В Лондоне у нее – огромный круг знакомств – на самых различных уровнях общества. Впрочем, он никогда не говорит с ней об Англии или о политике, только о Европе. В дневнике записывает: «Завтракал с Мурой в Савое. Она едет в Геную сегодня и потом в Берлин. Говорит о новой книге Арнольда Беннетта. Уэллс согласен с Максом, что это – дрянь. Мура говорит, что Дороти Честон надоела Беннетту и он потерял всякого вдохновение после того, как она запретила ему носить рубашки с незабудками. Бедный Горький зарабатывает не более 300 фунтов стерлингов в год, не может вывести деньги из России, где его книги продаются по 2 700 000 экземпляров в год. Он живет чувством, не умом, и не умеет относиться критически…» (октябрь, 1930).

Или чуть позже: «Письмо от Муры… Она пишет мило и весело. Она женщина широкого ума и широкого сердца». (Январь, 1931). «Завтракали с Мурой в ресторане «Эйфелевая башня» (Июнь, 1932). «Завтракал с Мурой в Перрокэ. Она едет с Уэллсом в Зальцбург в июне. Она только что вернулась из Берлина …. Мурины истории всегда забавны». (Май, 1933).

Мура отлично обосновывается в Лондоне, поддерживая старые связи и укрепляя новые. Стоит отметить, что для русской эмиграции остаться в Лондоне, быть там известной – достаточная редкость. Англия небыстро пускает в высшее общество эмигрантов, так как происхождение и манеры как раз и определяют положение в нем. Немногие русские эмигранты жили именно там. Немногие общались с Александром Кордой, знаменитейшим режиссером, Ноелом Ковардом, известнейшим драматургом, всем светом английской и американской богемы. В какой-то момент Мура сожгла свои бумаги. Те, что накопились после второй войны и хранились в ее лондонской квартире. Ранние (1920-1939) она в свое время собрала и отправила в Таллинн, в Эстонию. Они сгорели во время германского отступления и взятия Таллина советской армией. Одна из версий.

В нескольких своих интервью Мура сознательно или случайно путала события и даты. Говорила о том, что уехала в какой-то момент на свидания с Бенкендорфом, своим мужем, хотела признаться, что любит другого (Локкарта). Муж в это время был на войне, с опасностью для жизни она поехала к нему,

чтобы только сказать ему об этом. Он ушел от нее и был убит. Вторая история была связана с Горьким, который, якобы два раза спас ее от ареста (один раз за побег заграницу, второй – за фальшивые продовольственные карточки, - история произошедшая, когда она Горького еще не знала). Третья история была связана с Кембриджем, в котором, Мура, якобы, училась. На самом деле, она заканчивала только курсы английского языка для молодых иностранных барышень.

Стоит отметить, что восхищение это женщиной, как и ее сдержанность, внутренняя сила и часто – молчание, заставляло многих людей искажать факты, связанные с ней, обращаться к ней за помощью, цитировать ее слова, додумывать возможные причины или следствия. В некотором смысле, знаменитая книга Нины Берберовой и продуманна, и документальна, и, отчасти, тоже несколько надуманна, или, наоборот, продуманна. «Железная женщина», которую любили такие известные и состоявшиеся мужчины не была только тенью. И по-настоящему любила сама.

Профессор С-Петербургского государственного университета Юрий Ковалев, известный специалист по американской литературе, когда-то рассказывал на лекциях и даже показывал письмо, которое будучи студентом, написал ей в связи с Горьким, или, возможно, другим известным писателем, и на которое она, ему, студенту, незамедлительно ответила. Так поступали в то время все известные люди. Они писали письма и отвечали на них, общались вживую, приезжали, встречались, переживали, прощали, начинали жизнь заново, каждый раз, когда она, едва заметно ускользала от них, они нагоняли ее вновь. Нина Берберова заканчивает свою книгу упоминанием еще одного мифа, придуманного Мурой. Ее происхождение от рода Петра Великого, историю, которую она сочинила уже в Лондоне. Она была и остается героиней поколения пост-Гарбо, конечно же, вовсе не железной женщиной, но той, которая никогда не была разрушена теми, кого любила.

ГЛАВА 8.
НАСТОЯЩИЕ ОБЛАДАТЕЛИ САЛАМАНДРЫ: ПРОЗА ГАЙТО ГАЗДАНОВА



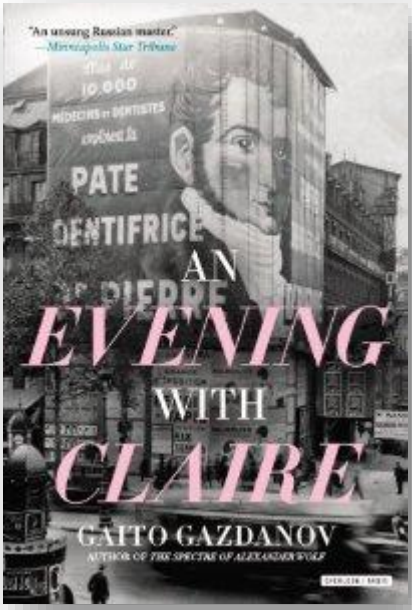
Heureux acquereurs de la vraie Salamandre
Jamais abandonnes par le constructeur
Счастливые обладатели настоящей "Саламандры",
Никогда не оставляемые фабрикой! (фр.) – Перев. Автора

Гайто Газданов, осетинец, родился 6 декабря в 1903 году, в С-Петербурге. Газданов – русский писатель-эмигрант, прозаик, литературный критик.

До четырёх лет Газданов жил в Санкт-Петербурге, в доме на Кабинетской улице (ныне — улица Правды). В 1919 году, в неполные 16 лет, Газданов присоединился к Добровольческому

движению А.И. Деникина, реорганизованном в Русскую армию П.Н. Врангеля.

Его первый роман «Вечер у Клэр» вышел в 1929 году и был по праву высоко оценен Иваном Буниным и Максимом Горьким, а также критиками русской эмиграции.



Критика признала его и Владимира Набокова самыми талантливыми писателями молодого поколения. В Париже он стал членом Союза молодых писателей и поэтов, переименованного в Объединение писателей и поэтов в 1931 году. Уже в 1934 году вошёл в число руководителей Издательской коллегии. Завоевав высокую литературную репутацию, Г. Газданов регулярно печатался в «Современных записках», считавшихся самым авторитетным периодическим изданием эмиграции, участвовал в литературном объединении «Кочевье». В «Кочевье» он читал свою прозу, а также выступал с докладами о В. Розанове и А. Ремизове, И. Бунине, В. Маяковском.

Газданов хотел вернуться на родину, для чего в 1935 году обратился с просьбой о помощи к М. Горькому, который не смог выполнить данного обещания: он умер в 1936 году.

В 1937 году И. А. Бунин в интервью белградской газете особо отметил в русской эмигрантской литературе «младших писателей», из прозаиков назвав Сирина, Газданова, Берберову (в таком порядке перечислив их имена).

В годы Второй мировой войны Газданов оставался в оккупированном Париже. В своей квартире с помощью жены укрывал евреев, помогал им. Так, он помог М. Слониму перебраться на неоккупированную часть Франции.

Несмотря на известность и всеобщее признание, работу таксиста Газданов смог оставить лишь после того, как вышел в печать его роман «Призрак Александра Вольфа». Роман сразу по выходе был переведён на основные европейские языки.

В 1932 году через писателя и критика Михаила Осоргина Газданов вступает в масонскую ложу «Северная звезда». В ней Газданов занимал ряд должностей, а в 1961 году стал её досточтимым мастером.

Вехи в масонском пути Газданова: посвящён по рекомендации 2 июня 1932 в ложе «Северная звезда». Во второй половине 1930-х годов был действительным членом независимой ложи «Северные братья». Выступал с различными докладами на собраниях масонских лож: «Об „опустошённой душе“» (1936), «Писатель и коллектив» (1946), «Литература социального заказа», «О Гоголе» (1959, 1961), «О Чехове» (1960), «О постановке русских пьес на французской сцене» и др.

В его произведениях сочетается порой жестокое, порой лирическое изображение жизни и романтико-утопическое начало. В раннем творчестве заметно движение от изображения всего сущего (экзистенционального бытия человека) к должному, к утопии, идеалу.

Повествование в статье о Гоголе рефлексивно. Газданов ссылается на авторитет Толстого и говорит о Гоголе очень важные положения: «Гоголь был человеком с большим талантом, но с узким и темным умом». Это сказал Толстой. В какой-то степени это напоминает очень короткий и беспощадный диагноз или, если угодно, приговор. Но эти слова Толстого, эта его фраза лаконична, как видите, и похожа на алгебраическую формулу,

которую следует раскрыть, чтобы понять до конца трагический смысл этого определения. И всякая попытка понять, что же, в конце концов, представлял собой этот удивительный и действительно ни на кого не похожий писатель, убеждает нас в том, что мы оказываемся перед почти неразрешимой задачей».

В статье о Чехове уделяется внимание не только разбору пьес, но и рассуждениям о личном характере:

«Бунин в своей книге о Чехове пишет: «А ведь до сих пор многие думают, что Чехов никогда не испытал большого чувства.

Так думал когда-то и я.

Теперь же я твердо скажу: “Испытал! Испытал к Лидии Алексеевне Авиловой”». «Воспоминания Авиловой, написанные с большим блеском, волнением, редкой талантливостью — это пишет Бунин, — и редким тактом, были для меня открытием».

Далее Газданов продолжает:

«Воспоминания Авиловой? Как мог Бунин сказать, что они написаны «с блеском и редкой талантливостью»? Единственное объяснение этой удивительной оценки, это что Бунин вложил в воспоминания Авиловой то, чего в них не было. Из плохо написанных, неуклюжих фраз Авиловой воображение Бунина создало блистательную повесть о любви. Иначе — откуда взялись бы этот мнимый блеск и эта мнимая «редкая талантливость»? Вот как Авилова, например, описывает свою встречу с Чеховым — я привожу очень короткую цитату. «Мы просто взглянули близко друг другу в глаза. У меня в душе точно взорвалась и ярко, радостно, с ликованием, с восторгом, взвилась ракета. Я ничуть не сомневалась, что с Антоном Павловичем случилось то же, и мы глядели друг на друга удивленные и обрадованные». Звучит это донельзя фальшиво. Но это, конечно, ничего не доказывает, кроме того, что Авилова была плохой писательницей. Дальше она многократно повторяет, что она любила Чехова, и только его, и, судя по ее воспоминаниям, Чехов в свою очередь говорил ей, что он ее любил. Но и с ее стороны, и с его стороны это было меньше всего похоже на всеобъемлющее и неудержимое чувство. Когда Авилова познакомилась с Чеховым, она была замужем и у нее был ребенок».

Проза Газданова рефлексивна. Повествование в наиболее характерных, «газдановских» вещах ведётся от первого лица, а всё описываемое: люди, места, события — подаётся через призму

восприятия рассказчика, сознание которого становится осью, соединяющей разнообразные иногда казалось бы, никак не связанные звенья повествования. В центре внимания оказываются не события сами по себе, а рождаемый ими отклик — черта, роднящая Газданова с Прустом, с которым, кстати, его часто сравнивали. Эта особенность газдановских текстов часто вызывала недоумение современной автору эмигрантской критики, которая, отмечая необыкновенное чувство слова и ритма, признавая магию рассказчика.

Произведения эти, в сущности, «ни о чём» (Г. Адамович, Н. Оцуп). Причиной такого амбивалентного отношения со стороны критики был отказ Газданова от традиционного построения фабулы. Произведения его часто строятся на сквозной теме: путешествие, с целью обретения любимой, а через неё и самого себя — в «Вечере у Клэр», судьба и смерть — в «Призраке Александра Вольфа» и т. д.

Здесь нет фабульной стройности, но есть, по выражению М. Слонима, «единство настроенности». Центральная тема объединяет, удерживает в своём поле внешне не связанные элементы сюжета, переход между которыми часто осуществляется по принципу ассоциации. Так, в рассказе «Железный лорд» огромное количество роз на Парижском рынке и их запах дают толчок памяти рассказчика — он видел такое же количество роз один раз, в «большом городе южной России», и это воспоминание воскрешает давно прошедшие события, составляющие основу рассказа.

Критики видели в Газданове писателя-экзистенциалиста, близкого по духу к А. Камю.

Отличительной особенностью писателя является его тяготение к экзистенциализму, в особенности это наблюдается в поздних произведениях Газданова. Персонажей этих романов и рассказов можно охарактеризовать как странников, совершающих реальные и метафорические путешествия к смерти, путешествия, грозящие духовными переворотами. Душа человека, как правило, недоступна окружающим и ему самому не всегда ясна. Требуется определённая ситуация, может быть, даже опасная, чтобы скрытое стало явным. Персонажи оказываются в экстремальном положении, совершают преступления, потому что не ведают понятия «грех». Однако при этом христианские идеалы

им близки и понятны: любовь к ближнему, сострадание, неприятие бездуховности. В какой-то мере можно утверждать, что герои живут в искажённо-религиозном пространстве, что, возможно, стало следствием увлечённости писателя масонством. Прозе Газданова присуща чувственная выразительность, ощущение дыхания жизни, ценности каждого мгновения.

Газданов — автор 9 романов, 37 рассказов, книги очерков «На французской земле», а также десятков литературно-критических эссе и рецензий.

Отличительные свойства романов Газданова от многих других романов его молодых или зрелых современников в необычайном лаконизме, уход от традиционной романной формы (когда есть завязка, кульминация, развязка, чётко обозначенный сюжет), максимальная приближённость к жизни, охват огромного числа проблем социальной, духовной жизни, глубокий психологизм, генетическая связь с философскими, религиозными, этическими поисками предшествующих поколений. Писателя интересует не столько событие, сколько специфика его преломления в сознании разных персонажей и возможность множественного толкования одних и тех же жизненных явлений.

«Вечер у Клэр» — первый роман русского писателя-эмигранта Гайто Газданова, написанный в 1929 году. Критики встретили роман положительно и отмечали влияние Марселя Пруста.

Повествование ведётся от имени молодого русского эмигранта Николая. Большая часть описываемых в романе событий представляют собой его воспоминания. Хотя действия происходят в прошлом, но автор часто возвращает читателя в современность, в мир парижской русской эмиграции.

Повествование во многом автобиографично. При помощи вступительной части автор вводит читателя в основную сюжетную канву.

В романе нет деления на главы, но его можно разделить на события, происходившие до встречи с Клэр, и на воспоминания периода гражданской войны.

Каждый период жизни имеет свой тематический центр: смерть отца; обстановка в кадетском корпусе, которая передается посредством описания сна; Клэр; в центре — бронепоезд,

который символизирует мотив «постоянного отъезда», стремления к изменениям, познанию нового.

Часть повествования представляет собой фантазии Николая (например, фантазии о Японии).

«Вся жизнь моя была залогом / Свиданья верного с тобой» — этот эпиграф, взятый из письма Татьяны Лариной Онегину в романе А. С. Пушкина, относится к любовной интриге Николая и Клэр. Эти слова являются прямым показателем чувственных переживаний героя, которые составляют основную интригу романа. Параллель с чувствами главных героев (чувства Татьяны обречены на провал, как и чувства Николая обречены на печальный исход).

Николай — главный герой, человек, стремившийся к познаниям, совершенствованию, но в то же время он поглощен воспоминаниями о прошлом, не имея конкретных целей в настоящем. Николай живёт в собственном мире, поглощен своими собственными мыслями, в которых ищет утешение в ответ на потери (смерть отца, сестер). Встреча с Клэр преображает героя. Николай влюбляется в неё. Даже долгая разлука (они не видятся 10 лет) не смогла убить чувства.

В романе ярко заявлена тема Гражданской войны, в которой решается вопрос, на какую сторону нужно перейти: за красных или за белых. Но Николай воюет за белых, так как «они побеждаемые». Все оказывается ненужным, бесплодным. Для героя эта война — познание, стремление ощутить вкус новой, неизвестной для него жизни. Все оказывается бессмысленным, когда жизнь сводится к одним грезам, мечтам.

Николай Оцуп замечает, что большое влияние на Газданова оказал Пруст. Он полагал, что у писателя, как и у Пруста, главное место занимает душа автора, его память о прошлом представляет результат событий настоящего.

М. Осоргин был другом и коллегой Газданова и написал рецензию в газете «Последние новости». Он писал, что книга не автобиографична, утверждая также, что Газданов оказался под влиянием Пруста, хотя это и не аргумент, чтобы называть автора неоригинальным.

Г. Адамович считает, что автор был под влиянием не только Пруста, но и Бунина. Он старается показать жизнь такой, какая она есть, не прибегая к вымыслу.

С критической точки зрения подходит к рассмотрению романа Герман Хохлов и отмечает отсутствие стройной композиции, дискретность повествования, а также, что концовка романа утверждает неустойчивость и случайность архитектоники.

М. Слоним обнаружил отличие в манере письма от Пруста. Он писал о случайности ассоциаций в смене образов.

Зарубежные русские критики, обсуждая эмигрантскую литературу, ставили в один ряд Газданова и В. Набокова (писавшего под псевдонимом *В. Сирин*). Они утверждали, что Сирин будет новым Львом Толстым, а Газданов — Достоевским. В. Вейдле, уже в статье 1930 года, сопоставляя Газданова и Набокова, пишет: «Газданов — писатель очень талантливый и, несмотря на относительную незрелость его книги, непосредственного своеобразия в ней не меньше, а скорее больше, чем у Сирина».



Площадь St. Michel в Париже. 1920-е.

Вот один из эпизодов в «Вечере у Клэр»:

«Клэр была больна; я просиживал у нее целые вечера и, уходя, всякий раз неизменно опаздывал к последнему поезду

метрополитена и шел потом пешком с улицы Raynouard на площадь St. Michel, возле которой я жил. Я проходил мимо конюшен Ecole Militaire <Военное училище>; оттуда слышался звон цепей, на которых были привязаны лошади, и густой конский запах, столь необычный для Парижа; потом я шагал по длинной и узкой улице Babylone, и в конце этой улицы в витрине фотографии, в неверном свете далеких фонарей на меня глядело лицо знаменитого писателя, все составленное из наклонных плоскостей; всезнающие глаза под роговыми европейскими очками провожали меня полквартала – до тех пор, пока я не пересекал черную сверкающую полосу бульвара Raspail.



Я добирался, наконец, до своей гостиницы. Деловитые старухи в лохмотьях обгоняли меня, перебирая слабыми ногами; над Сеной горели, утопая в темноте, многочисленные огни, и когда я глядел на них с моста, мне начинало казаться, что я стою над гаванью и что море покрыто иностранными кораблями, на которых зажжены фонари. Оглянувшись на Сену в последний раз, я поднимался к себе в комнаты и ложился спать и тотчас

погружался в глубокий мрак; в нем шевелились какие-то дрожащие тела, иногда не успевающие воплотиться в привычные для моего глаза образы и так и пропадающие, не воплотившись; и я во сне жалел об их исчезновении, сочувствовал их воображаемой, непонятной печали и жил и засыпал в том неизъяснимом состоянии, которого никогда не узнаю наяву. Это должно было бы огорчать меня; но утром я забывал о том, что видел во сне, и последним воспоминанием вчерашнего дня было воспоминание о том, что я опять опоздал на поезд. Вечером я снова отправлялся к Клэр. Муж ее несколько месяцев тому назад уехал на Цейлон, мы были с ней одни; и только горничная, приносящая чай и печенье на деревянном подносе с изображением худенького китайца, нарисованного тонкими линиями, женщина лет сорока пяти, носившая пенсне и потому не похожая на служанку и раз навсегда о чем-то задумавшаяся – она все забывала то щипцы для сахара, то сахарницу, то блюдечко или ложку, – только горничная прерывала наше пребывание вдвоем, входя и спрашивая, не нужно ли чего-нибудь madame».

Творчество Гайто Газданова во многом – отражение тенденций серебряного века, который тяготеет не только к рефлексивности, но нарочитому вниманию к чувствам, ощущением, экзистенциальному состоянию главных героев.

Роман «Призрак Александра Вольфа» – самое яркое и самое тягостное воспоминание героя романа (в дальнейшем мы так и будем именовать его — герой, потому что у рассказчика — молодого журналиста, русского эмигранта в Париже, нет имени, роман написан от первого лица) — воспоминание о совершенном в годы гражданской войны убийстве. Как-то раз летом, на юге России, после окончания боя герой едет на вороной кобыле по пустынной дороге. На одном из поворотов дороги лошадь тяжело и мгновенно падает на полном скаку. Поднявшись на ноги, герой видит приближающегося к нему всадника на огромном белом коне. Всадник вскидывает к плечу винтовку. У героя винтовки давно нет, зато есть револьвер, который он с трудом вытаскивает из кобуры, и стреляет. Всадник падает. Герой с трудом подходит к нему.

За несколько дней до того, как покинуть Россию, герой продаёт жеребца, револьвер выбрасывает в море, и от всего

эпизода у него остаётся только тягостное воспоминание. Через несколько лет, когда он уже давно живёт в Париже, ему попадается сборник рассказов одного английского автора, имя которого — Александр Вольф. Рассказ «Приключение в степи» поражает героя. Начинается он с похвалы белому жеребцу. Дальше следует описание сцены, пережитой героем: невыносимо жаркий день, петляющая дорога, всадник на вороной кобыле. Герой понимает, что автор книги, Александр Вольф, и есть человек, в которого он стрелял. Непонятным остаётся только, как он мог оказаться английским писателем.

Роман пользуется огромным успехом в силу своего психоаналитического наполнения. Идея убийства двойника (также описанная в романе Вл. Набокова «Отчаяние») – яркий ход вглубь подсознания личности, столь характерный для экзистенциализма. Интерес к рассказу героя – не только объективный ход событий («а вдруг текст писал герой, который не был убит?»), но и рефлексивный.

Рассказ – одна из форм существования действительности, которая создает новую реальность, воскрешает, помогает жить дальше. Рассказ, таким образом, как один из видов дискурса позволяет Газданову в традиции серебряного века словно вырваться из привычной каждодневной рутины, обращаясь к миру другому. Подобное балансирование «на грани», поддерживает трансцендентный ход такого типа прозы, создают мифологию, которая преломляется в других произведениях.

Сходство Газданов и Набокова отмечают многие критики. Описание Парижа в творчестве Газданова придает его нарративу особую красоту повествования, нашедшую свое воплощение в различных описаниях и тщательной нарисованной картине мира.

Речной волны быстрее,
Ты любишь, как всегда,
Ты стал еще вернее,
Ты стал еще нежней,
Чем в первые свиданья,
Твой жар мучительней,
Мучительней признанья.
1926

ГЛАВА 9.
ГЕОРГИЙ ИВАНОВ И ИРИНА ОДОЕВЦЕВА: ПАРИЖСКАЯ САГА

«Есть воспоминания как сны, есть сны как воспоминания»
(Г.Иванов. «Петербургский зимы»)

1. Георгий Иванов (1894 – 1958) «Распыленный мильоном мельчайших частиц»

Многие поэты Серебряного века (Сергей Есенин, Владимир Маяковский, Анна Ахматова) жили и умерли в России. Другие провели послереволюционные годы в эмиграции, где, по большей части бедствуя и преодолевая трудности, продолжали жить, писать, публиковать свои произведения. Никто из них не расставался с мыслями о родине. Не случайно одно из самых сильных стихотворений того времени, написанное Георгием Адамовичем, посвящено России:

Тысяча пройдет, не повторится,
Не вернется это никогда.
На земле была одна столица,
Все другое – просто города.

Георгий Адамович был другом поэта – Георгия Иванова (их так и называли – Жоржики). Георгий Иванов стал впоследствии самым известным русским поэтом эмиграции. Иван Бунин, критиковавший всех и вся, едко и часто недоброжелательно, считал Георгия Иванова, хотя и в “зачатке”, но “настоящим поэтом” в отличие, скажем, от “шарлатанки” Зинаиды Гиппиус. Среди многих удивительных стихов Георгия Иванова есть и слова, которые поэт и певец Александр Вертинский позже положил на музыку:

Над розовым морем вставала луна,
Во льду холодела бутылка вина.
И томно кружились влюбленные пары
Под жалобный рокот гавайской гитары…

Георгий Иванов, по воспоминаниям современников, был «настоящим демоном». Как ни странно, но мучившие его пороки (впрочем, пороков-то бывает очень мало, как известно, всего десять!) породили самые красивые стихи того времени, а его женой стала лучезарная, легкая в своей подчас детской непосредственности женщина – поэтесса Ирина Одоевцева.

Познакомились они в Петербурге. Мэтр русской поэзии Николай Гумилёв представил своей ученице Ирине Георгия Иванова так: «Самый молодой член „Цеха поэтов“ и самый остроумный, его называют „общественное мнение“, он создает и губит репутации. Постарайтесь ему понравиться». «Наверное, высмеет мою молодость, мой бант, мои стихи, мою картавость, мои веснушки», – подумала Ирина Одоевцева. Две-три случайные встречи ни к чему не привели, и она решила, что он, с его снобизмом и язвительностью, не в ее вкусе. Прошла зима. А ранней весной Гумилёв вдруг объявил ей: «А вы нравитесь Жоржику Иванову. Но не надейтесь. Он ленивый и невлюбчивый мальчик. Ухаживать за вами он не станет». И уже позже, осознав, насколько чувства Георгия Иванова оказались сильны, Гумилёв даже просил Одоевцеву не выходить за поэта замуж – и не понять, в шутку или всерьез, просил. Впрочем, предостережения мэтра не помогли.

Хотя Георгий Иванов и был женат на некой француженке, учившейся вместе с сестрой Георгия Адамовича, та, родив дочь, развелась с ним и уехала во Францию. Георгий Иванов был свободен. 10 сентября 1921 года Ирина Одоевцева вышла за него замуж, чтобы прожить с ним 37 лет до его последнего дня. Но, даже когда его не станет, она, знавшая его вдоль и поперек, будет думать о нем как о необыкновенном создании природы (как, впрочем, в своих воспоминаниях, она имела обыкновение писать обо всех, не позволяя себе видеть в человеке хоть что-то не совсем хорошее!) «В нем было что-то совсем особенное, – напишет она, –не поддающееся определению, почти таинственное. Мне он часто казался не только странным, но даже загадочным, и я, несмотря на всю нашу душевную и умственную близость, становилась в тупик, не в состоянии понять его, до того он был сложен и многогранен».

А пока что Ирина Одоевцева переехала со «своей Бассейной» на «его Почтамтскую», в квартиру, которую Георгий Иванов делил со своим другом Георгием Адамовичем. Днем Адамович бродил по комнатам, отчаянно скучая. Оба Георгия целыми днями ничего не делали, а для приработка ночами писали переводы стихотворений. Одоевцева не понимала такое времяпрепровождение. Гумилёв приучал ее к стихотворному труду, сродни труду чернорабочего. А оба Жоржика уверяли, что

стихи рождаются сами собой, и специально делать ничего не надо. И в один прекрасный день, за утренним чаем, ее муж вдруг сказал «постой-постой» и проговорил:

Туман… Тамань… Пустыня внемлет Богу,
Как далеко до завтрашнего дня!..
И Лермонтов один выходит на дорогу,
Серебряными шпорами звеня.

Одоевцева удивилась, снова восхитилась. «То, что эти гениальные стихи были созданы здесь, при мне, мгновенно, – признавалась она, – казалось мне чудом». Чудом это и было. Многие поэты писали с трудом, отдавая своему творчеству все силы, Георгий Иванов сочинял непринужденно, легко, как будто считывал стихи откуда-то с неба.

Отъезд в эмиграцию Георгия Иванова сопровождался целым рядом слухов. Во время ссоры Георгия Иванова с Ходасевичем, как писал в одном из писем Юрий Терапиано: «Ходасевич разослал многим писателям и другим лицам такое письмо: якобы в Петербурге Адамович, Иванов и Оцуп завлекли в квартиру Адамовича для карточной игры, убили и ограбили какого-то богача, на деньги которого затем все выехали за границу. Труп, разрезав на куски, вынесли и бросили в прорубь на Неве. Адамович нес якобы голову, завернутую в газету. Можете себе представить, какой был скандал; до сих пор то здесь, то там, то в Париже, то в Ницце, кто-нибудь рассказывает „знаете…“. Ходасевич клялся, что это правда, и что будто бы ленинградская милиция требовала у парижской полиции выдачи „преступников“, но „большевикам было отказано, так как французы подумали, что выдачи требуют по политическим мотивам“». К счастью для всех троих, к моменту, когда советские власти обеспокоились на тему этой истории, они были уже далеко. Для Георгия Иванова наступило время эмиграции. К истории о якобы «убийстве» же он относился серьезно, чрезвычайно напряженно, как к галлюцинации.

История эта подробно рассказана, а правдоподобность ее проанализирована и оценена (см., например, А. Арьев. «Когда замрут отчаянье и злоба», «Звезда», 2008, № 8).

Слухи о совместном преступлении “то здесь, то там, то в Париже, то в Ницце” сильно действовали на ивановское импульсивное, питаемое горьким жизненным опытом,

воображение. Он ведь сам и вывел некогда формулу: “Люди, привыкнув о чем-нибудь слышать, свыкаются со слухами как с фактом”. Георгий Иванов был настолько сильно обеспокоен слухами, что даже придумал историю об участии в убийстве своего лучшего друга Адамовича и рассказал ее письменно прозаику Роману Борисовичу Гулю. (Одоевцева потом очень просила Гуля вернуть «Мемуар» (В письмах от 12 декабря 1958 года, 17 октября 1959-го Одоевцева пишет Гулю: «…пришлите мне, пожалуйста, Дело на Почтамтской. Мне хочется перечесть — ведь это писал Жорж. Перечту и сама сожгу…»). Важное в “мемуаре” — вторая часть, а главное, что нужно иметь в виду — быть свидетелем описываемых событий во «второй части» Георгий Иванов ни в каком случае не мог. Все рассказанное — фикция или почерпнутая из уголовной хроники переделанная история. А услышанное от кого-то — достаточный повод для беллетристической затеи Иванова. А затея заключалась в том, чтобы рассказать о том, как в квартире на Почтамтской улице было совершенно убийство! Подробнейшим образом описанная история, уличающая Адамовича, даже с описанием главной улики — шкатулки и наволочки с метками В. С. Белей (имя тетки Адамовича, в квартире которой приятели жили, и где все произошло). «Какая бы версия сегодня ни казалась нам в той или иной степени убедительной, удручает сам текст Георгия Иванова, уничижительный авторский тон, издевательские “подробности” вроде “хлюпающей по полу окровавленной тряпки” в руках “несчастного Адамовича”», его хорошего приятеля! Но это история, скорее о личности Иванова и его незаурядных способностях сочинителя.

… Итак, «уверенные, что большевистский режим долго не продержится, и Георгий Иванов, и Ирина Одоевцева уезжали в Европу представляя себе этот вояж – чудесной авантюрой, а ретроспективно (по версии Одоевцевой) – чуть ли не свадебным путешествием». (Медовый год в России раем им не показался). Георгий Иванов получил нелепую командировку в Германию – для «составления репертуара государственных театров», Ирина Одоевцева отправилась к отцу в Латвию, где гостила недолго, увлекшись «Принцем Сирени» – знакомым еще по Петрограду меценатом и поэтом северянинского толка Борисом Башкировым-Вериным (именно он положил начало публикациям

стихов Георгия Иванова в эмигрантской периодике, в гельсингфорской газете «Новая русская жизнь»).

Мельком повидавшись с Одоевцевой в Берлине, Георгий Иванов отправился во Францию. В Париже он посетил Константина Бальмонта. Однако цель приезда Георгия Иванова в Париж была несколько другая – первая семья. По словам литературоведа Андрея Юрьевича Арьева, «трудно предполагать, не захотел или не смог поэт в этот свой приезд во Францию остаться в Париже. Во всяком случае, на втором, берлинском издании „Вереска“ 1923 года поставлено: „Посвящается Габриэль“. Учитывая снятое в тот период со второго издания „Садов“ посвящение Ирине Одоевцевой, становится понятным, что оба поэта уехали из Петрограда врозь не только из осторожности, опасаясь привлечь к своему отъезду лишнее внимание». На этом сведения, правда, обрываются. Габриэль вышла замуж, но, что стало с дочерью позже, когда Георгий Иванов обосновался в Париже, неизвестно. Ни он сам, ни Ирина Одоевцева о ее судьбе нигде никогда не упоминали. В анкете 1952 года в графе «дети» поэт поставил прочерк.

В Берлине Георгий Иванов и Ирина Одоевцева, по воле судьбы, вновь обрели друг друга, а в 1923 году уехали во Францию. Помимо странствий, лишений и трудностей во Франции с супружеской четой случались весьма трагикомические истории. Правдивы они или нет, неизвестно, но в воспоминаниях их современников – немало анекдотических случаев.

К Иванову и Одоевцевой снова приехал Адамович, и снова–с радостной новостью, что его богатая тетка предложила племяннику деньги на квартиру, с тем чтобы друзья опять могли поселиться вместе. Одоевцева пишет: «Тетка Адамовича, скуповатая, ни разу не сделавшая за всю свою жизнь ни одного более или менее ценного подарка своему племяннику, вдруг решила проявить невероятнейшую, просто головокружительную щедрость — купить в Париже квартиру, обставить ее и подарить ее Адамовичу с тем, чтобы мы с Георгием Ивановым поселились у него и втроем жили в ней «как люди». Нашли четыре большие комнаты в новом элегантном доме с внутренним двориком и голубями. Все предвкушали новое счастье. Наконец, Адамович появился с деньгами. Почему-то он страшно нервничал. Иванов

и Одоевцева не могли понять, в чем дело. Объяснение пришло слишком поздно: Адамович играет и уже проиграл часть денег. Он умолял Одоевцеву поехать с ним в Монте-Карло и сесть вместо него за карточный стол: «Вы выиграете, вы же выиграли однажды и спасли жизнь человеку!» Действительно, некто в Петербурге когда-то проиграл казенные деньги и собрался стреляться. Ирина Одоевцева пошла, действуя совершенно интуитивно, отыграла проигрыш и вернула деньги неудачному игроку. Но на этот раз она решительно отказалась. Впрочем, Адамовичу в конце концов удалось уговорить ее. Втроем они сели в поезд и отправились в Монте-Карло. По дороге Адамович сорил деньгами, уверенный в счастливой руке Одоевцевой. Действительно, она в первый же день отыграла часть суммы. На следующий день повторилось то же самое. Сумма выигрыша росла. Но когда она готова была отыграть все, Адамович неожиданно ее отстранил: сказал, что все сделает сам. И все вновь спустил.

Тем не менее они сняли квартиру в фешенебельном районе Парижа, возле Булонского леса, завели роскошную обстановку и даже лакея:

– Нет, вы ошибаетесь, друг дорогой.
Мы жили тогда на планете другой,
И слишком устали и слишком стары
И для этого вальса и этой гитары.

Позже наступили годы настоящих бедствий. Во Францию пришла война. Оставаться в Париже было опасно, Одоевцева и Иванов перебрались в Биарриц, жили у моря. В книге «Курсив мой» Нина Берберова писала: «Георгий Иванов, который в эти годы писал свои лучшие стихи, сделал из личной судьбы (нищеты, болезней, алкоголя) нечто вроде мифа саморазрушения, где, перешагнув через наши обычные границы добра и зла, дозволенного (кем?), он далеко оставил за собой всех действительно живших „проклятых поэтов“». Впрочем, Ивановы жили в Биаррице все же более или менее безбедно (примеряясь, конечно, к оккупационным нормам). Была собственная вилла, снималась квартира, до самой оккупации Биаррица. А. Арьев пишет о том, что отдел “Светской хроники” (“Carnets mondains”) “La Gazette de Biarritz” пестрит в 1939—1940 годы упоминаниями четы Ивановых — рядом с именами собравшейся на юго-западном побережье Франции русской аристократии: великий

князь Борис, Гагарины, Голицыны, Нарышкины, Оболенские, Юсуповы.

А потом Георгий Иванов и Ирина Одоевцева перебрались в Йер. Ниже старого города, ближе к морю, новый район — бульвары, светлых тонов виллы. В былые времена в зимний Йер выезжал даже королевский двор. “Шириной с Невский проспект”, — говорил Георгий Иванов. Залюбуешься золотом цветущих мимоз и бело-розовым миндалем. Новая часть города напомнила ему петербургские пригороды, чем-то Петергоф или Павловск. “Городок, окруженный, т. е. с трех сторон (четвертая — море) тремя цепями гор. На первой стоят семь замков, отсюда Людовик Святой уходил в крестовый поход. Вторая цепь вся в соснах и дубах. Третья — покрыта снегом. Видны отовсюду сразу все три”, — писал Г. Иванов. Поначалу все ему нравилось — и то, что город малолюдный (“совершенная пустыня”), и что никаких туристов (они появятся летом). “Поплавский говорил: «Париж — чудный город, но его портят французы». Так вот нашего Hyeres’а они не портят”. Случалось, впрочем, что называл Иванов не в чем не повинный Йер, давший ему приют, — “богомерзким”, по большей части утверждая все-таки, что “Здесь так хорошо, что и помирать неохота, хотя, пожалуй, придется”.

«Дом», по версии Вадима Крейда, размещался на авеню де Бельжик, в заново отделанной вилле. Некоторые говорили: не вилла, а бывший дворец. Дом стоял в окружении пышного сада с дорожками и клумбами. Когда-то Йер поставлял в Париж розы, и они росли здесь повсюду. Дом был для иностранцев, французов в него не принимали. Кто-то сказал, что был он — “для международной интеллигенции”. Когда они начали хлопотать об устройстве в Йере, Георгию Владимировичу шел шестидесятый год, Ирине Владимировне — пятьдесят девятый (по ее словам). Не вполне подходящий возраст, оба еще очень молоды. Большинство обитателей, едва ли не две трети, были “красные испанцы”. В гражданской войне победил Франко, и они бежали в 1938-м через испано-французскую границу. Жили в доме и русские, все старше Георгия Иванова. Примерно через месяц после переезда в Йер он писал в Нью-Йорк тому же прозаику Роману Борисовичу Гулю, с которым много лет он вел эпистолярную дружбу: “Не могли бы Вы прислать на адрес нашего русского библиотекаря пачку старых — какие есть —

номеров “Нового Журнала”, сделаете хорошее дело. Здесь двадцать два русских, все люди культурные и дохнут без русских книг. Не поленитесь, сделайте это, если можно”. Именно там Георгий Иванов написал последние стихи, где все обращено к Ирине Одоевцевой, той, которая, несмотря ни на что, поддерживала его всю жизнь:

И опять, в романтическом Летнем Саду,
В голубой белизне петербургского мая,
По пустынным аллеям неслышно пройду,
Драгоценные плечи твои обнимая.

Окно их комнаты выходило во двор, в котором росла пальма. В жаркую погоду Ирина Владимировна уходила туда спать. Георгий Владимирович жару переносил плохо, а с годами и совсем не переносил. Все одно – во дворе или в раскаленной комнате: «Ночь, как Сахара, как ад, горяча». На еду полагалось восемьсот франков, больше двух долларов, что при тогдашних французских деньгах было неплохо. Особенно после парижского недоедания и легшей чугунным грузом озабоченности, где достать на обед, на лекарства, чем заплатить за гостиничный номер. «Если не заниматься высокими делами, то все-таки здесь изумительно хорошо, после нашей адской жизни последних лет», – писал он Роману Гулю, но так было только вначале. Болезнь, непонятно какая, подтачивала его силы. “Наш мир создан каким-то Достоевским, только не столь гениальным, как Федор Михайлович”, — сказал он как-то Одоевцевой.

Летом 1955-го Адамович приехал к ним, свернув в Йер на пути в Ниццу. Прошел год, как «Жоржики» помирились. Адамович вел совершенно другой образ жизни. Вступив в сентябре 1939 года добровольцем во французскую армию, будучи интернированным, он проникся симпатиями к СССР, в конце 1940-х публиковался в просоветских западных газетах, а его книга «Другая родина», написанная по-французски и вышедшая в 1947 году, воспринималась некоторыми русскими парижанами как акт капитуляции перед сталинизмом. Разрыв длился пятнадцать лет. Но худой мир лучше доброй ссоры, а Георгий Иванов называл их нынешние отношения именно так. Впрочем, примирение получилось скорее внешним. «Не скучайте, Жорж и мадам, – сказал Адамович на прощание, входя

в автобус. – Скучно везде, не только в Йере. А место это райское, и напрасно вы рветесь в неизвестность».

Иванов получал за свои уже известные стихи скромные гонорары. На них можно было разве что съездить на автобусе в соседний Тулон. При этом каждый чек, приходивший на имя Георгия Иванова или Одоевцевой, нужно было держать в секрете… Предлагали ли Иванову принять французское гражданство – тоже вряд ли будет выяснено. До конца жизни он оставался с нансеновским паспортом, какие еще до войны выдавали эмигрантам. На вопрос в анкетах, «гражданином какой страны вы являетесь», всегда отвечал: «русский беженец». А на отказ от предлагаемого французского гражданства чиновник-француз якобы сказал Георгию Иванову: «Я вас понимаю и уважаю».

Перед смертью единственное, о чем Георгий Иванов попросил и просил совершенно, с одной стороны, неожиданно, а с другой, вполне закономерно, было документально зафиксировано в обращении к русской эмиграции: «Обращаюсь перед смертью ко всем, кто ценил меня как поэта, и прошу об одном. Позаботиться о моей жене, Ирине Одоевцевой. Тревога о ее будущем сводит меня с ума. Она была светом и счастьем всей моей жизни, и я ей бесконечно обязан. Если у меня действительно есть читатели, по-настоящему любящие меня, умоляю их исполнить мою посмертную просьбу и завещаю им судьбу Ирины Одоевцевой. Верю, что мое завещание будет исполнено».

Ирина Одоевцева проживет без мужа еще 32 года. Одна из немногих русских эмигрантов, уже в преклонном возрасте, она, такая же очаровательная и жизнелюбивая, все-таки вернется в Ленинград.

2. Ирина Одоевцева (1895-1990). «Я маленькая поэтесса с огромным бантом»

Поэтесса Ирина Владимировна Одоевцева (настоящее имя – Ираида Густавовна Гейнике) родилась в Риге 15 (27) июля 1895 года в семье адвоката. Она была участницей «Цеха поэтов» и ученицей Николая Гумилёва. В 1921-м, если верить ее воспоминаниям, вышла замуж за Георгия Иванова. По другой информации, официально они поженились только в 1931 году, в Риге. В 1922 году поэтесса эмигрировала и большую часть жизни

провела в Париже. Одоевцева была знакома со многими деятелями культуры Серебряного века и парижской эмиграции. Герои ее воспоминаний – Николай Гумилёв, Осип Мандельштам, Андрей Белый, Зинаида Гиппиус, Дмитрий Мережковский, Иван Бунин и многие другие.

В молодости, да и на протяжении всей жизни, Ирина Одоевцева была исключительно сильной и при этом, совершенно очаровательной женщиной – тонкой, изящной блондинкой. Мужчины ею восхищались и обожали, а некоторые дамы поэтического мира – недолюбливали, попросту – завидовали. После смерти отца, известного рижского адвоката, Ирина Одоевцева получила значительное наследство, просто – состояние. Это тоже мало кому нравилось, так как во Францию денежные средства удалось вывести только Феликсу Юсупову. Жена поэта Осипа Мандельштама (по устным рассказам) как-то обмолвилась, что Георгий Иванов женился на Одоевцевой и из-за денег тоже. Надежда Мандельштам была, наверное, единственным человеком, кого Ирина Одоевцева не всегда жаловала!

Не особо нежно могли отзываться об Одоевцевой только самые известные и яркие женщины. Чувствовали неминуемую конкуренцию. Например, едкая и умная Зинаида Гиппиус. По словам Андрея Арьева, «явная нелюбовь Гиппиус к Одоевцевой (перешедшая заодно и на ее мужа) имела в ту пору подкладку куда как „неинтересную“». 1 декабря 1939 года Гиппиус писала из Биаррица близкой знакомой, шведской художнице-теософке Греете Герелл: «Признаюсь тебе, что я иногда завидую Иванову и Пигалице, богатой и никчемной, завидую, презирая себя, равно как и ее саму». Зависть, обыкновенная зависть.

30 апреля 1920 года на квартире Николая Гумилёва имел место литературный прием-раут в честь прибывшего в Петроград Андрея Белого. В числе приглашенных – Ирина Одоевцева, а вскоре появился и запоздавший Георгий Иванов. Гумилёв попросил Одоевцеву прочитать ее стихи. Она, взволнованная, не знала, что выбрать. Тогда Гумилёв предложил «Балладу о толченом стекле». Несколько месяцев назад он сам забраковал ее и спрятал в папку с надписью «Братская могила неудачников»! Но волнение прошло, и Одоевцева начала читать. Жутковатая история о солдате, который решил подзаработать на толченом

стекле, подмешанном в соль, и которого мистически покарали за смерть односельчан, потрясла присутствующих и содержанием, и оригинальной формой предельно упрощенного стиха. «Теперь вас каждая собака знать будет», – резюмировал Гумилёв.

На том приеме, когда к Ирине Одоевцевой пришла ее литературная слава, она впервые увидела Георгия Иванова, ставшего ее любовью. Одоевцева писала об их первой встрече: «Я молча подаю руку Георгию Иванову. В первый раз в жизни. Нет. Без всякого предчувствия». Ученица последовала совету Гумилёва. Она понравилась Иванову так сильно, что тот, «разрушитель и создатель репутаций», провозгласил «Балладу» «литературным событием» и «новым словом в поэзии», а саму Одоевцеву объявил первооткрывателем жанра современной баллады!

С Гумилёвым же, своим литературным учителем, Ирина Одоевцева познакомилась значительно раньше, на лекциях «Живого слова», проходивших в Тенишевском училище. Позднее, когда Ирина стала уже «Одоевцевой, его ученицей», как Гумилёв с гордостью называл ее, он со смехом признавался, каким страданием была для него эта первая в его жизни «злосчастная» лекция по поэзии! Одоевцева не считала свои стихи чем-то выдающимся, никогда не мечтала о славе. Самым большим успехом пользовалось ее стихотворение, кончавшееся строфой:

Ни Гумилёв, ни злая пресса
Не назовут меня талантом,
Я маленькая поэтесса
С огромным бантом.

Из воспоминаний Одоевцевой «На берегах Невы»: «Как началась наша дружба с Гумилёвым? Но можно ли наши отношения назвать дружбой? Ведь дружба предполагает равенство. А равенства между нами не было и быть не могло. Я никогда не забывала, что он мой учитель, и он сам никогда не забывал об этом. Я иду рядом с Гумилёвым. Я думаю только о том, чтобы не споткнуться, не упасть. Мне кажется, что ноги мои невероятно удлинились, будто я, как в детстве, иду на ходулях. Крылья за плечами? Нет, я в тот первый день не чувствовала ни крыльев, ни возможности лететь. Все это было, но потом, не сегодня, не сейчас». Гумилёв тогда провожал Одоевцеву до дома

в первый раз. Она так разнервничалась, что раскраснелась и была не в силах пошевелиться от ужаса! «Вы нервны, и даже слишком», – сказал он.

Они часто встречались, обсуждали литературу, поэзию и философию. Гумилёв нередко подтрунивал над начинающей поэтессой. Как-то, собираясь на литературный вечер, он сказал: «Я надену фрак, чтобы достойно отметить Пушкинское торжество». На удивленный взгляд Одоевцевой продолжил: «Сейчас видно, что вы в Париже не бывали. Там на литературных конференциях все более или менее во фраках и смокингах». Одоевцева задумалась: «Ведь мы не в Париже, а в Петербурге. Да еще в какое время. У многих даже приличного пиджака нет. В театр и то в валенках ходят». На что Гумилёв самодовольно заметил: «А у меня вот имеется лондонский фрак и белый атласный жилет. Я и вам советую надеть вечернее, декольтированное платье. Ведь у вас их после вашей покойной матушки много осталось».

Незадолго до смерти Гумилёв после их длинной беседы сказал Одоевцевой: «Клянусь, где бы и когда бы я ни умер, явиться к вам после смерти и все рассказать». Эта фраза долго преследовала поэтессу, но «он так и не сдержал своего обещания, не являлся». Не остался на память и маленький толстый альбом из пергамента, который Гумилёв подарил Одоевцевой в начале «ее ученичества». Альбом был куплен в Венеции и предназначался, по словам Гумилёва, для того, чтобы «записывать туда стихи, посвященные Одоевцевой». После ареста Гумилёва в августе 1921 года родные Ирины Владимировны уничтожили альбом вместе с черновиком его автобиографии и всеми книгами с подписями. Это было сделано против воли поэтессы из страха возможного обыска.

– В этом мире любила ли что-нибудь ты?..

– Ты должно быть смеешься! Конечно любила.

– Что? – Постой. Дай подумать! Духи, и цветы,

И еще зеркала... Остальное забыла.

В какой-то момент, уже во Франции, после войны, полоса известности наступила и для Одоевцевой. Она работала на износ, сочиняя пьесы, сценарии, романы по-французски и получала даже повышенные авансы. Когда денег от наследства не осталось, гонорары за романы стали главным источником их с

мужем существования. Они снимали номер в парижском отеле «Англетер» в Латинском квартале. Один из сценариев Одоевцевой принял Голливуд, планы строились самые радужные. Но голливудский контракт так и не был подписан. Георгий Иванов по-прежнему нигде не работал, писал стихи только по вдохновению, любил спать до полудня и читать детективы. Тем не менее, как поэт он был очень популярен, его даже собирались выдвинуть на Нобелевскую премию. Ирина Одоевцева настолько трепетно относится к мужу, что получила от желчного Бунина ярлык «подбашмачной жены».

Через двадцать лет после смерти Г.Иванова Одоевцева снова вышла замуж. Ее мужем стал писатель Яков Горбов. Бывший русский офицер, бывший вольнонаемный французской армии, даже в лагере военнопленных, попав туда тяжелораненым, он не расставался с ее романом «Изольда». Причем пуля поранила и книгу, которую он всегда носил на груди. Горбов окончил во Франции два инженерных вуза, но стал парижским таксистом и одновременно писателем. Один за другим увидели свет три его романа, написанные на французском языке. С Яковом Горбовым Одоевцева прожила четыре года, до самой его смерти. И снова осталась одна, наедине со своими рукописями.

Эта удивительно мудрая и оптимистичная женщина никогда не сдавалась, всегда оставаясь молодой, лучезарной, полной планов и надежд. «Кто из посещавших петербургские литературные собрания не помнит на эстраде стройную, белокурую, юную женщину, почти что еще девочку с огромным черным бантом в волосах, нараспев, весело и торопливо, слегка грассируя, читающую стихи, заставляя улыбаться всех без исключения, даже людей, от улыбки в те годы отвыкших», — вспоминал поэт Георгий Адамович. После перестройки Ирина Владимировна с восторгом приняла довольно опрометчивое, как признавалась потом, решение вернуться в Россию. Союз писателей СССР официально пригласил ее вернуться на родину. А Одоевцева приняла предложение, при этом приняла его немедленно, чем вызвала бурю в эмигрантских кругах. Эмигранты обвинили ее ни много ни мало в предательстве, несмотря на то, что возвращалась она на Родину в возрасте 92 лет.

И только Андрей Седых, секретарь Бунина, сказал: «Одоевцева едет? Ай да девка! Молодец!»

В Ленинграде Одоевцевой дали квартиру на Невском проспекте, 13. Ее встретили с овациями. Мемуары Одоевцевой, те самые воспоминания, удивительные, подробные, яркие, наконец-то были изданы в СССР двухсоттысячным тиражом, который превзошел общий тираж всех ее книг за годы эмигрантской жизни. Она успела увидеть издание своих произведений на родине. «Живу я здесь действительно с восхищением», – писала Одоевцева подруге Элле Бобровой, перефразируя строку одного из своих стихотворений. Состояние ее здоровья конечно ухудшалось, не давая возможности вернуться к начатой еще во Франции рукописи третьей книги мемуаров «На берегах Леты». В этой книге Одоевцева собиралась рассказать «с полной откровенностью о себе и других», но книга осталась недописанной.

В своих воспоминаниях «На берегах Сены» и «На берегах Невы» Одоевцева не сказала практически ни одного слова о себе. Она также не написала ни одного плохого, недоброго слова о ком-то. За что иногда критики пытались назвать ее знаменитые воспоминания несколько наивными. Эти книги о современниках были написаны с мудростью и с любовью, уважением, нежностью: «Я пишу о них и для них. О себе я стараюсь говорить, как можно меньше и лишь то, что так или иначе связано с ними……Да, я восхищалась ими. Я любила их. Но ведь любовь помогает узнать человека до конца – и внешне и внутренне. Увидеть в нем то, чего не могут разглядеть равнодушные, безучастные глаза… Когда любишь человека, видишь его таким, каким его задумал Бог».

3. «Драгоценные плечи твои обнимая» ….

Мне кажется особо интересной и памятной одна телевизионная передача, которую наша съемочная группа (к которой я принадлежала, так как писала сценарии и была автором) делала на телеканале «Культура». Передача входила в цикл «Место и время. Малые музеи», каждая из которых была посвящена жизни известного человека, деятеля культуры, поэта, художника, композитора. Передача называлась по первой строчке стихотворения Георгия Иванова «Холодно ходить по

свету» (в соавторстве с писателем Владимиром Соболем) и была как раз о Георгии Иванове и Ирине Одоевцевой. Снимали передачу в музее художника Исаака Бродского, в Петербурге. До бесконечности монтировали историю, пытаясь сделать ее запоминающейся. А.Ю. Толубеев сыграл Георгия Иванова совершенно невероятным образом. К сожалению, пленка хранится только в архивах и у меня дома, но, хотелось бы рассказать об этой истории, как-то ее отметить.

Поэт Георгий Иванов был очень непростым человеком, в чем-то дьявольским. С легкостью мог украсть чужое литературное произведение, поменять посвящение, недодать, взять. Анна Ахматова и Марина Цветаева поэтессы намного известнее, хотя стихи Георгия Иванова, как утверждают многие критики, намного сильнее, невероятной красоты и глубины, откуда-то или с неба, или из преисподней, совершенные по чувству, даже не ритма, а по вкусу своему:

Распыленный мильоном
мельчайших частиц,
В ледяном, безвоздушном,
бездушном эфире,
Где ни солнца, ни звезд,
ни деревьев, ни птиц,
Я вернусь – отраженьем –
в потерянном мире.

В одном из эпизодов передачи Г. Иванов прощался с Ниной Берберовой, известным критиком, писательницей. Берберова уезжает в Америку, а он остается в Париже, ведь они, с женой Ириной Одоевцевой только что переехали «насовсем» в «старческий дом», как и многие эмигранты, – бедствуют. Георгий Иванов беседует с Ниной Берберовой и говорит ей о том, как тяжело жить, невыносимо, что вокруг «машины, жучки-паучки», шумы и страх, и что «мир наш создан этаким Достоевским, только не таким талантливым как Федор Михайлович». Георгий Иванов читает ей свое стихотворение «Холодно ходить по свету, холодней лежать в гробу», просит одолжить ему десять франков, видимо, на вино, а Берберова протягивает ему кусочек своего пирога, который Георгий Иванов тщательно заворачивает «на бедность» и кладет в карман. Берберова смотрит недоуменно, но что-то понимает недоговоренное и едко говорит ему: «Вы же его

не съедите, тут же выбросите по дороге!», как будто подмечая определенную фальшивость, театральность Георгия Иванова, его дьявольскую, но хорошо продуманную оболочку. В этот самый момент на переднем плане зритель видит лицо Толубеева, после этих, вот, слов. Лицо его выражает все. И радость жизни, и тихое отчаяние, и потусторонний блеск, и понимание чего-то важного. Георгий Иванов за свою жизнь был несколько раз женат, чуть не убил одну старушку (тетку поэта Георгия Адамовича, своего приятеля), был, по словам современников, темным и порочным человеком, а стихи его – прозрачные, чистые, в чем-то даже – ангельские. К тому же, перед самой смертью Георгий Иванов вдруг проявляет себя совершенно с другой стороны, становится трогательным и заботливым, обращается к эмиграции с просьбой позаботиться о своей жене. В музее было темно, только небольшое освещение и камера. Время – десять часов вечера, зима. И, вот, Андрей Толубеев смотрит в камеру и передает эти смутные чувства поэта, которого давно нет в живых, за несколько секунд, такие нюансы глубины личности подмечает, выражает на своем лице.

«Петербургские зимы» – известнейшая из книг Георгия Иванова, но почти придуманная. «Зимы» вышли в свет в конце июля или в начале августа 1928-го года. Им предшествовали четыре года работы, более сорока мемуарных очерков, появлявшихся в периодике с середины 1924-го года. Работа над книгой для Георгия Иванова оказалась в чем-то подобной составлению поэтических сборников. Еще в ранней юности он оказался непоследовательным последователем Михаила Кузмина. «Как вы думаете, включать мне эти стихи в книгу? — спрашиваю я у Кузмина. Кузмин смотрит удивленно. Почему же не включать? Зачем же тогда писали? Если сочинили — так и включайте». Из опубликованных очерков Г. Иванов взял для «Петербургских зим» значительно менее половины.

Открывалась книга эпиграфом (во втором издании эпиграф снят) – стихотворением Георгия Адамовича, одним из его лучших, в чем-то загадочном:

Без отдыха дни и недели,
Недели и дни без труда.
На синее небо глядели,
Влюблялись… И то не всегда.

И только. Но брезжил над нами
Какой-то божественный свет,
Какое-то легкое пламя,
Которому имени нет.

Что это за чарующий свет, которому нет названия? Говорится, конечно, об атмосфере духовной свободы, в которой проходила молодость поколения, следующего за поколением Блока. А ведь главный герой «Петербургских зим» как раз атмосфера эпохи. Передать ее, труднее, чем нарисовать силуэт того или иного действующего лица. В главе VIII есть эти удивительные слова «Есть воспоминания, как сны. Есть сны – как воспоминания. И когда думаешь о бывшем так недавно и так бесконечно давно, иногда не знаешь – где воспоминания, где сны». Георгий Иванов многое придумывает в этих воспоминаниях, но многое оживает несмотря на то, что он это придумал, как будто бы раз сказав, предугадывает судьбу. Пишет, например, что «падает снег. После вагонного тепла – сырой холодок оттепели принизывает, забирается в рукава и за шиворот. И что за идея, ехать ночью в Царское? Но делать нечего – приехали, и обратного поезда нет».

Забавно, но именно эта история повторялась со многими людьми, и с нашей съемочной группой тоже, когда мы снимали передачу о поэтах серебряного века в Пушкине. Мне даже кажется, что ту самую скамейку, которую мы нашли вдруг случайно в тридцатиградусный мороз в ночном парке, видел и Георгий Иванов, когда встретил там как-то ночью поэта Комаровского. Тот рассказывал Иванову, что какой-то другой поэт на этой самой скамейке застрелился, да еще прибавил, что «это уже второй случай»! Во время наших съемок передачи о серебряном веке «Город муз», все, что происходило в Пушкине, странным образом напоминало мне далекие встречи и долгие разговоры с эмигрантами в Париже, которые необъяснимым образом были связаны со съемками и воспоминаниями поэтов. (Наступает парижское утро, легкая дымка, красивые мадемуазель спешат на работу, а тротуар вымыт шампунем. А потом — долгие вечера за чашкой чая или рюмкой когда-то запрещенного зеленого абсента, который на деле просто подкрашенная крепкая полынная водка, купленная в соседней лавке «у араба»).

Мистика, связанная с поэтами серебряного века, присутствует постоянно. В некотором роде, она сродни ощущению, которое преследует Германа в «Пиковой даме» Александра Сергеевича Пушкина. Дама ему все время подмигивает! Непростые это были, мягко говоря люди! (Только что читала воспоминания П.Лукницкого об Анне Ахматовой, в которых, якобы, Федор Соллогуб называл Пушкина «негром, который кидался на русских женщин!») Так вот, рассказывает Ирина Одоевцева в своих воспоминаниях, что Андрей Белый встретил ее как-то на скамейке в Летнем саду, целую ночь откровенничал (все подробно описано, как рассказывал ей о Блоке, о Любови Дмитриевне), а на следующее утро не узнал даже, а Одоевцева все ждала встречи:

«Другого раза не будет, сказал Белый. Но я все же надеюсь. Я хожу каждый день в Летний Сад, сажусь на ту скамейку и жду. Жду долго. Целую неделю. Я даже не хожу в Дом Литераторов. Гумилев недоволен. —Чем это вы так заняты? Вчера я звонил вам — и дома вас тоже не оказалось. Где вы пропадаете? Я краснею, как всегда, когда лгу. — Я хожу к тете. Она заболела. Гумилев пожимает плечами. — Ну, вряд ли вы хорошая сестра милосердия. Без толку время тратите. Зря. Да, он прав. Без толку, зря. И все же я не в силах прекратить это изводящее меня бессмысленное ожидание».

Несколько раз Георгий Иванов улыбался и мне. Сначала, когда известный и очень любимый мною литературный критик подписал мне свою удивительную, очень подробную, тщательно подготовленную, совершенно завораживающую книгу о Георгии Иванове и поставил датой число – день рождения моего отца (кстати, день свадьбы моих родителей, тоже 10 сентября, как и день свадьбы Одоевцевой и Иванова). Другой раз, Иванов улыбнулся мне, когда мой удивительный ученик позвонил мне неожиданно поздно вечером, практически ночью. Взрослый человек, преуспевающий, умный, совершенно не мистически настроенный. Позвонил и взволнованно сообщил мне, что только что сделал «то-то и то-то», а открыл мой томик Георгия Иванова, а там как раз три стихотворения подряд об этом же…

Мистика была для этих поэтов естественна настолько, что даже не верится и понимается, что может быть при общении с ними как-то иначе. Все со всем связано. Вокруг каждого события

и произведения – реальная история и история – потусторонняя, с привлечением других сил. Во время съемок наших телепередач всегда вовремя выпадал снег – раз в сто лет, но так, чтобы не испортить кадры, остаться на пленке, вовремя находились тексты и стихотворения, давно утерянные вроде бы, как будто поэты с любопытством наблюдали сверху, с небес, как и что будет делаться, все ли успеем… Сергей Есенин, кстати, меня тоже не забыл! Пришла недавно в Пушкинский Дом, Институт русской литературы на презентацию удивительную проекта Пушкин.digital, а в Институте была выставка поэтов серебряного века. Первое, что увидела – стол Сергея Есенина (чью книгу стихов выпустила год назад со своими комментариями). Этот самый стол стоял в Англеттере, где Есенин провел последние свои дни и повесился, и за этим самым столом было написано стихотворение «До свиданья, друг мой, до свиданья». На строчке «милый мой, ты у меня в груди, предназначенное расставанье обещает встречу впереди», которую я тотчас себе прочитала мысленно, даже стало немного жутко!

Георгию Иванову свойственен безупречный вкус в поэзии. Точное ощущение слова, его звука, его возможностей. Назвать свой сборник «Распад атома», представляете? Я хотела тут как-то недавно сказать своим знакомым молодым поэтам…. Видите ли, все у Вас хорошо. И много, и талантливо, наверное, и тоже с неба как бы диктуется вам, но…. Но. Как это выразить так, чтобы было как у Иванова, ну хоть немного? Чтобы очень сильно, очень вечно, и – просто? Без вычурностей, без самолюбования, без каких-то недоговоренностей, пинков. Чтобы было просто и ясно, как от Бога! Так ведь и Пушкин писал. Просто и ясно. Поэтому он гений. Гений – это какая-то вселенская гармония, которая может быть и очень в диссонансе с чем-то, но все равно совершенно какая-то органика. Естественность. Самое интересное, что все эти проделки ивановские, это тоже органика. Такая изощренность ума.

Поэзия– это все-таки дело вкуса, конечно. Как сказать, что такие строки, вот, гениальные, а другие, вот, нет, совсем нет. Как сказать, что такие строки, как у Иванова - очень редкие? Что их нужно прожить, увидеть, чтобы понять. Так точно написано, так удивительно тонко и пронзительно. При том, что жизнь была у поэта такая, очень непростая? А ясность ума и сердца, несмотря

на муки и того и другого, осталась безупречная. На память приходят слова о том, что доносит поэзию наша память. Некоторые поэты, например, помнили себя в возрасте одного года! На подобные комментарии, кстати, Лев Толстой и вовсе замечал, что помнит себя козленочком! В общем-то, говорить о чистоте и прозрачность души, это не о поэтах вовсе. Не о людях, в целом. Но дело в том, что из этого всего, душевного, возможного, разного, иногда выкристаллизуется совершенство. В этом поэзия Г. Иванова совершенно и кардинально отлична от многих современных попыток хоть как-то к ней приблизиться. И не может в ней быть особой ироничности даже, зачем? Но, знаете, если бы мне хотелось говорить о нежности, о любви, не о христианской только, конечно, наверное, я бы повторила вот так. «Вспоминая», ведь, вовсе и не только о конкретном случае, или человеке. Здесь «воспоминание» глобальное, лирический герой такого стихотворения находится в вечности, в этом и, правда, соединении «жизни и смерти» в одном мгновении вспышки сознания:

Я тебя не вспоминаю,
Для чего мне вспоминать?
Это только то, что знаю,
Только то, что можно знать.
Край земли. Полоска дыма
Тянет в небо, не спеша.
Одинока, нелюдима
Вьется ласточкой душа.
Край земли. За синим краем
Вечности пустая гладь.
То, чего мы не узнаем,
То, чего не нужно знать.
Если я скажу, что знаю,
Ты поверишь. Я солгу.
Я тебя не вспоминаю,
Не хочу и не могу.
Но люблю тебя, как прежде,
Может быть, еще нежней,
Бессердечней, безнадежней
В пустоте, в тумане дней.

ГЛАВА 10.
ЗИНАИДА ГИППИУС: «МНЕ НУЖНО ТО, ЧЕГО НЕТ НА СВЕТЕ» ...

-1-

О Зинаиде Гиппиус современники писали много. Часто как о «зеленоглазой наяде, сатанессе, русалке, даме с лорнетом». Ее острый, критичный ум не терпел излишней теплоты слов. Нина Берберова вспоминала, что Гиппиус «искусственно выработала в себе два качества: женственность и спокойствие, но в ней было мало женственного, и внутри она не была спокойна!»

Удивительно, но эпистолярный жанр таков, что отрицательные характеристики подбираются и воспринимаются читателями значительно лучше, особенно оскорбительные. «З. Гиппиус точно оса в человеческий рост, коль не остов "пленительницы" (перо Обри Бердслея)», – уточняет Андрей Белый, – «ком вспученных красных волос (коль распустит – до пят) укрывал очень маленькое и кривое какое-то личико; пудра и блеск от лорнетки, в которую вставился зеленоватый глаз; перебирала граненые бусы, уставясь в меня, пятя пламень губы, осыпаясь пудрою; с лобика, точно сияющий глаз, свисал камень: на черной подставке; с безгрудой груди тарахтел черный крест; и ударила блеском пряжка с ботиночки; нога на ногу; шлейф белого платья в обтяжку закинула; прелесть ее костяного, безбокого остова напоминала причастницу, ловко пленявшую сатану».

Редактор «Северного вестника» Л. Я. Гуревич вспоминала о ней так: «Худенькая, узенькая, с фигурою, какие потом называли декадентскими, в полукоротком платье, с острым и нежным, будто чахоточным лицом в ореоле пышных золотых волос, ниспадающих сзади толстою косою, с светлыми прищуренными глазами, в которых было что-то зовущее и насмешливое, она не могла не обращать на себя всеобщего внимания, прельщая одних, смущая и раздражая других. Голос у нее был ломкий, крикливо-детский и дерзкий. И вела она себя как балованная, слегка ломающаяся девочка: откусывала зубами кусочки сахару, которые клала «на прибавку» в стакан чаю гостям, и говорила с вызывающим смехом ребячливо откровенные вещи».

Из воспоминаний В. Злобина: "Странное это было существо, словно с другой планеты. Порой она казалась нереальной, как это часто бывает при очень большой красоте или чрезмерном уродстве. Кирпичный румянец во всю щеку, крашеные рыжие волосы, имевшие вид парика… Одевалась она сложно: какие-то шали, меха – она вечно мерзла, – в которых она безнадежно путалась. Ее туалеты были не всегда удачны и не всегда приличествовали ее возрасту и званию. Она сама из себя делала пугало. Это производило тягостное впечатление, отталкивало".

Весьма известный эпизод приводит Ирина Одоевцева, пересказывая историю, рассказанную самой Гиппиус: "Я как-то, на одном обеде Вольного философского общества сказала своему соседу, длиннобородому и длинноволосому иерарху Церкви: "Как скучно! Подают все одно и то же. Опять телятина! Надоело. Вот подали бы хоть раз жареного младенца!" Он весь побагровел, поперхнулся и чуть не задохся от возмущения. И больше уже никогда рядом со мной не садился. Боялся меня. Меня ведь Белой Дьяволицей звали".

Мужчины нередко побаивались Гиппиус, хотя втайне и восхищались ее неженским умом и манерой держаться. Сергей Есенин по-мальчишески не мог простить Гиппиус, что та метко называла его «альфонсом». А вот Павел Флоренский, религиозный философ и человек необычайно строго судивший о людях, вспоминал о Зинаиде Николаевне удивительно проникновенно, подчеркивая, не «театральность» писательницы, а ее внутреннюю честность, искренность, боязнь сфальшивить:

«Хотя я видел ее всего несколько часов, но многое понял в ней, и прежде всего то, что она неизмеримо лучше, чем кажется. Я знаю, что если бы я только и видел ее, что в обществе, то она возбуждала бы некоторую досаду и недоумение. Но когда я увидел ее в интимном кругу друзей и домашних, то стало ясно, что, в конце концов, то, что способно возбудить досаду, есть просто результат внутренней чистоты, – внешняя изломанность, – проявление внутренней боязни сфальшивить… Я хорошо знаю, что бывают такие люди, которые, боясь неестественности, надевают маску ее – такую неестественность, которая не искажает подлинную природу личности, а просто скрывает ее».

-2-

В Петербурге начала XX века имя Зинаиды Гиппиус была слишком известно, чтобы нуждаться в рекомендациях. Поэт, принадлежавший к «старшим символистам» вместе с Мережковским, Н. М. Минским, И. Ф. Анненским, В. Я. Брюсовым, Ф. К. Сологубом, К. Д. Бальмонтом, которые приняли на себя главный удар в борьбе за восстановление в правах эстетического принципа в поэзии. «Младшие символисты» поколения Александра Блока и Андрея Белого вернулись на позиции, уже завоеванные их старшими собратьями по перу.

Проницательный Антон Крайний, обычный псевдоним Гиппиус-критика, писавшей и под другими мужскими псевдонимами, быстро меняющимися в целях литературной тактики. Мастер метких литературных характеристик, Гиппиус в легкой, стремительно атакующей манере, оттачивая мысль до формулы, до афоризма, иронически-серьезным тоном писала обо всех более или менее примечательных явлениях текущей словесности, участвовала во многих полемиках, нередко ею же затеянных.

Литературный быт начала века складывался из разнообразных кружков — домашних, дружеских, образовавшихся вокруг издательств, альманахов, журналов, многие из которых в свою очередь возникали из кружков. Зинаида Николаевна была участницей редакционных вечеров журнала «Мир искусства», «воскресников» писателя и философа В. В. Розанова, знаменитых «сред» на башне поэта Вяч. И. Иванова, «пятницы» Полонского, «воскресений» Сологуба. Какое-то время (с 1902 по 1904 гг.) своеобразным литературным кружком была редакция журнала «Новый путь», к сотрудничеству в котором Зинаида Николаевна привлекла много литературной молодежи. В начале века Гиппиус — признанный мэтр в литературе, и для начинающих литераторов символистского круга становится обязательной нелегкая процедура личного знакомства с нею. Поэтический дебют Блока состоялся при ее активном содействии в журнале «Новый путь». Здесь же были опубликованы первые статьи П. А. Флоренского. Ей принадлежит первая рецензия на стихи никому не известного Сергея Есенина. Из символистов именно Гиппиус приняла участие в судьбе начинающего О. Э. Мандельштама.

Позже квартира Мережковских в доме Мурузи стала важным центром религиозно-философской и общественной жизни Петербурга, посещение которого считалось почти обязательным для молодых мыслителей и писателей. Все посетители салона признавали авторитет Гиппиус и в большинстве своём считали, что именно ей принадлежит главная роль в начинаниях сообщества, сложившегося вокруг Мережковского.

-3-

Зинаида Николаевна Гиппиус родилась 8 (20) ноября 1869 года в городке Белев Тульской губернии, в семье известного юриста Николая Романовича Гиппиуса. Раннее детство Зинаиды Николаевны было кочевым: из-за постоянных служебных переездов отца семья не жила на одном месте подолгу – временно обитали то в Саратове, то в Туле, то в Харькове. Жили и в Петербурге, так как Николай Романович, талантливый человек, незаурядная личность, прекрасный оратор, не достигнув еще и тридцати лет, был назначен обер-прокурором Сената. Однако, не на долгое время. Николай Романович в сыром климате столицы начал тотчас хворать, и ему пришлось срочно выехать с семьей на юг, в Нежин, к новому месту службы, председателем тамошнего суда.

Из-за чрезмерной опеки матери домашнее обучение стало для Зинаиды единственно возможным путем к обучению. Точные науки никогда ее не интересовали, но с ранних лет она начала вести дневники и писать стихи – сначала шуточные про членов семьи. Родителей она обожала. Ее привязанность к ним была такая странная, что, когда по настоянию отца ее отдали в киевский институт, она не могла перенести разлуки, заболела и почти все время провела в институтской больнице. Разлука для нее — хуже смерти, писал о ней ее секретарь Владимир Злобин. «Живые, бойтесь земных разлук!»

Все дети унаследовали от обожаемого ими отца склонность к чахотке. Именно эта коварная болезнь слишком рано свела Николая Романовича в могилу и безумно страшила Анастасию Васильевну смутным призраком новых потерь. Чтобы залечить раны, требовалось время. “Я с детства ранена смертью и любовью”, — отмечала Зинаида Гиппиус в 1922 году, в своем

“Заключительном Слове”. А в книге о Мережковском, рассказывая о своем отце, она пишет: “Я его так любила, что иногда, глядя на его высокую фигуру, на него в короткой лисьей шубке, прислонившегося спиной к печке, думала: “А вдруг он умрет? Тогда я тоже умру”. Он умер, когда ей едва минуло одиннадцать лет.

-4-

Родственники усиленно приглашали Анастасию Васильевну и детей ехать с ними на дачу в Боржоми. Вернулись туда ровно через год, в 1888-м. Именно здесь, на скромной даче, Зинаида познакомилась с будущим своим мужем, двадцатитрехлетним поэтом Дмитрием Мережковским, только что выпустившим в свет свою первую книгу стихов и путешествующим по Кавказу. Он отличался от роя поклонников Зиночки тем, что был серьезен, много молчал, а когда все-таки заговорил, однажды сопровождая ее на прогулке, то неожиданно посоветовал ей прочесть сочинения английского философа Спенсера. Красавица была ошеломлена. Обычно кавалеры предлагали ей прочесть только их беспомощные стихи или спешно тянулись за поцелуем. До встречи с Мережковским все ее "романы" кончались горестной записью в дневнике: "Я в него влюблена, но ведь я же вижу, что он дурак". С Мережковским же было ощущение, что их знакомство продолжалось уже тысячу лет. Через несколько дней он сделал предложение, и Зинаида Николаевна приняла его без каких-либо колебаний.

Утренние прогулки вглубь ущелья, почти уже мирные, всегда интересные разговоры" постепенно, как бы помимо желания обоих "собеседников", переходили в нечто большее, нежели просто "знакомство". Судьба довлела над их поступками – они только подчинялись неумолимому ходу вещей. (Так описывает их встречу современный исследователь Юрий Зобнин).

"Она уже бывала, и не раз, влюблена”, – комментирует воспоминания Гиппиус ее секретарь В. А. Злобин, – “знала, что это, а ведь тут совсем что-то другое”. Она так и говорит: "И вот, в первый раз с Мережковским здесь у меня случилось что-то совсем ни на что не похожее". Почти полгода – вплоть до венчания в январе 1889-го – она находится в состоянии "не то

спокойствия, не то отупения", события происходят без всякого участия ее воли, "как во сне". Мережковский же «счастливо избегает совсем уж романтической "кавказской дуэли", уже на правах жениха входит в семью избранницы, в сентябре провожает всех в Тифлис и оттуда отправляется в Петербург устраивать дела ввиду предстоящей свадьбы».

На свадьбе, 8 января 1889 года, не было ни свидетелей, ни толпы знакомых, ни цветов, ни венчального наряда. Только родные и два шафера – лишь для того, чтобы держать венцы над головой. После венчания Зинаида Николаевна отправилась к себе домой, а Дмитрий Сергеевич – в гостиницу. Они встретились только утром, в гостиной, за чаем, в доме вчерашней невесты, где и было объявлено неожиданной гостье – гувернантке, что «Зиночка-то у нас вчера замуж вышла!».

Потом они вернулись в столицу — сначала в маленькую, но уютную квартиру на Верейской улице, 12, снятую и обставленную молодым мужем, а в конце 1889 года — в квартиру в доходном доме Мурузи, которую сняла для них, предложив в качестве свадебного подарка, мать Дмитрия Сергеевича. Союз с Д. С. Мережковским «дал смысл и мощный стимул всей… исподволь совершавшейся внутренней деятельности» начинающей поэтессе, вскоре позволив «вырваться на огромные интеллектуальные просторы».

Широко известно утверждение самой Гиппиус о том, что супруги прожили вместе 52 года, «не разлучаясь ни на один день». Современники утверждали, что семейный союз был в первую очередь союзом духовным. «Телесную сторону брака отрицали оба», но у обоих «случались увлечения, влюбленности». Принято считать, что Гиппиус «нравилось очаровывать мужчин и нравилось быть очарованной»; более того, ходили слухи, что Гиппиус специально «влюбляла в себя женатых мужчин» для того, чтобы получить от них в доказательство страсти обручальные кольца, из которых потом делала ожерелье. В действительности, однако, как отмечает Ю. Зобнин, «дело… всегда ограничивалось изящным и очень литературным флиртом, обильными эпистолярными циклами и фирменными шуточками Зинаиды Николаевны».

Но и это не совсем так. Как и то, возможно, что в привязанности Мережковского к Гиппиус было иногда нечто

отчаянное, болезненное, (отмечает Ю.Зобнин), – страх от возможности оказаться в полном и окончательном одиночестве после всех утрат конца 1880-х годов. Когда в 1890 году Гиппиус переносит тяжелую болезнь – возвратный тиф, Мережковский "совсем потерял голову". "Зине вот уже третий день сделалось гораздо хуже. Вчера температура доходила до 40 градусов! – заполошно пишет он в записке к М. В. Ватсон. – Доктор уверяет, что это рецидив брюшного тифа, вызванный ее неосторожным поведением… Я не выхожу даже по самым необходимым делам и буквально ни на одну секунду не оставляю Зины…"



Зинаида Гиппиус и Дмитрий Мережковский

Современники не отделяли Мережковского и Гиппиус друг от друга, воспринимая неким единым существом. При этом количество версий и объяснений их отношениям безгранично. Вот как оценивает возможный исход событий секретарь Гиппиус Владимир Злобин: «Что было бы с ними, если б они не встретились? Он, наверное, женился бы на купчихе, наплодил бы детей и писал бы исторические романы в стиле Данилевского. Она...о ней труднее. Благодаря ее мужественности и динамизму — возможностей у нее больше. <…> она любит риск и во всем старается доходить до конца. Как раз то, к чему он неспособен совершенно. Как сказано у него в паспорте: «К отбыванию воинской повинности признан негодным». Может быть, она долгое время находилась бы в неподвижности, как в песке угрузшая, не взорвавшаяся бомба. И вдруг взорвалась бы бесполезно, от случайного толчка, убив несколько невинных младенцев. А может быть, и не взорвалась бы: какой-нибудь «специалист-техник», вроде Рюрика Эдуардовича Оказионера), «спас бы ее, разрядив духовно, и она продолжала бы мило проводить время в обществе гимназистов и молодых поэтов...» На эту тему можно фантазировать без конца. Но одно несомненно: ее брак с Мережковским, как бы к этому браку ни относиться, был спасителен: он их спас обоих от впадения в ничтожество, от небытия метафизического».

-5-

В начале 1890-х годов Зинаида Николаевна (по словам биографов!) влюбляется, то есть позволяет себе любить вновь. Поэта-символиста Николая Минского и драматурга Федора Червинского, университетского знакомого Мережковского. Минский любит ее страстно, а Гиппиус влюблена "в себя через него". В письме 1894 года она пишет Минскому: «Я загораюсь, я умираю от счастья при одной мысли о возможности… любви, полной отречения, жертв, боли, чистоты и беспредельной преданности… О, как я любила бы героя, того, кто понял бы меня до дна и поверил бы в меня, как верят в пророков и святых, кто сам захотел бы этого, всего того, что я хочу… Вы знаете, что в моей жизни есть серьезные, крепкие привязанности, дорогие мне, как здоровье. Я люблю Д. С. — вы лучше других знаете, как, — без него я не могла бы жить двух дней, он необходим мне, как

воздух… Но это — не все. Есть огонь, доступный мне и необходимый для моего сердца, пламенная вера в другую человеческую душу, близкую мне, — потому что она близка чистой красоте, чистой любви, чистой жизни — всему, чему я навеки отдала себя».

Пронзительные слова…

В 1895 году у Зинаиды Николаевны начинается роман с Акимом Флексером (Волынским), известным критиком, идеологом журнала "Северный вестник". Знакомство давнее. Именно Флексер первым напечатал стихи Гиппиус. Долгое сотрудничество постепенно переросло сначала в дружбу, затем – в любовь. Вот одно из писем Гиппиус З. А. Венгеровой осенью 1897 года: "Подумайте только: и Флексер, и Минский, как бы и другие, не считают меня за человека, а только за женщину, доводят до разрыва потому, что я не хочу смотреть на них, как на мужчин, – и не нуждаются, конечно, во мне с умственной стороны столько, сколько я в них… Прихожу к печальному заключению, что я больше женщина, чем я думала, и больше дура, чем думают другие".

Реакцией Мережковского на "искания" и чувства Гиппиус было холодное личное отчуждение. "В жизни каждого человека бывают минуты страшного одиночества, когда вдруг самые близкие люди становятся далекими, родные – чужими, – пишет он одной из своих "конфиденток" и опять повторяет роковое: – "Враги человеку – домашние его"".

Суммируя в своей книге непростые, глубокие, истинные взаимоотношения между З.Гиппиус с Д.Мережковским, современный исследователь Ю. Зобнин замечает, что «не у одного только "длиннобородого и длинноволосого иерарха Церкви" после знакомства с "шалостями" Гиппиус появлялось непреодолимое желание "никогда больше не садиться рядом" с Зинаидой Николаевной – и не столько из-за "этической", сколько из-за "эстетической" брезгливости: уж слишком здесь откровенны безвкусица и дурной тон, а «Мережковский-то вынужден был "сидеть рядом"».

Далее в книге идут доказательства, подкрепленные цитатами известных современников того времени: "Мережковский – европеец, воспитанный человек в том лучшем образе, в каком мы представляем себе иностранца", –

свидетельствует М. М. Пришвин. Более пространно пишет о том же М. А. Алданов: "Личное обаяние, то, что французы называют спагт'ом, у него вообще было очень велико… Это было связано с огромной его культурой и с его редким ораторским талантом… Его вечная напряженная умственная работа чувствовалась каждым и придавала редкий духовный аристократизм его облику"». Ю. Зобнин подытоживает приведенные цитаты, справедливо замечая, что «сочетать это с "марсианскими" одеяниями и "жареными младенцами" – сложно, а с нелепо-грязными историями, которыми часто оборачивались "мистификации" Гиппиус, – вообще психологически невозможно». Исследователь справедливо пишет о том, что «"вечная вражда" супругов нисколько не отменяла взаимную любовь несомненную, а у Гиппиус – доходящую до исступления». Далее снова приводятся доказательства:

В письме В. В. Розанову от 14 октября 1899 года Мережковский признавался: "Зинаида Николаевна… не другой человек, а я в другом теле". А Гиппиус постоянно объясняла знакомым, "Ведь мы – одно существо". "Это и непонятно, и неприятно, но за этим определенная реальность, – пояснял ее слова Злобин. – И если представить себе Мережковского как некое высокое древо с уходящими за облака ветвями, то корни этого древа – она. И чем глубже в землю врастают корни, тем выше в небо простираются ветви. И вот некоторые из них уже как бы касаются рая. Но что она в аду – не подозревает никто"».

Все – исключительная правда, даже то, что глубин приведенной нами в самом начале текста цитаты Павла Флоренского в отношении Гиппиус или нежности, доброты Александра Блока, его деликатности очень трудно достигнуть в комментариях. Вот, кстати, «к слову», пример, с каким уважением обращается к Зинаиде Гиппиус Александр Блок (письмо от 14 июня 1902 г, Шахматово): «Многоуважаемая Зинаида Николаевна. Мне все хочется еще обосновать мои соображения, которые я высказывал Вам в последний раз. Думаю, что Вы согласитесь со мной, если я буду точнее: насколько я понял Вас, Вы говорили о некотором «белом» синтезе, долженствующем сочетать и «очистить» (приблизительно): эстетику и этику, эрос и «влюбленность», язычество и «старое» христианство (и дальше — по тому же

пути). Спорил же я с Вами только относительно возможной «реальности» этого сочетания, потому что мне кажется, что оно не только и до сих пор составляет «чистую возможность», но и конечные пути к нему еще вполне скрыты от нашей «логики»». Какие темы затронуты, как сказано. Иногда кажется, что, благодаря отсутствию подобной тонкости у других критиков, биографов, корреспондентов Зинаиды Гиппиус, остается в небытии ее удивительно женская, человеческая сущность.



Д Философов, Д. Мережковский, З. Гиппиус, В. Злобин.
Между 1919-1920 г.

В своей исключительно подробной книге «Тяжелая душа», изданной в Париже в 1950-м году, через пять лет после смерти Зинаиды Гиппиус, В.А. Злобин, личный секретарь и хранитель архива, среди прочего, подробно описывает взаимоотношения Гиппиус с Дмитрием Философовым, русским публицистом, художественным и литературным критиком, двоюродным братом С.П. Дягилева. Много позже, после разрыва с кузеном, Философов примет предложение Гиппиус и Мережковского уехать с ними в Париж, став на многие годы их другом и

соратником. Все участники «троебратства» будут жить в одной квартире.

У Мережковских была привычка «спасать» своих друзей (от гибели духовной, конечно) (отмечает В.Злобин). «Спасали» Мережковские даже в том случае, когда «погибающий» вовсе этого не желал, будучи убеждены, что делают доброе дело. К судьбе Философова, находившегося под влиянием Дягилева и его кружка, Мережковские не могли, конечно, отнестись равнодушно. Они считали, что на человека слабохарактерного, каким был Философов, атмосфера этого кружка должна действовать разлагающе. И вот Гиппиус начинает строить планы его «спасения», не без тайной надежды его приручить. На той же странице дневника, где она только что говорила о его к ней нелюбви, она пишет: «Жалею и Философова, который в такой узкой тьме. Там (у Дягилева) он пропадет, ну, конечно. Для меня все ясно. Надо сделать что могу. У меня были такие мысли...» Проходит год с лишним. За это время Мережковскими сделана вторая попытка «спасти» Философова, столь же безрезультатная, как и первая. В одном из приведенных В. Злобиным откровеннейших писем Философова к Гиппиус (и ее ответах на 30 страницах) значится: «Прочел сегодня утром, при свете солнца, со свежей головой, твое письмо вновь — и ужаснулся! О, не содержанием, не фактами, в нем изложенными, не теми внутренними и внешними событиями, по поводу или о которых написан сей трактат, а именно этим самым "О". И сегодня, при свете солнца и со свежей головой (что, конечно, не отрицает возможности думать иначе при свете колдуньи-луны) я настойчиво утверждаю; Зина, берегись. Берегись прелести умствований! Особенно берегись потому, что в конце концов где-то в тайниках души эти тонкие умствования, эти отцеживания умственных комаров, доставляют тебе наслаждение. О, я не против игры в шахматы, а у тебя вся твоя игра обращается как бы в усовершенствованный бой быков. Без опасности и без ран для тебя игра не существует» ...

Для Гиппиус же ее любовь к Философову – это вовсе не и не только умствования, это ее единственная надежда на избавление, счастье, душевная потребность, сильнейшее переживание. «Если б все это мог ты увидеть, взглянуть в самом деле внутрь», — старается она объяснить то, что все равно не

поймет нелюбящий, — «ты бы понял без удивления, как и почему безмерно дороги были для меня жалкие искры, краткие мгновенья моего святого чувства к тебе».

"Знаешь ли ты, или сможешь ли себе ясно представить, – пишет Зинаида Николаевна в 1905 году Дмитрию Философову, – что такое холодный человек, холодный дух, холодная душа, холодное тело – все холодное, все существо сразу? Это не смерть, потому что рядом, в человеке же живет ощущение этого холода, его "ожог" – иначе сказать не могу". "Дмитрий таков есть, что не видит чужой души, он ею не интересуется… Он и своей душой не интересуется. Он – "один" без страдания, естественно, природно один, он и не понимает, что тут мука может быть…"

Рассказывая о бесконечном количестве писем Гиппиус, комментируя ее воспоминания, метания, море чувств и мыслей, В. Злобин отмечает другое, нечто более ценное, важное для понимания Гиппиус: «И она делает признание, от которого впоследствии откажется: «Мы не хотим страдать. Но мы хотим того, чего без величайшего страданья не достигнешь. Шагу не сделаешь». Будем справедливы: немногие в жизни страдали от любви так, как страдала она. Почему же она не только ничего не приобрела, но все потеряла?»

Разрыв между Гиппиус и Философовым произошел только в конце 1919 года. А о смерти Философова Мережковские узнали не от Тэффи первой, (чьи воспоминания о том, как Мережковские равнодушно отреагировали на это известие, очень известны), а узнал они о смерти Философова от Я. М. Меньшикова.

«В «agenda» Гиппиус записано 22 августа 1940 г.: «Дм. немножко вышел. Встретил Меньшикова, который сказал, что 4 авг. умер Дима». И Гиппиус приписывает две последние строчки своего «прощального» стихотворения: «Но где б ты ни был — я с тобой, И я люблю тебя, как прежде» (из книги В.Злобина).

Из бесконечных деталей биографии, можно лишь сделать вывод о том, насколько ньюансы, оттенки чувств и отношений были важны для этих людей. Насколько они дорожили человеческим, пытались проникнуть в чужую душу, понять ее, принять и полюбить. В этих деталях и уважение, и желание быть близкими. Самое страшное откровение нашего времени теперь, схематичность кодов, отношений, причин и следствий, примитивизм.

-6-

…. А потом Гиппиус и Мережковский стали много путешествовать. Супруги давно и отчаянно планировали совершить небольшое путешествие в Италию, оно было им необходимо – для новой очень серьезной работы Дмитрия Сергеевича: романа о Леонардо да Винчи. Деньги заработать удалось сообща, но львиная доля гонораров принадлежала Зинаиде Николаевне, ее блестяще резкие критические статьи становились быстро известны! Вскоре Мережковские путешествовали в спальном вагоне Восточного экспресса: Флоренция, Рим, Мантуя, Генуя. Встречались они в Италии и с Антоном Чеховым и Алексеем Сувориным, бывшими проездом во Флоренции и Риме, и удивлялись их невообразимой спешке: скорее, скорее прочь от первозданной красоты, разлитой во всем, даже и в небе! Чувство восхищения Италией в пору ее самых счастливых, молодых лет разлито в каждой строке мемуаров Зинаиды Гиппиус! Весьма забавным моментом становится эпизод так называемых «мистификаций».

Одну из историй, происшедших в Венеции, описывает Борис Зайцев в своей книге о Чехове. Он пишет о том, что Зинаида Гиппиус смотрела на все «русалочьими глазами» и сказала Чехову, что за стол и квартиру «здесь» платят 18 франков в неделю, а потом оказалось, что на деле аж 18 франков в день! На это Борис Зайцев замечает, что «в юности она так же все путала, как и в старости, в Париже». А вот В. Злобин смеется над этой историей, и утверждает, что на самом деле ничего Гиппиус не напутала, а ввела Чехова в заблуждение совершенно сознательно, то есть решила над Чеховым подшутить, благо представился случай! Тот факт, что Чехов, восторгался всем заграничным, в частности дешевизной, ее не только забавлял, но и чуть-чуть раздражал! Одной из частых жертв подобных мистификаций З.Н. часто становился и Мережковский…

Итак, в библиотеках Флоренции она делала тщательные обширные выписки из древних фолиантов, которые Дмитрию Сергеевичу по его просьбе привозили на тележках: столь они были тяжелы и огромны! Во Флоренции же Мережковский впервые пришел к сложной идее об объединенной церкви – другими словами, именно в его голове зародилось начало столь популярного позже экуменистического движения.

-7-

В начале века квартира Мережковских в «доме Мурузи» в Петербурге (угол Литейного проспекта и Пантелеймоновской улицы) — один из центров литературно-художественной и религиозно-философской жизни столицы. Двери дома были открыты для самых разных гостей — поэтов, писателей, художников, философов, религиозных и политических деятелей. «Здесь... воистину творили культуру. Все здесь когда-то учились», — писал Андрей Белый. Гиппиус — не только хозяйка, занимающая гостей, но и вдохновительница, организатор, живой дух этих сборищ. Именно Гиппиус принадлежала идея знаменитых Религиозно-философских собраний (1901–1903), сыгравших свою роль в русском религиозном ренессансе начала века. Она была одним из членов-учредителей и непременной участницей всех заседаний, стенографические отчеты которых публиковал журнал «Новый путь». С благословения Святейшего Синода творческая интеллигенция впервые лицом к лицу встретилась с представителями церкви – архиереями, священниками, богословами, преподавателями и студентами Духовной академии для откровенных дискуссий о вере, обсуждения «больных» вопросов жизни и культуры и того, как на эти смотрит церковь, готова ли она их решать вместе с интеллигенцией, чувствует их религиозную остроту или считает религиозно безразличными. Дмитрий Сергеевич с увлечением говорил об общности людских душ, о том, что Бог на самом деле для всех един. В конце концов Собрания, правда, были запрещены Синодом. Позже, в 1906 году Н. А. Бердяев создал петербургское Религиозно-философское общество, просуществовавшее до 1916 года. Гиппиус стала членом и этого Общества, где не раз выступала с докладами.

Тема «хлыстов», то есть религиозной секты, которые устраивали ночные «радения» очень заманчива для обсуждения, тем более, что существует подробная книга Александра Эткинда, посвященная этому вопросу. Отношение Гиппиус и Мережковского к хлыстам было еще одной попыткой придерживаться строгости обрядов. Побывав в сектантских местах на Светлом озере, Мережковский и Гиппиус отнеслись тогда к этому своему короткому хождению в народ с восторгом. «Первый раз в жизни мы чувствовали, как самые личные, тайные,

одинокие мысли наши могли бы сделаться всеобщими, всенародными» По свежим впечатлениям, Гиппиус писала Блоку в июле 1902 года: «все, что мы там видели, до такой степени неожиданно и прекрасно, что мы до сих пор не можем опомниться […] Я очень много ездила по Европе, но ни одно путешествие не производило на меня столь ошеломляющего впечатления» В этом письме Гиппиус специально подчеркивала не только творческие, но и «деловые» результаты поездки. Сектанты понимали их лучше, чем интеллигенты; и супруги «дали обет […] искать для этих ищущих и, если найдем, вернуться к ним навсегда». Вернуться не удалось; но тогда у них возникло вполне романтическое чувство единства с народом. «Мы сидели вместе, на одной земле, различные во всем: в обычае, в преданиях, в истории, в одежде, в языке, в жизни, — и уже никто не замечал различия; у нас была одна сущность, одно важное для нас и для них», — вспоминала она увиденных на Светлом озере раскольников. Через несколько лет в глухой костромской деревне сектанты, однако, рассказывали Пришвину, проехавшему тем же путем: «Мережковский наш, он с нами притчами говорил». А, вот, для волжских ‘немоляков’ (секта XIX века, которая появилась в недрах старообрядчества, как одна из реакций на приверженность обрядам, не соглашаясь с ним в богословских вопросах) считала Мережковского слишком буквальным в мистицизме. Любопытно, какой полный оборот совершает история: с точки зрения ‘народа’ писатель-символист читал тексты чересчур буквально, неграмотный мистик требовал от него еще большей метафоричности!

Гиппиус была признанный мэтром в литературе, и для начинающих литераторов символистского круга становится как бы обязательной нелегкая процедура личного знакомства с нею. Не один из них впоследствии, став известным и даже знаменитым, вспоминал, как не спал ночь накануне того дня, когда будет представлен Зинаиде Гиппиус. Она активно участвовала в литературных судьбах современников. Поэтический дебют Блока состоялся при ее активном содействии в журнале «Новый путь». Здесь же были опубликованы первые статьи П. А. Флоренского. Ей принадлежит первая рецензия на стихи тогда еще никому не известного Сергея Есенина.

Из символистов не Брюсов, не Блок и не Андрей Белый, а именно Гиппиус приняла участие в судьбе начинающего О. Э. Мандельштама.

-8-



Гиппиус была не просто умная, а очень умная женщина. Не тем умом, который может строить логически непротиворечивые силлогизмы, хотя в логике, даже в мужской логике отказать ей трудно. А тем умом, который видит дальше, видит выше. Она притягивает к себе людей не только внешностью и поэтической славой, но и обаянием своей незаурядности, остротой критического чутья, глубиной мысли. Ее острый интерес к новым людям быстро сменялся презрительным безразличием, которого она не скрывала. Дерзить людям, провоцировать их, бросать в краску – ее любимые развлечения, и при ее уме делать это было несложно. Примеров таких ее шуток и забав множество, и обид, ею нанесенных, не счесть. Сама же Гиппиус была равнодушна к тем неисчислимым оскорблениям в свой адрес, на которые, в частности, нисколько не скупились критики и фельетонисты, как вообще равнодушна к литературным мнениям и к своей литературной славе.

Особенно любила Гиппиус, когда ее величали «ведьмой». Это было как награда за прилежание, как признание, что тот демонический образ, который она внедряла в сознание современников, ими усвоен. Ей доставило бы немалое удовольствие, если бы она услышала, как герой ее мемуарного очерка В. В. Розанов однажды с опаской сказал: «Это, я вам скажу, не женщина, а настоящий черт – и по уму и по всему прочему, Бог с ней, Бог с ней, оставим ее…».

По мысли Н. Осьмаковой, то, что Гиппиус преднамеренно творила вокруг себя все эти «безобразия», не вызывает сомнений. Но создается ощущение, что, прибегая к «игре», столь ценимой

ею за «бескорыстие» и «загадочность», она сознательно переключает внимание, наводит на ложный след, отвлекает от себя, скрывая под «литературной маской» свое истинное лицо, которого не хочет обнаруживать. В ее письмах В. Ф. Ходасевичу также часто мелькает слово «иммунитет».

Дневники Гиппиус показывают, как трудно она училась этому, как не просто создавала систему психологической защиты своей столь ранимой души – от «царапин» жизни, от людей, как ломала себя, как пыталась переделать и как горько переживала поражения. Кстати, в русской поэзии самым внутренне близким поэтом для нее был Лермонтов. С годами Гиппиус научилась властвовать собой в совершенстве. Отлично зная дурные свойства своего характера (а были и замечательные), умело их сглаживала. И люди, которые впервые встретились с нею в ее зрелые годы, видели Гиппиус, которая, по точному выражению А. А. Ахматовой, «уже была сделана». Выдавали ее только стихи и дневники. В дневниках 1917–1919 гг. она рассказала, как им жилось, как жила Россия, как нарастал темп истории, воплощаясь в непоправимых событиях, увлекавших Россию в пропасть. Гиппиус день за днем ведет летопись дней и событий, роковых для России, и от ее кратких отрывочных записей бьет током, настолько мощный энергетический заряд в них сконцентрирован.

Дневники Гиппиус имеют свои названия. Синяя Книга, Черная Книжка, Серый Блокнот. Одним из самых правдивых и откровенных документов революционных событий можно назвать маленькие, плохо сшитые черные тетради, в которых изящным почерком, чернилами, сильно разбавленными водой, была записана день за днем хроника жизни четы Мережковских в красном послеоктябрьском Петрограде. Весьма немногие исследователи русской истории берут на себя смелость цитировать резкие, горькие, ужасающие по правдивости и откровенности, боли и отчаянию дневники Гиппиус:

«22 декабря 1917 года… Вчера был неслыханный снежный буран. Петербург занесен снегом, как деревня. Ведь снега теперь не счищают, дворники – на ответственных постах, в министерствах, директорами, инспекторами и т. д. Прошу заметить, что я не преувеличиваю, это факт. Министерша Коллонтай назначила инспектором Екатерининского института именно дворника этого же самого женского учебного заведения.

Город бел, нем, схоронен в снегах. Трамваи еле двигаются, тока мало (сегодня некоторые газеты не могли выйти). Мы все более и более изолируемся. Большевики кричат, что будут вести священную войну с немцами. Никакой войны, благодаря их деяниям, я думаю, вести уже нельзя, поэтому это какой-нибудь ход перед неизбежным, неотвратимым, похабным миром» <…>.

«Все, в ком была душа, – и это без различия классов и положений, ходят как мертвецы. Мы не возмущаемся, не страдаем, не негодуем, не ожидаем. Мы ни к чему не привыкли, но ничему и не удивляемся. Мы знаем также, что кто сам не был в нашем круге – никогда не поймет нас. Встречаясь, мы смотрим друг на друга сонными глазами и мало говорим. Душа в той стадии голода (да и тело!), когда уже нет острого мученья, наступает период сонливости. Перешло. Перекатилось. Не все ли равно, отчего мы сделались такими? И оттого, что выболела, высохла душа, и оттого, что иссохло тело, исчез фосфор из организма, обескровлен мозг… От того и от другого – вместе… Жить здесь невозможно. Душа умирает».

-9-

Они покинули Россию в 1920 году, пережив два погромных обыска, полную распродажу всех носильных вещей, расстрелы друзей, смерть знакомых от голода. Они переехали польскую границу на ветхих, поломанных санях и с самым скудным багажом, какой только можно было вообразить: пара чемоданов с износившимся бельем, рваным платьем и грудой рукописей и записных книжек на дне.

В Париже их ждала серая от пыли, неуютная с соломенною мебелью, но своя квартира, из которой их никто не мог выселить за самый главный признак буржуазности – обилие книг. Они принялись обустраивать свой, по-прежнему сложный, теперь уже – навсегда – эмигрантский, но вполне свободный, человеческий быт. Обзавелись знакомыми, которых пытались поддерживать всем, чем только умели и могли.

В этой квартире вскоре снова уютно засияла лампа под зеленым абажуром, снова послышались звуки горячих, «непримиримых» споров между супругами, которых опасались непосвященные и за которыми с улыбкой наблюдали давние друзья. Вновь закипела литературная работа, вновь Зинаида

Николаевна вела по ночам свои обширные дневники, переписку с читателями и издателями Дмитрия Сергеевича, которую он всегда препоручал ей, ибо находил, что она более него обладает пленительным талантом общения с людьми. Она подходила ко всему скрупулезно и педантично, письма непременно сортировала по срочности, ни одно не оставалось неотвеченным. Каждый день выходила с визитами, заботилась об обедах и вечерних чаях, на которых могло быть сразу более двадцати человек.

-10-



Нина Берберова вспоминает уже о парижских годах: «После доклада гости переходили в столо-вую, где их ждал ужин. Зинаида Николаевна плохо видела и плохо слышала, и ее смех был ее защитой — она играла лорнеткой и улыбалась, иногда притворяясь более близорукой, чем была на самом деле, более глухой, иногда переспрашивая что-нибудь, прекрасно ею понятое. Между нею и внешним миром происходила постоянная борьба-игра. Она, настоящая она, укрывалась иронией, капризами, интригами, манерностью от настоящей жизни вокруг и в себе самой».

Нина Берберова замечала, что в Гиппиус было многое, что было в Гертруде Стайн, той самой легендарной писательнице, в чей салон стремились известные издатели, художники, писатели предвоенного времени, и которую так подробно описывает Эрнест Хемингуэй в своем романе «Праздник, который всегда с тобой»). У Гиппиус, по словам Н.Беберовой, была «та же склонность ссориться с людьми и затем кое-как мириться с ними и только прощать другим людям их нормальную любовь, в душе все нормальное чуть-чуть презирая и, конечно, вовсе не понимая нормальной любви». «Та же черта закрывать глаза на реальность в человеке и под микроскоп класть свои о нем домыслы или игнорировать плохие книги расположенного к ней (и к Д. С.) человека. Как Стайн игнорировала Джойса, так и З. Н. не говорила о Набокове и не слушала, когда другие говорили о нем.

Стайн принадлежит хлесткое, но несправедливое определение поколения «потерянного» (как бы санкционирующее эту потерянность)»; «З. Н. считала, что мы все (но не она с Д. С.) попали «в щель истории», что было и неверно, и вредно, и давало слабым возможность оправдания в слабости, одновременно свидетельствуя о ее собственной глухоте к своему веку, который не щель, а нечто как раз обратное щели».

«Было в ней сильное желание удивлять, сначала — в молодости — белыми платьями, распущенными волосами, босыми ногами (о чем рассказывал Горький), потом — в эмиграции — такими строчками в стихах, как «Очень нужно!» или «Все равно!», или такими рассказами, как «Мемуары Мартынова» (которые никто не понял, когда она его прочла за чайным столом, в одно из воскресений, кроме двух слушателей, в том числе — меня. А Ходасевич только недоуменно спросил: венерическая болезнь? — о загадке в самом конце). Удивлять, поражать, то есть в известной степени быть эксгибиционисткой: посмотрите на меня, какая я, ни на кого не похожая, особенная, удивительная... И смотришь на нее иногда и думаешь: за это время в мире столько случилось особенного, столько не похожего ни на что и столько действительно удивительного, что — простите, извините, — но нам не до вас»!

В 1927 году Зинаида Гиппиус посвятила Нине Берберовой стихотворение «Вечная женственность», оно вошло в ее книгу «Сияния» (1938 год):

Чуть затянуто голубое
Облачными нитками,
Луг с пестрой козою
Блестит маргаритками.
Ветви по-летнему знойно
Сивая олива развесила.
Как в июле все беспокойно,
Ярко, ясно и весело...
Но длинны паутинные волокна
Меж колокольчиками синими…
Но закрыты высокие окна
На даче с райским именем.
И напрасно себя занять я
Стараюсь этими строчками:

Не мелькнет белое платье
С лиловыми цветочками.

Октябрь, 1927

А еще через год после того, как Гиппиус прожила у Нины Берберовой в гостях целых три дня, в Торран, над Грассом, она подарила ей листок с тремя стихотворениями, написанными в эти дни:

1

Я не безвольно, не бесцельно
Хранил лиловый мой цветок,
Принес его длинностебельный
И положил у милых ног.
А ты не хочешь... Ты не рада...
Напрасно взгляд твой я ловлю.
Но пусть! Не хочешь, и не надо:
Я все равно тебя люблю.

2

Новый цветок я найду в лесу,
В твою неответность не верю, не верю.
Новый лиловый я принесу
В дом твой прозрачный, с узкою дверью.
Но стало мне страшно, там у ручья,
Вздымился туман из ущелья, стылый...
Только шипя проползла змея,
И я не нашел цветка для милой.

3

В желтом закате ты — как свеча.
Опять я стою пред тобой бессловно.
Падают светлые складки плаща
К ногам любимой так нежно и ровно.
Детская радость твоя кратка,
Ты и без слов сама угадаешь,
Что приношу я вместо цветка,
И ты угадала, ты принимаешь.

Торран, 1928

-11-

Гиппиус с Мережковским до самой смерти Дмитрия Сергеевича так и прожили, не расставаясь ни на один день, ни на

одну ночь. Они никогда не знали скуки, разрушающей самые лучшие браки, сумели сохранить каждый свою индивидуальность, не поддаться влиянию друг друга. Они были далеки от стереотипной, идеальной супружеской пары, смотрящей на все одними глазами и высказывающей обо всем одно и то же мнение.

Из воспоминаний Ирины Одоевцевой: «Гиппиус и Мережковский представляли собой на улице совершенно необычайное зрелище. Как известно, парижан редко чем можно удивить. Они равнодушно смотрят на китайцев с длинной косой – тогда такие китайцы еще встречались, – на восточных людей в тюрбанах, на японок в вышитых хризантемами кимоно, с трехъярусными прическами, на магарадж и прочих. Но на идущих под руку по улицам Пасси Гиппиус и Мережковского редко кто не оборачивался и, остановившись, не глядел им вслед. Они шли под руку – вернее, Мережковский, почти переломившись пополам, беспомощный и какой-то потерянный, не только опирался на руку Гиппиус, но прямо висел на ней. Гиппиус же, в широкополой шляпе, замысловатого, совершенно немодного фасона – тогда носили маленькие „клоши“, надвинутые до бровей, – с моноклем в глазу, держалась преувеличенно прямо, высоко подняв голову. При солнечном свете белила и румяна еще резче выступали на ее лице. На ее плечах неизменно лежала рыжая лисица, украшенная розой, а после визита Мережковских к королю Александру Сербскому – орденом Саввы II степени».

Как известно, Бунин не выносил вида смерти и никогда, как бы ни был ему близок умерший, ни на чьи похороны не ходил. В. Н. Бунина в дневнике 9 сентября 1945 года записала, как, узнав о смерти Гиппиус, пришла к ней на квартиру. Пришла одна, без Бунина: «Через минуту звонок, и я увидела белое пальто Яна (так Вера Николаевна называла мужа). Я немного испугалась. Он всегда боялся покойников, никогда не ходил ни на панихиды, ни на отпевания. Он вошел очень бледный, приблизился к сомье, на котором она лежала, постоял минуту, вышел в столовую, сел в кресло, закрыл лицо левой рукой и заплакал. Когда началась панихида, он вошел в салон… Ян усердно молился, вставая на колени. По окончании подошел к покойнице, поклонился ей земно, приложился к руке. Он был бледен и очень подтянут».

В последние месяцы своей жизни Гиппиус иногда говорила (в 1945 году) о событиях, но всегда заканчивала одним и тем же: «Я ничего не понимаю». В этом «ничего не понимаю» все больше и больше звучал отказ от жизни, безнадежная пропасть между человеком и миром, смерть, а не жизнь… «Я стараюсь понять, но не могу понять. Объясните...» В этом «стараюсь» и «объясните» не было содержания: стена все росла между нею и всем остальным и в конце концов отделила ее навеки.

-12-

В русской литературе Зинаиде Гиппиус принадлежит место, прежде всего, как сильному и строгому мастеру стиха. Для ее стихов, взвешенных на тончайших весах сознания, характерны особый ритмический строй, узнаваемая интонация, манера соединять образы. Главная тема ее поэзии – неискоренимая душевная раздвоенность человека, измученного внутренней несвободой, утратой смысла жизни и ее высшего оправдания. Ее поэтический космос заряжен контрастами, постоянно перемежающимися и не находящими разрешения. Окрыленность полета постоянно сменяется срывами, падениями в пыль, в прах, в поражение. Зыбкость, неустойчивость двоящегося внутреннего мира, «маятниковое» качание между полярными состояниями вызывают почти физическую тошноту, превращая усилия по преображению души, по обретению внутренней цельности уже не в метафизическую проблему, а в условие выживания. Эти темы и настроения в той или иной мере характерны для всей поэзии русского символизма, но у Гиппиус они не смягчены ни иронией, ни эстетической игрой, ни поэтизацией утонченного душевного надлома.

Когда-то строчка Гиппиус «Мне нужно то, чего нет на свете» облетела всю читающую Россию и принесла ей поэтическую славу.

Эти стихи и эти строки очень любил Александр Блок:

Окно мое высоко над землею,
Высоко над землею.
Я вижу только небо с вечернею зарею,
С вечернею зарею.
И небо кажется пустым и бледным,

Таким пустым и бледным…
Оно не сжалится над сердцем бедным,
Над моим сердцем бедным.
Увы, в печали безумной я умираю,
Я умираю,
Стремлюсь к тому, чего я не знаю,
Не знаю…
И это желание не знаю откуда,
Пришло откуда,
Но сердце хочет и просит чуда,
Чуда!
О, пусть будет то, чего не бывает,
Никогда не бывает:
Мне бледное небо чудес обещает,
Оно обещает,
Но плачу без слез о неверном обете,
О неверном обете…
Мне нужно то, чего нет на свете,
Чего нет на свете.

«Никогда я не умела писать стихов, – делилась Гиппиус с Ходасевичем в 1926 году. – Это очень точно: не умела. Как не умею мостовую мостить. Если и писала, то всякий раз, – по выражению Бунина, – „с большими слезами, папаша“. Уж когда было не отвертеться». Стихи писались сами. Но с прозой все обстояло иначе. Прозу, как и критику, Гиппиус писать умела, это был ее ежедневный хлеб, ее ремесло. Она писала романы, повести, рассказы, значительная часть которых, не включенная ею в отдельные издания, осталась в дореволюционных и эмигрантских журналах и газетах.

Прозаическое наследие Гиппиус обширно и художественно неравноценно. Наряду с бесспорными удачами есть вещи и очень средние. Несмотря на глубину и серьезность замысла, ее прозаические произведения зачастую страдают откровенной небрежностью в исполнении. Художественная ткань повествования местами истончается и сквозь нее проступает арматура мыслительного каркаса, обнаруживая, что повествование разворачивается не по законам свободного художества, а движется волей автора.

Вместе с тем в ее прозе вырисовывается цельная и самобытная система взглядов. В раннем творчестве Гиппиус настойчиво утверждает мысль об идеальных устремлениях, смутных, неясных, неуловимых. Ими живет и питается душа. Отказавшись от них и уступив «реальной» жизни, человек живет привычкой жить, обрекая себя на раннюю старость (повесть «Мисс Мэй», 1896). В повести «Сумерки духа» (1902) излагается своеобразная метафизика «любви к Третьему» – нужно любить не для себя, не для другого и не для совместного счастья, а ради Бога, обретая в любви духовное зрение, «бесконечность». Роман «Чертова кукла» (1911), где Гиппиус обращается к исследованию «психологии зла», продолжает русскую традицию идеологического романа с галереей общественных типов. Разложение русской действительности показано через восприятие героя, порожденного этим разложением, обаятельного, пленительного красавца, исповедующего вульгарный вариант ницшеанский морали.

В романе «Роман-царевич» (1912), в котором заметно влияние «Бесов» Достоевского, Гиппиус моделирует народно-религиозную революцию, где соединяются общественные и религиозные идеалы; безрелигиозная революция, по мысли Гиппиус, обречена на поражение даже в случае ее видимой победы, поскольку, не будучи укорененной в высшем порядке вещей, она не в состоянии воплотить и те общественные идеалы, под знаменами которых затевалась.

А вот в рассказе «Тварь», например, сквозит удивительное ощущение женскости, почти что как в бунинском «Легком дыхании». Утверждение какое-то воздушное, тонкое, утверждение женского, наперекор здравом смыслу и даже сюжетной линии. Приводит один «старый знакомый» Александр Михайлович молодого юнца Нила к Саше, девке, вернее «недотыке», «баронессе», которой свойственна «непрерывная влюбленность», по его мнению, падшей, конечно, но очень привлекательной, особой. Приводит он к ней этого юнца Нила, объясняя, что именно к ней привести хочет юношу. А потом вдруг злиться начинает, бешеный просто становится, говорит, что она как зверь, ведь «звери не пьют», «зверям не нужно в себе ничего раньше убить, отшибить, — а нам, людям, нужно», «нужно человека сначала заморить, обеспамятить, а как зверь

один останется, — ну тогда можно», «тогда лезь, развратничай... тогда еще ничего». А почему так говорит он о женщинах, да и о Саше. Да потому, что каждый раз мужчин-то своих Саша, девка эта, «баронесса», любит, любит, любит! Это и не может ей простить Александр Михайлович. Вот такой рассказ. А заканчивается он так просто, по-женски, когда уходит этот Александр Михайлович, наконец, она, снова, как обычно, обнимает юношу и говорит, шепчет, повторяет слова нежные: «Бог с ним, хмельной человек, — проговорила она одним поспешным вздохом и тотчас же, вся горячая, нежная, с посветлевшими глазами, бессмысленно-прозрачными, склонилась и прижала губы к губам Нила. Это были его первые поцелуи. Они были долгие-долгие, и между ними, отрывая на мгновенье уста, Саша шептала с блаженным нетерпением: — Миленький... ох, миленький... ох, миленький ты мой» ...

… Интересны, важны для понимания творчества Гиппиус, опять-таки комментарии В. Злобина о теме зла в ее творчестве. Злобин подробнейшим образом анализирует рассказ из одной ее книги «Лунные муравьи». Рассказ называется «Он — белый». Начинается рассказ с эпиграфа из Иоанна Дамаскина: «Он не зол, но добр, ибо Творцом он создан Ангелом светлым и весьма блистающим, и как разумный — свободным». Вся сила этих слов сосредоточена для Гиппиус в одном слове: «свободный». В рассказе представлена история о студенте Феде, который умирает от воспаления легких и видит перед собой черта. Сначала матерого, потом «красивого, очень красивого»: «Вместо грубого, матерого черта сидело перед ним сумрачное и прекрасное существо, одетое чуть-чуть театрально, в красном плаще...» Преображается этот черт бесконечное количество раз, в какой-то момент становится крылатым, потом крылья отпадают, и перед Федей сидит уже он сам, пожилой господин в очках, в потертом сюртуке, весь уже насквозь такой слабый, обезьяний. В конце всех этих превращений, черт говорит Феде: «Ты узнаешь Меня и будешь тенью около Меня. Велико твое страдание, и только Мое и человеческое будет больше твоего. Посылаю тебя, вольно идущего на землю, в темной одежде. К Моему престолу восходи белым, как ты есть. Но для них — ты темен до дня оправдания, и о дне этом ты не знаешь. Иди».

В общем, есть здесь большая доля поклонения дьяволу, которая, и отличала ту безумную эпоху, этакой ницшеанский выход, любовь к дьяволу, иначе, видимо, было невозможно выжить или придумать, во что верить. Сходным образом, может быть, Экхарт пишет о том, что человек, оказавшийся «в аду», в действительности оказался пред Богом. Его страдания – от того, что он предстал пред Творцом, а мучает его не Творец, мучает его то, на месте чего должна была быть Божественная Благодать (цит. по "Ад" - это Бог. На полях Майстера Экхарта Андрея Коробова-Латынцева, «Топос» от 08/12/2017).



За странное смешение языческого и христианского критиковал Д.Мережковского богослов Александр Мень: «Был Ветхий Завет. Ветхий Завет говорил нам о плоти (и вместе с язычеством). Пришел Сын Человеческий, дал нам Новый Завет, но Он только о духе говорил. Нужен Третий Завет, в котором полностью откроется священная полнота божественности. Мережковский ступил на путь какого-то странного богословства. Думается, что не без Розанова он пришел к мысли, что любовь мужчины и женщины является прообразом какой-то божественной тайны. В широком богословском смысле слова это, несомненно, так. Ибо замысел Божий, как мы знаем, есть соединение разделенного в мире. Но не смешение, не нивелировка, а соединение. Все то, что распадается и разделяется, — это сатанинское, смерть. А гармония, единство — это божественное. Поэтому любовь есть величайшая сила».

Интересно, но именно за это «смешение» богословского и дьявольского критиковала, не понимала Александра Блока и сама Зинаида Гиппиус. В проникновенном эссе «Мой лунный друг» Зинаида Гиппиус пишет о Блоке, о его способности видеть, чувствовать «несказанность», о его тонкости и таланте. А рядом с этими словами нещадная критика поэмы «Двенадцать», высказанная в стихах, в которых она обращалась к Александру

Блоку весьма безапелляционно, обвиняя его в решении поставить впереди 12-ти красноармейцев Иисуса Христа: «Я не прощу/ Душа твоя невинна / Я не прощу ей — никогда». Потом они встретятся в опустевшем вагоне случайно, и Зинаида Гиппиус подаст ему руку, по её собственному выражению— «лично», но не «общественно».

В какой-то момент в своих дневниках Гиппиус снова вдруг пишет о любви, насколько она невыносима при жизни, близка по силе и значению самой смерти. Но личные воспоминания не могут затмить полета мысли духовной или поэтической. Поэзия ближе к божественному идеалу, который восполняет земные невозможности, трагедии, кровопролития, убийства, нищету, полное одиночество и разочарование. В творчестве поэтесса находит примирение всему. Отчасти неминуемая трагедия Серебряного века, а отчасти и спасение в том, что его представители пытались совместить Христианство и Язычество, и в том, что для них жизнь с ее ужасами была также важна, как детали личных взаимоотношений, чувства и творчество. Все это стало в какой-то момент единым целым.

Единый раз вскипает пеной
И рассыпается волна.
Не может сердце жить изменой,
Измены нет: любовь — одна.
Мы негодуем иль играем,
Иль лжем — но в сердце тишина.
Мы никогда не изменяем:
Душа одна — любовь одна.
Однообразно и пустынно,
Однообразием сильна,
Проходит жизнь… И в жизни длинной
Любовь одна, всегда одна.
Лишь в неизменном — бесконечность,
Лишь в постоянном — глубина.
И дальше путь, и ближе вечность,
И всё ясней: любовь одна.
Любви мы платим нашей кровью,
Но верная душа — верна,
И любим мы одной любовью…
Любовь одна, как смерть одна.

ГЛАВА 11.
РЕЛИГИОЗНАЯ ФИЛОСОФИЯ ДМИТРИЯ МЕРЕЖКОВСКОГО (НАБРОСКИ)



Д.С. Мережковский

-1-

В своих воспоминаниях писатели, близко знавшие Мережковских, не всегда упоминали о них тепло. Андрей Белый, например, писал, что «Мережковский носил туфли с помпонами, и эти помпоны определяют всю жизнь Мережковского. Он и говорит с помпонами, и мыслит с помпонами». Определение не меткое, но, во всяком случае, недоброжелательное. По словам Тэффи, «Андрей Белый и сам был „с помпонами“»! Алексей Ремизов называл Мережковского «ходячим гробом», а о Зинаиде Гиппиус отзывался как о «вся в костях и пружинах – устройство сложное, – но к живому человеку никак». «Жестоко и неправильно», – комментировала Тэффи подобного рода воспоминания.

К. И. Чуковский трактовал Мережковского как "книжника", которому "до страшных пределов чужда душа человеческая и человеческая личность", а Иванов-Разумник и вовсе объявил его… "мертвым писателем", "великим мертвецом русской литературы, душу которого все больше и больше подтачивает гробовой червяк".

Для самого Мережковского подобное положение вещей, больно задевавшее его в первые годы литературной деятельности как некое досадное "недоразумение", со временем превратилось в то, что можно назвать "привычной трагедией". Причем в первую очередь он был склонен винить в этом себя.

"Я страшно стыдлив, неимоверно робок, до глупого застенчив, – сокрушенно признается он в одном из писем самого "лирического" из его эпистолярных циклов – переписке с Л. Н. Вилькиной. – И от этого происходит то, что Вам кажется моей неискренностью. О самом моем глубоком я совсем, совсем не могу говорить". "Я чувствую, – продолжает он ту же тему в другом письме, – что мог бы сделаться "неосторожным" и даже, пожалуй, "беззащитным". Но для этого нужно, чтобы Вы мне поверили, второе – чтобы Вы поверили в меня, в мое существование, поверили, что я *есть*. А до сих пор Вы в это не верили. Вы писали мне, что меня совсем не знаете. Почему же Вы не хотите узнать меня? Неужели я так мало любопытен, даже помимо моего отношения к Вам, просто как человек, ну хотя бы просто как писатель? Поймите, я хочу, чтобы Вы увидели меня, а для этого нужно посмотреть на меня. Вы же до сих пор смотрели мимо меня, сквозь меня – на другое, что за мною. Я для Вас – пустое место. Это грустно…"

Философ, мученик и сподвижник, священник Александр Мень пишет о Мережковском совсем по-другому: «Это был маленький человек, хрупкий, ниже ростом, чем его жена, сильно грассировал, — он не производил впечатления какого-то мощного творца или мыслителя и таковым не был, но все-таки стремился. В этом хрупком теле, в этом маленьком человечке бушевали огромные страсти».

-2-

Часто говорят или пишут о том, что Дмитрий Сергеевич Мережковский всю свою жизнь, а особенно после смерти матери

(спустя два месяца после его женитьбы на Зинаиде Гиппиус, в марте 1889 года) был одинок. Но он, по словам Александра Меня, и не был одинок. Благодаря Зинаиде Гиппиус, их длительному союзу, настоящей, истинной любви, единения.

Дмитрий Сергеевич, не имевший ни с кем из родных душевной близости, остался бы с тяжестью горя потери матери один на один, если бы не молодая жена Зинаида Гиппиус. Она, может быть, и не очень умело – считала себя весьма непрактичною хозяйкой, – и трогательно о нем заботилась. Он был глубоко благодарен ей за это, воспринимал себя единым целым с нею, зная, что, даже споря, она понимает его и разделяет с ним главное в его взглядах, мыслях, надеждах, планах. Она просто немедленно после всех нужных, но бесконечно тягостных кладбищенских церемоний увезла опустошенного Мережковского в Крым, в Алупку, на снятую ею дачу, туда, где уже вовсю цвели апрельские розы.

«Дмитрий, в этих любимых местах, немножко прояснился, – писала Гиппиус. – Особые крымские запахи, лаврами и розами, обоим нам знакомые, особенно ему милые… Он показывал мне Алупкинский дворец, где мальчиком целовал руку современнице Пушкина. Тихие руины Ореанды, и там, на высоте, белая колоннада… Трудно нам было среди всего этого, да еще и по молодости лет, думать о смерти… Но мы думали, только уже как-то более светло» … Там, в Крыму, Дмитрий Сергеевич попытался вновь вернуться к работе над очерками о Древнем Египте, о Толстом и Достоевском, встречался со знакомыми и друзьями.

-3-

Как они поженились? Как познакомились?

"Она уже бывала, и не раз, влюблена", – комментирует воспоминания Гиппиус ее секретарь В. А. Злобин, – "знала, что это, а ведь тут совсем что-то другое". Она так и говорит: "И вот, в первый раз с Мережковским здесь у меня случилось что-то совсем ни на что не похожее". Почти полгода – вплоть до венчания в январе 1889-го – она находится в состоянии "не то спокойствия, не то отупения", события происходят без всякого участия ее воли, "как во сне". Мережковский же «счастливо избегает совсем уж романтической "кавказской дуэли", уже на

правах жениха входит в семью избранницы, в сентябре провожает всех в Тифлис и оттуда отправляется в Петербург устраивать дела ввиду предстоящей свадьбы».



Из воспоминаний З. Гиппиус: «В церкви (холодной) мы нашли наших шаферов, свидетелей и двух теток — жену (и ее сестру) покойного дяди. Свидетели были их знакомые, какое-то адвокаты. Нашли мы и жениха. Он был в сюртуке и в так называемой «николаевской» шинели (их тогда много носили), с пелериной и бобровым воротником. Она была петербургская — пригодилась и для суровой тифлисской зимы. В шинели венчаться было, однако, нельзя, и он ее снял. Говорил потом, что не почувствовал холода, ведь все это продолжалось так недолго. Еще бы, ведь не было ни певчих, ни даже, кажется диакона, и знаменитое «жена да боится своего мужа» прошло совершенно незаметно. Постороннего народа не было, зато были яркие и длинные солнечные лучи верхних окон — на всю церковь. На розовую подстилку мы ступили вместе и — осторожно: ведь не в белых туфельках — с улицы, а это все идет после священника. Как не похоже было это венчание на толстовское, которое он описал в «Анне Карениной» в свадьбе Китти! Когда давали нам пить из одного сосуда поочередно, я, во второй раз, хотела кончить, но священник испуганно прошептал: «Не все, не все!» — Кончить должен был жених. После этого церемония продолжалась с той же быстротой, вот — мы уже на паперти,

разговариваем со свидетелями. «Мне кажется, что ничего не произошло особенного», — говорю я одному. Тот смеется: «Ну, нет, очень, очень-таки произошло, и серьезное». Затем мы, так же пешком, отправились к нам домой, свидетели ушли к себе. Дома нас ждал обыкновенный завтрак, только, не знаю кто, мама или тетки, решили все же отметить хоть и не пышную, но все-таки свадьбу, и во время завтрака появилось шампанское... Стало весело, впрочем, и раньше никто не грустил (кроме мамы, может быть — ведь все-таки разлука!)»

«Затем гости — тетка и шафера — ушли домой, а наш день прошел, как вчерашний. Мы с Дмитрием Сергеевичем продолжали читать в моей комнате вчерашнюю книгу, потом обедали. Вечером, к чаю, зашла случайно моя бывшая гувернантка-француженка. Можно себе представить, что она чуть со стула не упала от неожиданности, когда мама, разливая чай, заметила мельком: «А Зина сегодня замуж вышла». Дмитрий Сергеевич ушел к себе в гостиницу довольно рано, а я легла спать и забыла, что замужем. Да так забыла, что на другое утро едва вспомнила, когда мама через дверь мне крикнула: «Ты еще спишь, а уж муж пришел. Вставай!»

«Муж? Какое удивление»!

Сто лет прошло, пишет Александр Мень. Сто лет прошло с этого немножко забавного события. Вот видите, как странно: брак, который как-то совершился незаметно, походя, так что Зинаида Николаевна наутро даже и не вспомнила, что вышла замуж, оказался не только прочным, а сверхпрочным. 52 года ни разу, ни на один день они не разлучаются. Думают в унисон. Постоянно в духовном общении. И в истории, в литературе, в философии они неразделимы, поэтому всегда, когда мы говорим о Мережковском, мы невольно говорим и о Зинаиде Николаевне Гиппиус.

И это совершенно несправедливо. Они ни на один день не расставались, поддерживая дебаты «на публику», театрально и гротескно обсуждая все новые идеи.

-4-

Мережковский оставил 24 тома своих произведений. В них входят: стихи, поэмы, переводы со всех европейских языков, переводы античных трагиков, новеллы в духе итальянского

Возрождения; трилогия «Христос и Антихрист», первое его крупное беллетристическое произведение, состоящее из романов: «Смерть богов» («Юлиан Отступник»), «Воскресшие боги» (Леонардо да Винчи) и «Антихрист» (Петр и Алексей). Другая трилогия «Царство зверя» («Зверь из бездны»), состоящая из драмы «Павел I» и двух романов: «Александр I» и изданного уже во время революции «14 декабря». «Царство зверя» — о кризисе российской монархии, культуре, народе, будущем России, судьбах трагических... Далее у Мережковского есть роман об Эхнатоне, египетском фараоне, написанный уже на Западе. Есть очень интересная, блестяще написанная книга «Наполеон». Затем любопытная, но очень спорная трилогия о религиозных судьбах Европы, истоки которых искал в древнейших временах: «Тутанхамон на Крите», полуроман, полуэссе, полуистория; «Тайна трех» — о Вавилоне, Египте и Крите и «Мессия»; есть книга, вызвавшая довольно широкий отклик на Западе, называется она «Иисус неизвестный» — большая двухтомная книга о жизни Христа и о Личности Его; цикл биографий святых, западных и восточных: апостол Павел, Августин, испанские мистики, Тереза Авильская, Хуан де ла Крус, Жанна д'Арк. Совсем недавно были изданы книги о западных святых: о Лютере; о Маленькой Терезе, французской святой, кармелитке-монахине, умершей в юном возрасте в конце прошлого столетия.

Наибольшую известность Мережковский получил как мыслитель и критик, но мыслитель очень своеобразный. Его мысль – капризная, подчиненная схемам. Самая яркая книга — «Лев Толстой и Достоевский». А. Мень пишет, что не может найти для характеристики этих его книг слов, непонятен жанр: это и биографии писателей, это и философские, религиозно-философские, даже богословские мысли, это и блестящая литературная критика — все вместе. Это какой-то синтетический жанр огромных эссе. Он был эссеист и блестящий мастер цитаты. В истории русской критики никто не мог в такой мере великолепно владеть цитатой: иногда кажется, что он жонглирует ими, как опытный циркач, всегда находя под рукой необходимое место. Некоторые критики обвиняли Мережковского в том, что он слишком часто возвращается к своим темам, но это стиль начала века, это стремление, которое

было у Андрея Белого, — как бы повторять музыкальную настроенность, музыкальную фразу, начиная с одного и кончая этим же, возвращаясь постоянно к одним и тем же темам.

Мережковский много ездил, и он не только умел рассказывать ярко о своих путешествиях подруге, а потом жене, — он умел это описывать. И, может быть, не самое лучшее, но... прекрасное в его творчестве — это эссе, которые он потом объединил под общим названием «Вечные спутники». Он описывает свое посещение Греции, Парфенона. Его навсегда заворожила красота античной Греции: голубое небо, белые колонны, прекрасный, совершенный мир. Конечно, это был миф — миф, пришедший откуда-то из XVIII века. Но он жил этим мифом. В нем никогда не угасал огонек христианской веры.

-5-

Трактуя творчество Мережковского, хочется ссылаться даже не на взгляды, например, Натальи Бонецкой, которая в своем эссе «Мережковский и революция» («Звезда», № 1, 2019) описывает связь Третьего Завета (церкви и учения, которые Мережковский проповедует) и революционного движения, ницшеанства и идеи Льва Шестова. Все это так, но, на мой взгляд, наиболее точно, определенные «сложности», «несоответствия» можно найти именно в статье Александра Меня о Мережсковском (А. Мень «Дмитрий Сергеевич Мережковский и Зинаида Николаевна Гиппиус»). Александр Мень не проводит связей с революцией, он очень точно и емко определяет, насколько невозможно совмещение Христианства и Язычества, а именно эту задачу Серебряный век часто пытается решить. Конечно, безуспешно. Моя аргументация и попытка анализа произведений Мережковского будет, таким образом, часто иметь как свою основу положения Александра Меня.

Вот выходит первый роман Мережковского. Первый роман называется «Смерть богов» — о закате язычества. Две бездны, как любил это называть Мережковский: бездна Неба и бездна Земли, царство Бога и царство Зверя. Уходит язычество. Император Юлиан (IV век) перед лицом наступающего и уже торжествующего христианства пытается повернуть историю вспять, пытается утвердить в подвластной ему империи обновленное, преображенное язычество — под знаком культа

Солнца, который впитал в себя все восточные и античные религиозные традиции.

Мережковский рисует христианскую юность Юлиана. Жестокость при христианском императорском дворе; то, что видел юный Юлиан, — все это нарисовано резкими чертами. Юлиан был человеком подлинного религиозного сознания. И то, что он пришел к язычеству, — не случайно. А. Мень пишет, что Мережковский, который много путешествовал по Италии, видел все через призму совершенно четких субъективных представлений. Да, Юлиан и его окружение имели основание обвинять христиан во многом. Да, в романе показан, например, церковный Собор, где богословы и клерикалы препираются друг с другом с тяжкой, неприятной, отталкивающей ожесточенностью. Император Юлиан входит на заседание Собора и мрачно, с удовлетворенной усмешкой смотрит на эту толпу архиереев и богословов, и потом, когда наступила тишина, все увидели вошедшего императора, который разразился горькой иронической речью: «Вот ваше христианство!..» Да, продолжает А. Мень. Но Христа в этом романе - нет!

Современниками Юлиана были великие, благородные фигуры в истории Церкви: Мережковский их упоминает, но вскользь.

Трилогия должна была называться «Христос и Антихрист». Юлиан не был антихристом. Это была страдающая душа, трагический персонаж, неудачник, который пытался идти против истории. Пристрастная, необъективная книга, пишет А. Мень. Но вопрос, который она ставит, — важный вопрос: действительно ли христианство отвергает плоть? Николай Александрович Бердяев, который некоторое время был близок с Мережковским, отвечал ему так: «В нашей церковности на самом деле слишком много плоти, слишком много приземленности, слишком много быта, а не мало». И не надо было изображать античность как гимн плоти. Все то одностороннее, все то, крайне отрицательно относящееся к телу, к материи, к жизни, — все пришло в христианство из язычества».

Определенная степень неправильной трактовки. В Древней Греции считалось, что тело является «гробницей». Почему гробницей? Да потому, что, согласно Платону и неоплатоникам, дух заключен в теле, как в гробнице. Это гроб, нечто негативное.

Последователь Платона, живший через несколько столетий после него, Плотин (III век) даже боялся раздеваться, он стыдился своего тела! В то время как апостол Павел называл тело храмом Духа Святого, и Библия никогда не имела презрения к телу. Ибо тело создано Богом, как все Творение, оно может быть прекрасно. Конечно, было в язычестве и другое, в искусстве было, действительно, воспевание тела. Но те пессимистические, мрачные, отрицающие жизнь элементы, которые Мережковский пытается навязать христианству, — они паразитировали на нем и были присущи в большей степени язычеству. Антитеза, подчеркивает А.Мень, была ложной.

Второй роман «Воскресшие боги» — о Леонардо да Винчи. Мережковский много путешествовал по Италии, отлично знал искусство и историю Возрождения. Но совершил такое же насилие над историей, потому что изобразил представителя подлинного христианского Возрождения, проповедника Савонаролу, на манер какого-то безумца: вот, мол, это христианство аскетическое. А Савонарола был одним из величайших сынов Италии, поэтом, деятелем культуры. Он был монах, но абсолютный защитник демократии. Савонарола погиб на эшафоте, отстаивая идеалы христианской свободы, он был одним из великих культурных гениев своей страны.

Главный же герой, пишет А. Мень, Леонардо да Винчи, рисуется по образцу некой абстрактной модели, которую Дмитрий Сергеевич вычитал у Ницше: Леонардо да Винчи — человек, живущий по ту сторону добра и зла. Он с одинаковым интересом рисует прекрасные лица и ощеренные пасти толпы, собравшейся вокруг костров, где по наущению Савонаролы жгут великие произведения искусства. Да, это было влияние Ницше.

Третий роман его, который был написан уже после закрытия Собраний, назывался «Антихрист». Это роман о Петре I. Роман богословский, философский, тяжкий. Тяжкая, мучительная книга. Все то черное, что можно сказать о Петре, там собрано и сказано с большим знанием дела. Здесь уже наконец ему Антихриста показать удалось. Но Христа там не было. При всем его желании показать Христа в лице тех, кто противостоял реформе Петра, он не смог. Старообрядцы? — он не сумел их изобразить, хотя очень интересовался ими. Царевич Алексей? — да, у Мережковского он фигурирует как носитель

веры. Он разговаривает с философом Лейбницем, знаменитым немецким философом, который говорит: «Почему у вас в России все так неблагополучно?» И Алексей отвечает: «Ну да, мы пьяные, нищие, голые, но в нас — Христос». Но в романе этого нет. Есть там ужасная сцена, когда царевич, погибая в застенке, в присутствии своего отца, Петра I, проклиная отца, предсказывает, что за это его род, его династия погибнет в крови. Это было написано в самом начале нашего столетия.

-6-

Книга «Лев Толстой и Достоевский» ставит ту же самую проблему о христианстве и язычестве. Лев Толстой. Ясновидец плоти — так его представляет Мережковский. А Достоевский — ясновидец духа. Опять та же упрощенная схема. Тезис: плоть, язычество — в данном случае это Лев Толстой. Антитезис: дух, потрясающий плоть, — в данном случае это Достоевский. Синтез? — синтез впереди. Был Ветхий Завет. Ветхий Завет говорил о плоти (о язычестве). Пришел Сын Человеческий, дал Новый Завет, но Он только о духе говорил. Нужен Третий Завет, в котором полностью откроется священная полнота божественности. Совершенно невозможные идеи!

Мережковский ступил на путь какого-то странного богословства, пишет А. Мень. Думается, как далее комментирует философ, что не без Розанова он пришел к мысли, что любовь мужчины и женщины является прообразом какой-то божественной тайны. Очень сходные идеи, как известно, были изложены в знаменитой и известной книге «Смысл любви» Владимира Соловьева.

Может быть, в широком богословском смысле слова это так. Замысел Божий есть соединение разделенного в мире. Но не смешение, а соединение. Все то, что распадается и разделяется, — сатанинское, смерть. А гармония, единство — это божественное. Поэтому любовь есть величайшая сила, пишет Александр Мень.

Я, продолжает он, скажем, могу сравнить ее с внутриядерными силами, которые держат материю. Они должны быть огромными, недаром при своем освобождении они дают такой колоссальный разрушительный эффект.

Если для того, чтобы соединять материю воедино, нужна такая колоссальная сила, то для того чтобы соединить дух человеческий, личности человеческие, нужна не меньшая сила.

«Но Мережковский в своей теологии переносил эту тайну на Троицу неправильно. Он ухватился за тот факт, что на древнееврейском, на арамейском языке дух («руах») имеет женский род. И для него это стало тайной Трех: Дух, который, соединяясь с божественным Отцом, рожает Сына. В треугольнике отец-мать-дитя (сын) отразилась вечная троичная тайна. На все лады во всех своих произведениях он возвращается к этой мысли. В ней очень мало богословского и философского обоснования — это намеки, эмоции» ...

Очень точно определяет проблему Александр Мень далее. Рождение человека не является плодом любви; плодом любви является единство душ, которое было, скажем, у Мережковского и Зинаиды Николаевны. Рождение человека может совершиться, как и рождение и зачатие любого живого существа, без любви. И кроме того, не обязательно, чтоб было трое — детей-то может быть много. Аналогия эта не работает совершенно.

Затем у Мережковского возникает мысль о том, что старый мир должен быть разрушен, и, для того чтобы приблизить третий Завет, необходимо революционное преобразование мира. Воплощает далее идею религиозного, богословского обоснования революции. Грядет царство хама... «Грядущий Хам» — название этой книги Мережковского уже заслуживает внимания. Он обрушивается в ней на историческое христианство.

Мережковский постоянно жил за границей, там он писал свои последние романы, в частности «Царство зверя», — о разрушении империи. Безумный Павел I — противоречивая фигура. Вторая часть — «Александр I» повествует о декабристах и написана под сильным влиянием Достоевского. Наиболее мощная — «14 декабря», тоже под влиянием Достоевского. Полотно тех событий, напоминающее многое, как в зеркале эпохи...

-7-

В то время в кругу Мережковских на религию возлагали больше надежд, чем на литературу. Об этой позиции один литературный сотрудник с иронией писал в июле 1903, говоря о

неудачном, с его точки зрения, опыте журнала «Новый путь»: «Зачем он „нам“, когда мы уповаем главнейшим образом на некий „раскол“ в православии, конечно нами и от нас порожденный?»

Много позже секретарь Гиппиус Злобин цитировал темную запись в ее дневнике за 1893 год: «Пойду к х-там. Ведь я записана в думе»; он расшифровывал это темное место как указание на принадлежность Гиппиус к хлыстам и некоему их правящему органу. Кажется, правда, сомнительным, чтобы у хлыстов была «дума», и чтобы к ней принадлежала совсем юная Гиппиус; вероятно, эта запись допускает какую-то иную расшифровку. Все же уверенность Злобина, хорошо знавшего своих патронов и круг их интересов — впрочем, знавшего их много позже этой записи — сама по себе говорит о многом.

Побывав в сектантских местах на Светлом озере, Мережковский и Гиппиус отнеслись тогда к этому своему короткому хождению в народ с восторгом. «Первый раз в жизни мы чувствовали, как самые личные, тайные, одинокие мысли наши могли бы сделаться всеобщими, всенародными».

По свежим впечатлениям, Гиппиус писала Блоку в июле 1902 года: «все, что мы там видели, до такой степени неожиданно и прекрасно, что мы до сих пор не можем опомниться […] Я очень много ездила по Европе, но ни одно путешествие не производило на меня столь ошеломляющего впечатления» . В этом письме Гиппиус специально подчеркивала не только творческие, но и «деловые» результаты поездки. Сектанты понимали их лучше, чем интеллигенты; и супруги «дали обет […] искать для этих ищущих и, если найдем, вернуться к ним навсегда». Вернуться не удалось; но тогда у них возникло вполне романтическое чувство единства с народом. «Мы сидели вместе, на одной земле, различные во всем: в обычае, в преданиях, в истории, в одежде, в языке, в жизни, — и уже никто не замечал различия; у нас была одна сущность, одно важное для нас и для них», — вспоминала она увиденных на Светлом озере раскольников. Попутно, однако, Гиппиус высказала весьма негативное суждение о народниках, которые все пытались одеться по-народному и накормить народ, но игнорировали его дух. Есть народничество живота, которое вырождается в материализм и революционерство, и народничество духа. Только

последнее ведет к мистическому и политическому союзу между духовной частью интеллигенции и духовной частью народа. Раскольники всех сект обращены «к нам той единой точкой, в которой возможно […] истинное „слияние“. И эта одна точка — все. Исток всего», — писала Гиппиус.

Через несколько лет в глухой костромской деревне сектанты рассказывали Пришвину, проехавшему тем же путем: «Мережковский наш, он с нами притчами говорил». Но волжские ‘немоляки’ (секта 19 века, которая появилась в недрах старообрядчества, как одна из реакций на приверженность обрядам) не соглашались с ним в богословских вопросах. Для них Мережковский был чрезмерно буквален в своем мистицизме. Любопытно, какой полный оборот совершает здесь история: с точки зрения ‘народа’, писатель-символист читал тексты чересчур буквально, а неграмотный мистик требовал от него еще большей метафоричности.

-8-

Вместе с Философовым, В. В. Розановым, Миролюбовым и В. А. Тернавцевым супруги Мережковские организовали в 1901 году «Религиозно-философские собрания», целью которых было - создать своего рода трибуну для «свободного обсуждения вопросов церкви и культуры… неохристианства, общественного устройства и совершенствования человеческой природы». Организаторы Собраний трактовали противопостав-ление духа и плоти так: «Дух — Церковь, плоть — общество; дух — культура, плоть — народ; дух — религия, плоть — земная жизнь…».

На Фонтанке есть зал Географического Общества — узкое здание, где в свое время выступал Семенов-Тян-Шанский и другие знаменитые путешественники. Был там узкий длинный зал, где стояла огромная статуя Будды, подаренная кем-то из восточных людей. И вот там поставили длинный стол, покрыли его зеленым сукном (как это делали в присутственных местах). Во главе сидел архиерей, недавно ставший епископом, 40-летний, в очках, с длинной бородой. Это был Сергий, будущий наш патриарх, которого избрали уже во время войны, в 1943 году, — патриарх Сергий Старогородский. Рядом с ним ректор Академии, молодой доцент Академии Антон Карташов, будущий министр культуры Временного правительства, впоследствии

заграницей — крупнейший историк русской Церкви. Зал был полон.

Официально на эти ... диспуты могли ходить только члены Общества (но, конечно, ходили все, кто хотел). Главное, что не было пристава, а в старину, в те времена (не забывайте, что это начало нашего столетия) пристав должен был находиться в каждом общественном собрании, и если оратор стал бы вдруг что-то не то говорить, он имел право его перебить и заставить замолчать. Здесь не было пристава. Был только Будда, которого, чтобы не было соблазна у православных, замотали коленкором, и он стоял, как некое такое чучело завернутое.

Бердяев впоследствии вспоминал: вдруг, в уголке Петербурга — свобода слова, свобода совести! — хоть ненадолго. Чуть больше года длились эти собрания. Потом Победоносцев сообразил, что там говорят такие вольные речи, что надо закрывать. Состоялось 22 Собрания. И должен вам сказать, что, хотя это потом было забыто, но все движения русской религиозной мысли так или иначе вышли из этих созданных Мережковским Собраний, вернее, Мережковским и Зинаидой Николаевной (это была ее идея, и она все время это проводила в жизнь, хотя не выступала на Собраниях, выступали в основном мужчины). Это были профессора Духовной Академии, духовенство, представители литературы, критики — вся когорта «Мира искусства»: Сергей Дягилев, Леон Бакст, Александр Бенуа. Они пришли необычайно заинтересованные — им открылся новый религиозный мир!

Сергей Маковский, впоследствии литературный критик и искусствовед (он написал книгу «На Парнасе серебряного века», она вышла в Мюнхене в начале 1960-х годов — тоже ходил на эти собрания. Серебряный век! — век Андрея Белого, Флоренского, Бердяева, Дягилева, Головина, Бакста, век таких издательств, как «Весы», «Скорпион») ... Маковский вспоминает, что на первом же заседании сидел молодой студент первого курса Флоренский (первого курса математики). Он еще не выбрал своего пути, но присутствие на этих Собраниях (на которых он только молчал и слушал), безусловно, повлияло на его дальнейшую жизнь и духовное развитие. До сих пор не оценены и недостаточно изучены эти Собрания, хотя после 1905 года, когда прекратился нажим цензуры, были созданы уже целевые

общества имени Владимира Соловьева в Москва, в Петербурге, в Киеве... Но начало всему положил Мережковский.

-9-

Предыстория Религиозно-философского общества началась с апреля 1903 года, когда распоряжением петербургского митрополита Антония были закрыты религиозно-философские собрания. В 1907 году Религиозно-философские собрания были возрождены как Религиозно-философское общество, просуществовавшее до 1916 года. Мережковский, открывший его первое заседание, продолжил развивать здесь идеи, связанные с концепцией «царства Духа», но (в основном усилиями З. Гиппиус и Д. Философова). Общество, как отмечали многие, вскоре превратилось в литературно-публицистический кружок.

Итак, Мережковские создали «специальную группу», которая собиралась у них дома и своей задачей ставила нечто вроде межконфессионального общения, поиска нового религиозного синтеза. Из цензурных соображений, эта группа была названа «секцией по изучению истории религий». Зимой 1909–1910 каждую субботу светские интеллектуалы встречались тут с сектантами, с одной стороны, и либеральными священниками, и преподавателями Духовной Академии, с другой стороны. Там бывали старообрядческий епископ Михаил, сектант Павел Легкобытов, писатель из сектантов Пимен Карпов, а также Карташев, Пришвин, Скалдин и многие другие. Приходили в эту секцию и поэт Александр Блок с женой.

«Секция» Мережковских продолжала функционировать как своего рода «домашняя церковь», где разрабатывались концепции практического строительства «церкви Святого Духа». При этом «новое религиозное действие» на дому приобретало с точки зрения сторонних наблюдателей всё более странный, «мистический» характер и было наполнено ритуалами и «молитвами», которые сторонним наблюдателям казались крайне сомнительными и даже зловещими. А. Н. Бенуа рассказывал об эпизоде с «омовением ног»; Е. П. Иванов — о шокировавшем многих присутствующих действе, когда некоего «молодого музыканта-еврея… повалили, растянули „крестом“,

разрезали жилу под ладонью, нацедили кровь в кубок с вином и пустили пить по кругу…».

-10-

Супруги Мережковские часто уезжали за границу и иногда возвращались, ненадолго, в Россию. Это несколько оторвало их от общественной, от философской жизни и от Церкви. У них была маленькая тайна (почти никто не знает о ней). В литературе она почти не отражена. Это придумала Зинаида Николаевна. Она говорила: раз историческая Церковь так несовершенна, будем создавать новую Церковь. Такая мысль могла родиться в голове только у дамы!

И они стали создавать сначала маленький кружок, туда приходили лучшие люди эпохи: Бердяев, Карташов, Рачинский и многие другие. Потом она создала совсем интимный круг: Дмитрий Сергеевич, Дмитрий Философов, их ближайший друг. Дома они стали совершать некое подобие малого богослужения. Ставилось вино, цветы, виноград, читались какие-то импровизированные молитвы — это была как бы евхаристия.

Когда Бердяев узнал об этом, он, как пишут, «совершенно... взбесился», и это послужило поводом к его окончательному вхождению в православие. Он сказал, что он православный и не может этой доморощенной церкви ... выносить. Как бы от противного его толкнули к Церкви вот эти своеобразные события.

-11-

Творчество, критика, философские исследования Мережковского обширны. Критика встречала Мережковского довольно прохладно, люди часто не понимали его проблематики. Андрей Белый в книге «Начало века» дает гротескную картину выступления Мережковского в зале Московского университета. Его откровения кажутся философам, профессорам нелепыми, а сам он в сатирическом изображении Андрея Белого просто смешон.

Это гротескное видение выступления Мережковского в Москве показывает, насколько чужд он был академической среде. Они действительно его не понимали, и он не понимал, куда он шел. Это были два мира: классики XIX века — и он,

обращенный к каким-то будущим зорям, как тогда любили говорить.

Наступление революции Мережковкий воспринял совершенно однозначно. Из всех русских религиозных писателей, мыслителей он был самым непримиримым антисоветчиком. В 1920 году они уехали из России, познакомились с Борисом Савинковым, одно время были близки с ним и к кругам эсеров. Потом отошли от них. Постоянно искали некоего пристанища политического. Даже Муссолини! даже Муссолини, когда они жили в Италии, вызывал у Мережковских надежду. Дмитрий Сергеевич писал: «Цезарь» обещает меня принять («Цезарь» — это условное название Муссолини). Но и «Цезарь» их разочаровал.

-12-

Центральная книга Мережковского, написанная в изгнании, заграницей, издана в 1932-1933 годах в Белграде, — «Иисус Неизвестный». Одно из самых странных и оригинальных произведений на евангельскую тему. Писатель пытается дать новое освещение тайны Христа, используя огромный арсенал апокрифов. Никто до этого не придавал им такого значения. И название какое удивительное, — «Иисус Неизвестный». Мир не понял Христа, мир Его не познал. Это, правда, то – евангельские слова, но, тем не менее, хотя в Евангелии сказано, что «Он в мире был, мир Его не познал», но кто-то Его принял и кто-то Его познал. Для Мережковского Иисус не понят ни Церковью, ни миром. Один из парижских критиков назвал рецензию на эту книгу «Церковь забытая» (Иисус Неизвестный, а Церковь забытая). Если бы дух Христов не реализовался в Церкви, то не было бы того, что дало христианство миру.

Мережковский великолепно, на уровне крупнейшего ученого знал всю новозаветную историческую литературу. Книга написана ярко, очень субъективно. Это огромное трехтомное эссе, которое начинается с описания, как выглядит его личное Евангелие, которое он возит с собой еще из России, потрепанное, но он боится его переплести, потому что не хочет с ним расставаться ни на один день.

Остался Мережковский при тайне пола. Он, как пишет Александр Мень, нашел в одном из апокрифов слова Христа:

«Когда будет Царство? Тогда будет одно: женское будет мужским, мужское будет женским».

В те времена, в начале века, которые определили философское мышление Мережковского, был популярен один, не совсем психически здоровый австрийский писатель, покончивший с собой, Отто Вайнингер, написавший книгу «Пол и характер» (книга, пишет Александр Мень, «у нас была переведена в те годы и пользовалась большой популярностью»). Мережковский много рассуждал о полярности двух полов, о том, что в каждом человеке заключена какая-то частица другого пола (если он мужчина — в нем есть элемент женщины, если это женщина — в ней есть элемент мужчины). Об этом много спорили еще с того момента, когда Владимир Соловьев написал книгу «Смысл любви».

На самом деле, как пишет Александр Мень, Мережковский заблудился между простыми вещами. Потому что пол не есть явление вечное. А полнота человека способна открываться во всем. И если это индивидуум, который принадлежит, скажем, к мужскому полу, совершенно не обязательно, что он должен нести в себе и женский элемент. Духовно человек стоит выше пола, поэтому апостол Павел говорит, что во Христе нет ни мужчины, ни женщины. Но для нашего единства, для нашей любви друг к другу обязательно должно быть различие: в характере, в типе мышления, в типе эмоциональной жизни. Но на самом деле это не столь существенно, чтоб об этом можно было писать и размышлять всю жизнь.

Правда о земле — это было то, что действительно достойно из наследия Мережковского. Он был прав в том, что на протяжении истекшего времени, двадцати столетий, нередко бывало так, что христиане и руководство Церквей не уделяли достаточно внимания проблемам жизни, проблемам мира сего. Понять это можно и простить можно, потому что люди хотели сохранить и развить в себе силу внутреннюю, силу духа, чтобы пойти в мир, но в процессе развития духа потом забывали, для чего это делается. И в мир не шли.

Александр Мень объясняет выход из такой ситуации удивительное ясно и емко.

«Вероятно, многие из вас знают о святом Серафиме Саровском. Он много лет прожил в затворе, он много лет не

общался с людьми, но, когда в нем созрела духовная сила, сила Благодати Духа Божия, — он открыл дверь своей хижины для людей. Он понес свое сердце, наполненное Святым Духом, людям. Вот это и есть та диалектика христианства, которая не отрицает мир и не принимает его огульно».

-13-

Рассказывать о Мережковских непросто.

По словам Тэффи, «оба они были совсем особенные, совсем необыкновенные. С обычной меркой к ним не подойдешь. Каждый из них – и Дмитрий Сергеевич, и Зинаида Николаевна Гиппиус – мог бы быть центральным лицом большого психологического романа, если даже совершенно вычеркнуть их литературные дарования, а просто рассматривать их как людей, которые жили-были. Их необычайный, почти трагический эгоизм можно было понять, если найти к нему ключ. Ключ этот – полное отделение себя ото всех, отделение как бы органическое, в котором они и не чувствовали себя виноватыми».

Рассказывали, что, когда Мережковскому сказали: «Дмитрий Сергеевич, объявлена война», – он совершенно спокойно заметил: «Ну что ж, ведь поезда будут ходить». Мережковские, и правда, жили странно и до такой степени не понимали реальной жизни. Из уст Мережковского было даже странно слышать такие простые слова, как «уголь», «кипяток», «макароны». По словам Тэффи, «„чернила“ – легче было вынести – все-таки это слово имеет отношение к писанию, к идее!».

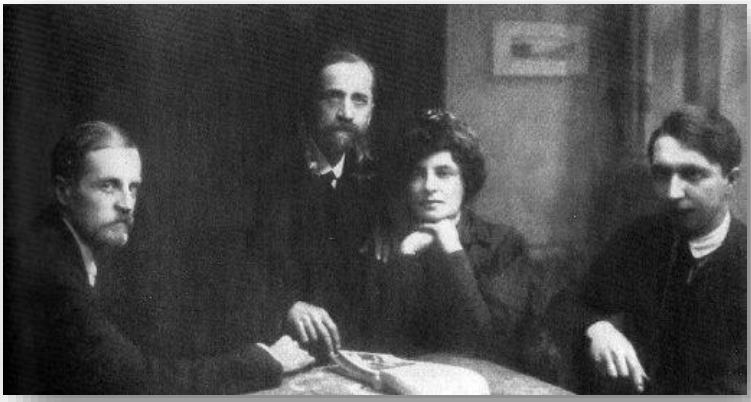
Впрочем, подобное отношение к миру, возможно, присутствует в жизни любого писателя. Мережковские не только общались со всеми известными литературными деятелями, устраивали литературные вечера, но и были связаны с ними внутренне: общим творчеством и поисками новых форм и идей. Например, весной 1904 года они перед очередной поездкой за границу посетили Льва Толстого в Ясной Поляне.

«Утром в день нашего отъезда… – вспоминает Гиппиус, – Л. Толстой, поднимаясь по внутренней лесенке в столовую к чаю вместе с Дмитрием Сергеевичем, сказал ему: „Как я рад, что вы ко мне приехали. А то мне казалось, что вы против меня что-то имеете“. „И он удивительно хорошо, – рассказывал мне потом

Дмитрий Сергеевич, – посмотрел на меня своими серыми, уже с голубизной, как у стариков и маленьких детей, глазами“».

«Л. Толстой, оказывается, читал все – не только о себе, но вообще все, что тогда писалось и печаталось. Даже и наш «Новый путь» читал. Наверно, знал он и дебаты в собраниях по поводу его «отлучения», знал и книгу Дмитрия Сергеевича «Л. Толстой и Достоевский».

Долгое время чета Мережковских дружила с литератором Дмитрием Философовым - двоюродным братом Сергея Дягилева. «Еще летом (1905 года), – рассказывала Гиппиус, – Дмитрий Сергеевич высказал мысль, что хорошо бы нам троим поехать на год или даже два-три за границу, где мы могли бы сжиться совместно и кое-что узнать новое, годное потом и для дела в России. Дмитрия Сергеевича интересовало католичество, и не только оно, а еще и движение „модернизма“, о котором мы что-то слышали глухо, потому что из-за цензуры определенные вести до нас не доходили… Нас всех интересовали и наши русские „революционеры“, находящиеся в эмиграции… Отсюда начинается особый период нашей жизни, втроем в Париже. Он длился, с краткими отлучками из Парижа – в Бретань, в Нормандию, на Ривьеру или в Германию, – около двух с половиной лет, до нашего возвращения в Петербург в июле 1908 года».



Философов, Мережковский, Гиппиус, Злобин. 1919 г.

Эти странные взаимоотношения были тоже непросты. Идеи о жизни «втроем», взаимное проникновение, расставания.

Писательница Тэффи вспоминала, как странно отреагировал Мережковский на весть о кончине Философова. Когда прошел слух о смерти литератора, Тэффи тотчас подумала: «Придется все-таки сообщить об этом Мережковским». В тот же день она встретила их на улице: «Знаете печальную весть о Философове?»

«А что такое? Умер?» – спросил Мережковский. «Да». «Неизвестно отчего? – удивился Мережковский и, не дожидаясь ответа, добавил: – Ну идем же, Зина, а то опять опоздаем и все лучшие блюда разберут. Мы сегодня обедаем в ресторане».

Впрочем, этот эпизод трактуют и по-другому. Знали супруги уже на тот момент о смерти Философова, не хотели обнажать свои чувства, демонстрировать их.

Мережковским часто казалось, что живут они плохо, пишет далее Тэффи. В Биаррице – особенно. Тэффи считала, что «им, вероятно, особенно тяжело, потому что всякое житейское неустройство они принимали как личную обиду». В то время беженцам отвели великолепный отель «Мэзон Баск»: каждому прекрасно обставленную комнату с ванной за десять франков в день. Но Мережковские этого не платили: считали несправедливостью.

Не очень утешало их и то, что делами заведовал секретарь Владимир Злобин, трогательно преданный друг, талантливый поэт, который даже забросил литературу, отдав себя целиком заботам о них.

По воскресеньям они принимали знакомых. В большой столовой гости садились вокруг пустого стола и мирно шутили. В другом конце комнаты в шезлонге лежал Мережковский и злился. Гостей встречал громким криком: «Чая нет. Никакого чая у нас нет».

«Вот, мадам Д. принесла печенья», – говорила Зинаида Николаевна. «Пусть несут. Пусть все несут!» – мрачно приказывал Мережковский. «Ну что, Дмитрий Сергеевич, – спрашивала Тэффи, вспоминая его постоянную фразу, – страдания облагораживают, не правда ли?» «Облагораживают», – коротким лаем отвечал он и отворачивался.

Во время войны Мережковские проявляли нарочитое отвращение к немцам. Когда выходили на улицу, Зинаида Николаевна оглядывалась кругом – не видно ли где немцев, и, если видно, сейчас же захлопывала калитку и выжидала, чтоб прошли, а в свободное время рисовала на них карикатуры. Немцы же, молодые студенты, относились к чете Мережковских с уважением, часто приходили благоговейно попросить автографа, так как знали писателя по переводам. Мережковский при этом приговаривал: «Скажите им, чтоб несли папиросы». Или: «Скажите, что нет яиц».

А Гиппиус добавляла: «Вы все как машины. Вами командуют начальники, а вы слушаетесь». Студенты обижались: «Да ведь мы же солдаты. У нас дисциплина. Мы же не можем иначе», – отвечали они. «Все равно вы машины», – повторяла она.

Свои воспоминания о Мережковских Тэффи заканчивает любопытным эпизодом. «Я долго и внимательно приглядывалась к этому странному человеку, – писала она. – Все чего-то искала в нем и не находила. И вот как-то, уже незадолго до его смерти, когда Мережковские вернулись в Париж, разочарованные в немецких покровителях, без денег (пришлось продать даже золотое стило, поднесенное в дни Муссолини итальянскими писателями), – сидели мы втроем…»

Тэффи в какой-то момент сказала об одном человеке: «Да, его очень любят». «Вздор! – оборвал возмущенный Мережковский. – Сущий вздор! Никто никого не любит. Никто никого». Его лицо потемнело. «Дмитрий Сергеевич! Почему вы так думаете? Вы просто не видите и не замечаете людей», – возразила Тэффи. «Вздор. И вижу, и знаю», – настаивал Мережковский.

Тэффи очень расстроилась. Ей почудилось, что в этих словах были и тоска, и отчаяние. «Дмитрий Сергеевич! – продолжала она. – Вы не видите людей. Вот я все подсмеиваюсь над вами, но ведь, в сущности, я люблю вас». Сказала, точно перекрестилась. Он взглянул в недоумении: «Ну да, вы просто любите мои произведения, но не меня же». Тэффи настаивала: «Нет, по-человечески люблю именно вас, Дмитрия Сергеевича». Он помолчал, повернулся и медленно пошел в свою комнату.

Вернулся и подал писательнице свой портрет с ласковой надписью, который она хранила всю жизнь.



Нина Берберова

Все зависит от восприятия. Вот как описывает Мережковских Нина Берберова:

«Они жили в своей довоенной квартире, это значит, что, выехав из советской России в 1919 году и приехав в Париж, они отперли дверь квартиры своим ключом и нашли все на месте: книги, посуду, белье. У них не было чувства бездомности, которое так остро было у Бунина и у других. В первые годы, когда я еще их не знала, они бывали во французских литературных кругах, встречались с людьми своего поколения (сходившего во Франции на нет), с Ренье, с Бурже, с Франсом.

- Потом мы им всем надоели, - говорил Дмитрий Сергеевич, - и они нас перестали приглашать.

- Потому что ты так бестактно ругал большевиков, - говорила она своим капризным скрипучим голосом, - а им всегда так хотелось их любить.

- Да, я лез к ним со своими жалобами и пхохочествами (он картавил), а им хотелось совсем другого: они находили, что

русская революция ужасно интересный опыт, в экзотической стране, и их не касается. И что, как сказал Ллойд Джордж, торговать можно и с каннибалами».

-14-

И снова «и в Аду», и «в Раю».

И все же…

Есть в книге Мережковского «Иисус Неизвестный» столько дивных открытий, что и не пересказать! Вот, например, яркий эпизод анализа того, что Воскресение будет не только в Духе (это понятно!), но и во Плоти. Вот правдивая и важнейшая мысль Мережковского. Ясное и правильное прочтение Евангелия. Воскреснет и плоть. Но будет она совершенно другого свойства. Эта мысль особа важна, она и дает понимание и надежду, как нам представляется, для трактовки силы Божественной, и воздействия Слова.

ЛИТЕРАТУРА

Мень А. Мировая духовная культура. К оглавлению сборника: Мировая духовная культура. Христианство. Церковь. Лекции и беседы. М.: Фонд имени Александра Меня, 1995

ГЛАВА 12.
БАШНЯ ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА

Башня Вячеслава Иванова – известный и потрясающий феномен русской мысли, плацдарм эксперимента, изобретения, самоотдачи, поиска точек соприкосновения между языческим и христианским, дионисийским и аполлоническим.

Сложнейшая философия Вячеслава Иванова, его стихотворения и колоссальная эрудиция, возможно, связаны, а, может быть, вовсе не связаны с тем количеством посетителей, которые читают свои произведения на Башне начала XX века. Известный адрес на Таврической улице и характерные полукруглые комнаты – достойный вклад искусства, поэзии, философии и религии в историю «стыка веков» и русского искусства начала XX века.

Постановки Мейерхольда, случайное посещение «башни» Иваном Буниным, чтения Александром Блоком стихотворения «Незнакомка» - лишь некоторые вехи ее истории. Корней Чуковский описал это событие весьма поэтически: «…В белую петербургскую ночь мы, художники, поэты, артисты, опьяненные стихами и вином— а стихами опьянялись тогда, как вином, — вышли под белесое небо, и Блок, медлительный, внешне спокойный, молодой, загорелый (он всегда загорал уже ранней весной), взобрался на большую железную раму, соединявшую провода телефонов, и по нашей неотступной мольбе уже в третий, в четвертый раз прочитал эту бессмертную балладу своим сдержанным, глухим, монотонным, безвольным, трагическим голосом».

Любовные и творческие эксперименты на Башне – желание дойти до сути слова, ощутить его плоть, соизмерить слово человеческое и слово Божественное, дойти до сути вещей, до общего бессознательного посредством искусства. Это задачи, которые ставят поэты и писатели начала века.

Пожалуй, самым ярким воплощением русского символизма, его теорией становятся следующие положения: Воспоминание, Жизнь до рождения, память об «эмпиреях» (следуя Платону), идея Восхождения, Нисхождения, и – Хаоса (то есть, дионисийство).

Идея восхождения – взлет до некого «иного бытия», нисхождение – форма воплощения ощущений и опыта посредством искусства. Хаос же – осознание того, что мир иррационален, и действует не только собственная модель мира, но то, что Гете называет «укреплением личности» («если хочешь укрепить свою личность, уничтожь ее»).

Отсюда возникает и внимание к символу, слову, «темному в своей последней глубине», по словам Вячеслава Иванова, многозначному. Отсюда стихотворение Вячеслава Иванова «Младенчество», суть мистического опыта, идея «палимпсеста», то есть пергамента, на котором написано не одно послание, а каждое из новых закрывает предыдущее, стертое.

Мистический опыт сопутствует практикам, происходящим на Башне. Сны, «автоматическое письмо» (с того света), «коллективное тело» и соборность – важные концепты философии Башни. Объединение Христианства и Язычества, Христа и Диониса – важнейшая идея и снова – плацдарм эксперимента.

Мистическая встреча между Вячеславом Ивановым и Лидией Зиновьевой – Аннибал, ее приятие сложностей «любви втроем», теплые, ободряющие слова в адрес Маргариты Сабашниковой (которая, вместе со своим супругом поэтом Максимилианом Волошиным в какой-то момент становится гостьей и жительницей Башни) – причина и следствие их взаимоотношений. Известная надпись на венке

«Мы две
руки единого
креста"

– то явное и неявное отношения мужа Вячеслава Иванова к жене, которые соединяет их навеки, позволяя Вячеславу Иванову получать от жены письма с того света, и жениться на своей приемной дочери Вере Шварсалон.

Образ Лидии Зиновьевой-Аннибал – яркий, стройный, неоднозначный. Неслучайно Зинаида Гиппиус так просто напишет о знаменитых «Тридцати уродах», что автор – невинна. «Даже моралист не почувствует там никаких "гадостей", не успеет, - так ему станет жалко г-жу Зиновьеву-Аннибал. И зачем ей было все это писать»!

Внезапная гибель Зиновьевой-Аннибал – как будто знак свыше о невозможности подобных телесных и душевных экспериментов, о сложности замены божественных правил правилами умственного характера.

О стихотворениях Вячеслава Иванова и сборниках его стихов можно писать памфлеты. Одни названия «Свет тихий», «Кормчие звезды», «Прозрачнотсь» - воссоединение и разъединение галактик, поиск истины.

Юноша Мандельштам писал Вячеславу Иванову: «Вы — самый непонятный, самый темный, в обыденном словоупотреблении, поэт нашего времени — именно оттого, что как никто верны своей стихии — сознательно поручив себя ей».

Андрей Белый объясняет Иванова, рисует длинные, сложные схемы: «По Иванову, слово есть символ, метафора; оно вырастает из опыта произнесений, молитв, как цветок из земли; в Воображении возникает оно воспоминанием о событии космической жизни, запечатленном в народе это — символ, взрывающий воспоминания в нас о событии космической жизни, и в нем — зерно мифа».

Как известно, Андрей Белый был способен погрузиться в свое бессознательное, вспомнить себя в очень юном возрасте, когда человек себя обычно не помнит. Это воспоминание и есть приближение к вечности, ее постижение.

Павел Флоренский занимается сходными изысканиями: «“Кто такой Вяч. Иванов?” – пишет он. - Писатель? — Нет, писатель — Мережковский, Брюсов и проч., а для В. И. писательство — лишь один из способов выражения себя. Поэт? — И поэт. Вот, Пушкин — поэт, а В. И. — иное. Ученый? — И ученый. Но в основе он что-то совсем иное. Если бы он был в древности — он был бы вроде Пифагора. Если бы он был шарлатаном — он сделался бы Штейнером. Если бы он был святым — он был бы старцем. Я не знаю, кто он».

Очень точное определение, особенно об известнейшем Штейнере, который читает лекции в Берлине по розенкрейстерству (об ордене «Розы и Креста»), не жалует Иванова, не разрешает ему даже посещать свои лекции об оккультизме. В. Иванов много изучает и это символику. В статье «Два лада русской души» (1916) Вяч. Иванов писал: «…“Роза и

Крест” : этот иероглиф — узор пламенных роз, страдальчески вырастающих из живой плоти его душевного креста»

В общем-то символика и Александра Блока, и вновь попытка соединения платонического и Христианского в едином символе. Крест в розенкрейцерской теории означает физическое тело человека в его проявленности, роза — становление и расцвет души. Роза и крест – мифологема, свидетельствуют о направленности человеческой жизни к самовозрастанию.

В отношении слова В. Иванов трактует сложность символа, такого как кольцо, многозначного, для которого обязательно должно быть воплощение (печать). Фон – свет СЛОВА, который, по Иоанну, «и во тьме светит» (Логос). Благодаря этому фону предметы распознаются. Их положительность, их внутренний свет обязаны тому же «просвечиванию» (отсюда «Просвечивающие предметы» Набокова, идея «проступания смысла, как он проступает в пергаменте из того же стихотворения Иванова «Младенчество»).

Метафора лестницы – «одновременно прохождение внутреннего космоса, то есть устройства самой души».

Расхождение между философией Павла Флоренского и Вячеслава Иванова в том, что Павел Флоренский видит в искусстве воплощение высшего порядка и трактует лишь Святые Дары как высшую форму символики. В эссе «Точка» 1922 года П. Флоренский выстраивает два спектра смыслов символического значения точки: положительный, бытийственный, и небытийственный (от символического значения начала, входа в иной мир). Высшим символом становятся Евхаристические Дары, которые есть пшеница и вино, которые на литургии, по христианскому вероучению, обращаются в Божественное Тело и Кровь.

Итак, Анна Ахматова дебютировала на «Башне» 14 июня 1910 года. По свидетельству современников, «Вячеслав очень сурово прослушал ее стихи, одобрил только одно, об остальных промолчал, одно раскритиковал». Заключение Иванова было равнодушно-ироничным: «Какой густой романтизм…» А Ахматова позже объясняла поведение мэтра его коварством: «Он делал так — уводил к себе, просил читать, вытирал слезы, хвалил, оттуда выводил ко всем — и там ругал. Был предатель».

Федор Соллогуб, тот самый автор «Мелкого беса», в котором так изящно античная красота тела главной героини так плохо сочетается со страшным лицом, играл на «Башне» в анаграмматические игры с именами собственными, написал хозяину дома такое стихотворение, что адресат не на шутку перепугался, предполагая, что поэт колдует против него.

Что звенит?
Что манит?
Ширь и высь моя!
В час дремотный перезвон
Чьих-то близких мне имен
Слышу я.
<…>
Вящий? Вещий?
Прославляющий ли вещи?
Вече? иль венец?
Слава? слово или слать?
Как мне знаки разгадать?

Много здесь историй. И ревность Сергея Городецкого с его комментарием о Николае Гумилеве Иванову: «Теперь я вижу, что Вы заключили постыдный компромисс с отбросами декадентства, поставившими себе задачи, совершенно противоположные Вашим, посильные им, но недостойные Вас. Задачи эти заключаются в насаждении голого формализма в русском искусстве, прикрывающего внешней якобы красотой пошлость и бездарность». Бесконечные эксперименты телесного и словесного характера, сломанные судьбы, страдания и болезни, так хорошо отраженные, в частности, в воспоминаниях Маргариты Сабашниковой.

И все же, остается от общей ауры Башни не волшебное даже, не интеллектуальное, но по истине душевно-кровавое ощущение, как будто бы мыслители, философы приносили себя в жертву творчеству, ощущая его как божественную форму выражения своих мыслей, ощущений, страданий, на фоне исторического процесса.

Русская идея соборности – слишком непростая для постижения западного человека. Идея единения не только на уровне душевном, но на уровне духовном, таком непростом для постижения. Павел Флоренский подчеркивает разделение

«душевного и духовного», как выделяет его Православная Церковь. Постижение Бога лежит за гранью человеческих возможностей, и все-таки человеку предоставляется, в той или иной возможной степени.

Да, поэзия Вячеслава Иванова отличается поразительной сложностью.

Людская молва и житейская ложь,
Подоблачной стаи моей не тревожь.
Все знаю, в воздушный шалаш восходя,
И взгляд равнодушный по стогнам водя…

В поэзии В. Иванова наблюдается движение от «занятной Менады» (спутницы и почитательницы Диониса) к Премудрой Софии. Как это явствует из стихотворения В. Иванова Appollini:

Когда вспоит ваш корень гробовой
Ключами слез Любовь, и мрак суровый,
Как Смерти сень, волшебною дубровой,
Где Дант блуждал, обстанет ствол живой, —
Возноситесь вы гордой головой,
О гимны, в свет, сквозя над мглой багровой
Синеющих долин, как лес лавровый,
Изваянный на тверди огневой!

Но «Божественная Комедия» Данте чуть менее соизмеримо с человеческим и, поэтому, стихотворение Блока «В густой траве» кажется намного более говорящим и трогающим. Оно падает на сердце как -то проще, даже не позволяя нам задуматься, о чем оно. Я когда-то была свидетелем того, как это стихотворение читалось на филфаке, в нашем С-Петербургском государственном университете, на лекции. Стихотворение Блока «В густой траве» меня поразило. Прекрасная Дама в этом стихотворении не покидает лирического героя, оставаясь с ним, наперекор традиции:

В густой траве пропадешь с головой.
В тихий дом войдешь, не стучась...
Обнимет рукой, оплетет косой
И, статная, скажет: "Здравствуй, князь».
Вот здесь у меня — куст белых роз.
Вот здесь вчера — повилика вилась.
Где был, пропадал? что за весть принес?
Кто любит, не любит, кто гонит нас?"

Как бывало, забудешь, что дни идут,
Как бывало, простишь, кто горд и зол.
И смотришь — тучи вдали встают,
И слушаешь песни далеких сел...
Заплачет сердце по чужой стороне,
Запросится в бой — зовет и манит...
Только скажет: "Прощай. Вернись ко мне" -
И опять за травой колокольчик звенит...
12 июля 1907

ЛИТЕРАТУРА

Башня Вячеслава Иванова и культура серебряного века. С-Петербург: Филологический факультет С-Петербургского государственного университета, 2006

_____

Этот текст представляет собой наброски к лекции «Башня Вячеслава Иванова», которая будет прочтена мною в режиме онлайн 06 октября 2022 в Представительстве СПбГУ в Барселоне (Casa Rusa en Barcelona) в рамках празднование 300-летия С-Петербургского государственного университета.

ГЛАВА 13.
КОНСТАНТИН БАЛЬМОНТ (1867 – 1942).
Я БУДУ ЖДАТЬ ТЕБЯ МУЧИТЕЛЬНО

Эпизоды биографии

«Легкая, чуть прихрамывающая походка точно бросает Бальмонта вперед, в пространство. Вернее, точно из пространств попадает Бальмонт на землю – в салон, на улицу. И порыв переламывается в нем, и он, поняв, что не туда попал… надевает пенсне и надменно (вернее, испуганно) озирается по сторонам, поднимает сухие губы, обрамленные красной, как огонь, бородкой. И оттого-то весь облик его двоится. Надменность и бессилие, величие и вялость, дерзновение, испуг – все это чередуется в нем, и какая тонкая прихотливая гамма проходит на его истощенном лице, бледном, с широко раздувающимися ноздрями! Мстительный гений грозы, демон сжигающей страсти… сам рыжебородый Тор, но Тор, бредущий тоскливо по Арбату в октябрьский день, когда струи дождя дни и ночи натянуты над городом. Он останавливается… и вдруг надменно топнет ногой по мокрому асфальту: „Я в этот мир пришел, чтоб видеть солнце!“» – таким запечатлел облик поэта Андрей Белый.

Константин Дмитриевич Бальмонт родился 3 (15) июня 1867 года в дворянской семье в деревне Гумнищи Шуйского уезда Владимирской губернии. По семейным преданиям, предками со стороны отца были шотландские или скандинавские моряки, переселившиеся в Россию. Мать, Вера Николаевна Лебедева, происходила из древнего татарского рода, шедшего от князя Белый Лебедь Золотой Орды (возможно, это еще один из семейных мифов, который, впрочем, подтверждала вторая жена поэта – Екатерина Алексеевна Бальмонт в своих воспоминаниях). Мать оказала огромное влияние на формирование личности будущего поэта, унаследовавшего от нее не только «необузданность и страстность», но и весь «душевный строй».

Самые яркие впечатления детских лет – природа среднерусской полосы. «В наших местах есть леса и болота, есть красивые реки и озера, растут по бочагам камыши и болотные лилии, сладостная дышит медуница, ночные фиалки колдуют», – вспоминал поэт в автобиографии 1907 года. Его литературные вкусы формировались под влиянием «народных песен,

Никитина, Кольцова, Некрасова и Пушкина». В юношеские годы появилась склонность к иностранным языкам, которыми он овладевал быстро и легко. Это помогло поэту познакомиться с западноевропейской литературой в подлинниках и переводить Перси Шелли, Эдгара По, Педро Кальдерона, Кристофера Марло, Оскара Уайльда.

Позже Бальмонт рассказывал в автобиографии о том, что очень рано начал влюбляться: «Первая страстная мысль о женщине – в возрасте пяти лет, первая настоящая влюбленность – девяти лет, первая страсть – четырнадцати лет», – писал он. «Блуждая по несчетным городам, одним я услажден всегда – любовью», – позже признавался поэт в одном из своих стихотворений. Возможно, это звучит несколько надуманно и высокопарно, но ведь это тоже – часть портрета Бальмонта, может быть, самая важная, и, без всякого сомнения, отражение той далекой эпохи, где разговоры о собственных влюбленностях чуть ли не самые важные события.

Валерий Брюсов, анализируя его творчество, писал: «Поэзия Бальмонта славит и славословит все обряды любви, всю ее радугу. Бальмонт сам говорит, что, идя по путям любви, он может достигнуть „слишком многого – всего!“»

В 1889 году Бальмонт женился на Ларисе Гарелиной, дочери шуйского фабриканта. В марте 1890 года произошел инцидент, наложивший отпечаток на всю последующую жизнь Бальмонта: он, попытавшись покончить с собой, выбросился из окна третьего этажа, получил серьезные переломы и провел год в постели. Считалось, что толкнуло его на такой поступок отчаяние от семейного и финансового положения: женитьба рассорила Бальмонта с родителями и лишила финансовой поддержки, непосредственным же толчком явилась прочитанная незадолго до этого «Крейцерова соната». Год, проведенный в постели, как вспоминал сам поэт, оказался творчески весьма плодотворным и повлек «небывалый расцвет умственного возбуждения и жизнерадостности». Именно в этот год он осознал себя поэтом, увидел собственное предназначение. В 1923 году в биографическом рассказе «Воздушный путь» он писал:

«В долгий год, когда я, лежа в постели, уже не чаял, что я когда-нибудь встану, я научился от предутреннего чириканья воробьев за окном, и от лунных лучей, проходивших через окно

в мою комнату, и от всех шагов, достигавших до моего слуха, великой сказке жизни, понял святую неприкосновенность жизни. И когда, наконец, я встал, душа моя стала вольной, как ветер в поле, никто уже более не был над нею властен, кроме творческой мечты, а творчество расцвело буйным цветом…»

Вскоре после выздоровления, которое было лишь частичным – хромота осталась на всю жизнь, – Бальмонт расстался с Ларисой Гарелиной. Первый ребенок, родившийся в этом браке, умер, второй – сын Николай – впоследствии страдал нервным расстройством. Позже исследователи предостерегали от излишней «демонизации» образа первой жены Бальмонта: разойдясь с последним, Лариса Михайловна вышла замуж за журналиста и историка литературы Николая Энгельгардта и мирно прожила с ним много лет. Ее дочь от этого брака, Анна Николаевна Энгельгардт, стала второй женой Николая Гумилёва.

Некоторое время после болезни Бальмонт жил в нужде. Он, по собственным воспоминаниям, месяцами «не знал, что такое быть сытым, и подходил к булочным, чтобы через стекло полюбоваться на калачи и хлебы». «Начало литературной деятельности было сопряжено со множеством мучений и неудач. В течение четырех или пяти лет ни один журнал не хотел меня печатать. Первый сборник моих стихов… не имел, конечно, никакого успеха. Близкие люди своим отрицательным отношением значительно усилили тяжесть первых неудач», – писал он в автобиографическом письме 1903 года.

В 1896 году Бальмонт женился на Екатерине Андреевой. Екатерина Алексеевна, родственница известных московских издателей Сабашниковых, происходила из богатой купеческой семьи (Андреевым принадлежали лавки колониальных товаров) и отличалась редкой образованностью. Современники отмечали и внешнюю привлекательность этой высокой и стройной молодой женщины «с прекрасными черными глазами». Долгое время она была безответно влюблена в Александра Урусова, известного адвоката. Бальмонт, как вспоминала Андреева, быстро увлекся ею, но долго не встречал взаимности. Когда такая возникла, выяснилось, что поэт женат: тогда родители запретили дочери встречаться с возлюбленным. Впрочем, Екатерина Алексеевна, просвещенная в «новейшем духе», на обряды смотрела как на формальность и вскоре переселилась к поэту.

Бракоразводный процесс, дозволяя вступить во второй брак Ларисе Гарелиной, мужу запрещал жениться навсегда, но, отыскав старый документ, где жених значился неженатым, влюбленные обвенчались 27 сентября 1896 года, а на следующий день выехали за границу, во Францию.

В конце 1890-х годов Бальмонт не оставался подолгу на одном месте; основными пунктами его маршрута были Санкт-Петербург, Москва и Подмосковье, Берлин, Париж, Испания, Биарриц и Оксфорд. В 1899 году Бальмонт писал поэтессе Людмиле Вилькиной: «У меня много новостей. И все хорошие. Мне „везет“. Мне пишется. Мне жить, жить, вечно жить хочется. Если бы Вы знали, сколько я написал стихов новых! Больше ста. Это было сумасшествие, сказка, новое. Издаю новую книгу, совсем не похожую на прежние. Она удивит многих. Я изменил свое понимание мира. Как ни смешно прозвучит моя фраза, я скажу: я понял мир. На многие годы, быть может, навсегда».

В начале 1900-х годов в Париже Бальмонт познакомился с Еленой Константиновной Цветковской, дочерью генерала, тогда – студенткой математического факультета Сорбонны и страстной поклонницей его поэзии. Последняя, «не сильная характером… всем существом вовлеклась в водоворот безумств поэта», каждое слово которого «звучало для нее как глас Божий». Бальмонт, судя по некоторым его письмам, в частности – Брюсову, не был влюблен в Цветковскую, но вскоре начал испытывать в ней необходимость как в действительно верном, преданном друге. Постепенно «сферы влияния» разделились: Бальмонт то жил с семьей, то уезжал с Еленой – например, в 1905 году они отправились на три месяца в Мексику. Семейная жизнь поэта окончательно запуталась после того, как в декабре 1907 года у Елены родилась дочь, которую назвали Миррой – в память о Мирре Лохвицкой, поэтессе, с которой его связывали сложные и глубокие чувства. Появление ребенка окончательно привязало Бальмонта к Елене Константиновне, но при этом и от Екатерины Алексеевны он уходить не хотел. Душевные терзания привели к срыву: в 1909 году Бальмонт совершил новую попытку самоубийства, снова выбросился из окна и снова уцелел. Вплоть до 1917 года он жил в Санкт-Петербурге с Цветковской и Миррой, приезжая время от времени в Москву к Андреевой и дочери Нине.

В отличие от Екатерины Алексеевны, Елена Константиновна была «житейски беспомощна и никак не могла организовать быт». Она считала своим долгом всюду следовать за Бальмонтом: очевидцы вспоминали, как она, «бросив дома ребенка, уходила за мужем куда-нибудь в кабак и не могла его оттуда вывести в течение суток». «При такой жизни немудрено, что к сорока годам она выглядела уже старухой», – отмечала Тэффи.

В 1901 году произошло событие, оказавшее существенное влияние на жизнь и творчество Бальмонта и сделавшее его «подлинным героем в Петербурге». В марте он принял участие в массовой студенческой демонстрации на площади у Казанского собора, основным требованием которой была отмена указа об отправлении на солдатскую службу неблагонадежных студентов. Демонстрация была разогнана полицией и казаками, среди ее участников были жертвы. 14 марта Бальмонт выступил на литературном вечере в зале Городской думы и прочитал стихотворение «Маленький султан», в завуалированной форме критиковавшее режим террора в России и его организатора, Николая II:

То было в Турции, где совесть – вещь пустая,
Там царствует кулак, нагайка, ятаган,
Два-три нуля, четыре негодяя
И глупый маленький султан.

Стихотворение пошло по рукам, его собирался напечатать в газете «Искра» Владимир Ленин. По постановлению «особого совещания» Бальмонт был выслан из Санкт-Петербурга, на три года лишившись права проживания в столичных и университетских городах.

Бальмонту сопутствовал успех. Самые яркие воспоминания об его славе, пожалуй, относятся к периоду его жизни в Москве и Петербурге. О блестящих московских днях вспоминал Борис Зайцев:

«В Москве только что основался „Литературный кружок“ – клуб писателей, поэтов, журналистов… Первая встреча с Бальмонтом именно в этом кружке. Он читал об Уайльде. Слегка рыжеватый, с живыми быстрыми глазами, высоко поднятой головой, высокие прямые воротнички (de l’epoque), бородка клинышком, вид боевой. (Портрет Серова отлично его передает.)

Нечто задорное, готовое всегда вскипеть, ответить резкостью или восторженно. Если с птицами сравнивать, то это великолепный шантеклер, приветствующий день, свет, жизнь („Я в этот мир пришел, чтоб видеть Солнце…“). Тогда Бальмонт читал об Уайльде живо, даже страстно, несколько вызывающе: над высокими воротничками высокомерно возносил голову: попробуй противоречить мне. В зале было два слоя: молодые и старые („обыватели“). Молодые сочувствовали, зубные врачи, пожилые дамы и учителя гимназий не одобряли. Но ничего бурного не произошло. Литературная богема того времени, аплодировали, противники шипели. Молодая дама с лицом лисички, стройная и высокая, с красавицей своей подругой яростно одобряли, я, конечно, тоже. Юноша с коком на лбу, спускавшимся до бровей, вскочил на эстраду и крикнул оттуда нечто за Уайльда. Бальмонт вскипал, противникам возражал надменно, остро и метко, друзьям приветливо кланялся».

Бальмонту, по словам Зайцева, нравилась шумная и веселая молодежь, толпившаяся вокруг, что его особенно ценила женская половина (после «Будем как солнце» появился целый разряд барышень и юных дам «бальмонтисток»: «разные Зиночки, Любы, Катеньки беспрестанно толклись у нас, восхищались Бальмонтом. Он, конечно, распускал паруса и блаженно плыл по ветру»).

Но бывал он и совсем другой. Тихий, даже грустный. Читал свои стихи. Несмотря на присутствие поклонниц, держался просто – никакого театра.

Борис Зайцев вспоминал, как в один зеленовато-сиреневый вечер, вернее, в сумерки пришел Бальмонт к ним с женой в гости на арбатскую квартиру в настроении особо лирическом. Вынул книжку – в боковом кармане у него всегда были запасные стихи. Окинул всех задумчивым взглядом, в нем не было никакого вызова, сказал негромко: «Я прочту вам нечто из нового моего». На некоторых нежных и задумчивых строфах у него самого дрогнул голос, обычно смелый и даже надменный, ныне растроганный. В конце он вдруг выпрямился, поднял голову и обычным бальмонтовским тоном заключил (из более ранней книги):

Я в этот мир пришел,
Чтоб видеть Солнце,

А если Свет погас,
Я буду петь, я буду петь
О Солнце
В предсмертный час.

Самой яркой, впрочем, нам представляется фраза, которую Бальмонт бросил жене Б.Зайцева, Вере: «Однажды, изогнув голову по бальмонтовски, несколько ввысь и вбок, Бальмонт сказал жене моей: - Вера, хотите, поэт придет к вам, минуя скучные земные тропы, прямо от себя, в комнату Бориса, по воздуху? Он уже однажды, еще до Екатерины Алексеевны, попробовал такие "воздушные пути": "вышел", после какой-то сердечной ссоры, прямо из окна. Как не раскроил себе черепа, неведомо, но ногу повредил серьезно и потом всю жизнь ходил несколько припадая на нее».

Одну из своих встреч с поэтом в Петербурге, в «Бродячей собаке», писательница Тэффи описывает следующим образом: «Следующая встреча была уже во время войны в подвале „Бродячей собаки“. Его приезд был настоящая сенсация. Как все радовались! „Приехал! Приехал! – ликовала Анна Ахматова. – Я видела его, я ему читала свои стихи, и он сказал, что до сих пор признавал только двух поэтесс – Сафо и Мирру Лохвицкую. Теперь он узнал третью – меня, Анну Ахматову…“

Его ждали, готовились к встрече, и он пришел.

Он вошел, высоко подняв лоб, словно нес златой венец славы. Шея его была дважды обвернута черным, каким-то лермонтовским галстуком, какого никто не носит. Рысьи глаза, длинные, рыжеватые волосы. За ним его верная тень, его Елена, существо маленькое, худенькое, темноликое, живущее только крепким чаем и любовью к поэту.

Его встретили, его окружили, его усадили, ему читали стихи. Сейчас образовался истерический круг почитательниц – „жен мироносиц“.

„Хотите, я сейчас брошусь из окна? Хотите? Только скажите, и я сейчас же брошусь“, – повторяла молниеносно влюбившаяся в него дама.

Обезумев от любви к поэту, она забыла, что „Бродячая собака“ находится в подвале, и из окна никак нельзя выброситься. Можно было бы только вылезти, и то с трудом и без всякой опасности для жизни.

Бальмонт отвечал презрительно: „Не стоит того. Здесь недостаточно высоко“. Он, по-видимому, тоже не сознавал, что сидит в подвале».

Бальмонт любил позу. Да это и понятно. Постоянно окруженный поклонением, он считал нужным держаться так, как, по его мнению, должен держаться великий поэт. Он откидывал голову, хмурил брови. Но его выдавал смех, добродушный, детский и какой-то беззащитный. Этот детский смех объяснял многие нелепые его поступки. Он, как ребенок, отдавался настроению момента, мог забыть данное обещание, поступить необдуманно, отречься от истинного. Так, например, во время Первой мировой войны, когда в Москву и Петербург нахлынуло много польских беженцев, он на каком-то собрании в своей речи выразил негодование, почему все не заговорили по-польски.

Когда он уже после войны ездил в Варшаву, его встретила на вокзале группа русских студентов и, конечно, приветствовала его по-русски. Он выразил неприятное удивление:

«Мы, однако, в Польше. Почему же вы не говорите со мной по-польски?» Студенты были очень расстроены: «Мы русские, приветствуем русского писателя, вполне естественно, что мы говорим по-русски». Когда поэта узнавали ближе, ему прощали все.

Писательница Тэффи вспоминала о том, что в эмиграции Бальмонты поселились в маленькой меблированной квартире. «Окно в столовой было всегда завешено толстой бурой портьерой, потому что поэт разбил стекло. Вставить новое стекло не имело никакого смысла – оно легко могло снова разбиться. Поэтому в комнате было всегда темно и холодно. „Ужасная квартира, – говорили они. – Нет стекла, и дует“».

В «ужасной квартире» с Бальмонтами жила их молоденькая дочка Мирра, существо очень оригинальное, часто удивлявшее своими странностями. Как-то в детстве разделась она, голая и залезла под стол, и никакими уговорами нельзя было ее оттуда вытащить. Родители решили, что это, вероятно, какая-то болезнь, и позвали доктора. Доктор, внимательно посмотрев на Елену, спросил: «Вы, очевидно, ее мать?» «ДА…» Еще внимательнее посмотрел на Бальмонта: «А вы отец»? – «Ммм-да…» Доктор развел руками: «Ну так чего же вы от нее хотите?»

Вместе с Бальмонтами жила и Нюшенька, нежная, милая женщина с огромными восхищенно-удивленными серыми глазами. В дни молодости она влюбилась в Бальмонта и так до самой смерти и оставалась при нем, удивленная и восхищенная. Когда-то очень богатая, она была совсем нищей во время эмиграции и, чахоточная, больная, все что-то вышивала и раскрашивала, чтобы на вырученные гроши делать Бальмонтам подарки.

Тэффи считала, что Бальмонт был поэтом всегда. О самых простых житейских мелочах говорил с поэтическим пафосом и поэтическими образами. Издателя, не заплатившего обещанного гонорара, он называл «убийцей лебедей». Деньги называл «звенящие возможности», жене Елене объяснял: «Я слишком Бальмонт, чтобы мне отказывать в вине».

Близкие тоже говорили с ним и о нем по-особому. Жена Елена никогда не называла его мужем. Она говорила «поэт». Простая фраза «Муж просит пить» на их языке произносилась как «Поэт желает утоляться влагой».

Но Елена Константиновна оказалась не последней любовью поэта. В Париже он возобновил начавшееся в марте 1919 года знакомство с княгиней Дагмар Шаховской (1893 – 1967). «Одна из близких мне дорогих, полушведка-полуполька, княгиня Дагмар Шаховская, урожденная баронесса Лилиенфельд, обрусевшая, не однажды напевала мне эстонские песни», –так характеризовал свою возлюбленную Бальмонт в одном из писем. Шаховская родила Бальмонту двух детей – Жоржа (1922 – 194?) и Светлану (р. 1925). Поэт не смог бросить семью; встречаясь с Шаховской лишь изредка, он часто, почти ежедневно писал ей, раз за разом признаваясь в любви, рассказывая о впечатлениях и планах; сохранилось 858 его писем и открыток. Как бы то ни было, не Шаховская, а Цветковская провела с Бальмонтом последние, самые бедственные годы его жизни; она умерла в 1943 году, спустя год после кончины поэта. А дочь его Мирра Константиновна Бальмонт (в замужестве – Бойченко, во втором браке – Аутина) писала стихи и печаталась в 1920-е годы под псевдонимом Аглая Гамаюн. Она умерла в Нуази-ле-Гран в 1970 году.

Тэффи вспоминала, что последние годы своей жизни Бальмонт «сильно хворал». Материальное положение было очень

тяжелое. Делали сборы, устроили вечер, чтобы оплатить больничную койку для бедного поэта. На вечере в последнем ряду, забившись в угол, сидела Елена и плакала. Тэффи в тот вечер декламировала стихи Бальмонта и рассказала с эстрады о том, как когда-то магия этих стихов ее спасла.

Дело было в разгар революции. Тэффи ехала ночью в вагоне, «битком набитом полуживыми людьми». Они сидели друг на друге, стояли, «качаясь, как трупы, и лежали вповалку на полу. Они кричали и громко плакали во сне». Чуть не задавил один страшный старик, наваливаясь ей на плечо, «с открытым ртом и подкаченными белками глаз». Было «душно и смрадно, и сердце колотилось и останавливалось». И вдруг «запелось в душе стихотворение, милое, наивное, детское»:

В замке был веселый бал,
Музыканты пели…

«Под утро наш поезд остановился, – писала Тэффи. – Страшного старика вытащили синего, неподвижного. Он, кажется, уже умер. А меня спасла магия стиха».

О переводах Константина Бальмонта

Я - изысканность русской медлительной речи,
Предо мною другие поэты - предтечи,
Я впервые открыл в этой речи уклоны,
Перепевные, гневные, нежные звоны.
Я - внезапный излом,
Я - играющий гром,
Я - прозрачный ручей,
Я - для всех и ничей.
Переплеск многопенный, разорванно-слитный,
Самоцветные камни земли самобытной,
Переклички лесные зеленого мая –
Все пойму, все возьму, у других отнимая.
Вечно юный, как сон,
Сильный тем, что влюблен
И в себя и в других,
Я - изысканный стих.

Константин Бальмонт оставил достаточно большое наследие, то есть очень много стихотворений, однако, многие поэты, в частности, О. Мандельштам, говорили о том, что

наследие все же невелико, на слуху не так много стихотворений Бальмонта, по сравнению, с произведениями, например, Александра Блока или Марины Цветаевой. Еще в первые послереволюционные годы Осип Мандельштам констатировал: «От Бальмонта с его горящими зданиями, мировыми поэмами, сверхчеловеческими дерзновениями и демонической самовлюбленностью осталось несколько скромных хороших стихотворений». И чуть позже, «от Бальмонта уцелело поразительно немного – какой-нибудь десяток стихотворений. Но то, что уцелело воистину превосходно, и по фонетической яркости, и по глубокому чувству корня и звука выдерживает сравнение с лучшими образцами заумной поэзии». Иван Бунин, впрочем, издавна к символистам беспощадный, написал и вовсе странный отзыв: «Удивительный он был вообще человек, - человек, за всю свою долгую жизнь не сказавший ни единого словечка в простоте, называвший в стихах даже тайные прелести своих возлюбленных на редкость скверно». Даже дружившая с Бальмонтом Марина Цветаева обмолвилась о «самоупивающейся, самоопьяняющейся птице», «заморском госте в русской поэзии». С одной стороны, с другой, М.Цветаева говорит о том, что, сколько всего было сделано Бальмонтом: «Бальмонтом написано: 35 книг стихов, т. е. 8750 печатных страниц стихов. 20 книг прозы, т. е. 5000 страниц, - напечатано, а сколько еще в чемоданах! Бальмонтом, со вступительными очерками и примечаниями, переведено: Эдгар По - 5 томов - 1800 страниц, Шелли - 3 тома - 1000 страниц Кальдерон - 4 тома - 1400 страниц».

Почему Бальмонт был так широко известен? Благодаря жизненному пути, такому яркому, броскому, смелому во всем, в чем-то совершенно эпатажному, и, конечно же, благодаря своему окружению, встречам с известными людьми той эпохи, писателями, художниками, и так далее.

Кроме того, и, без всякого сомнения, Константин Бальмонт известен своими переводами. Поэт переводил английских романтиков Дж. Байрона, У. Вордсворда, С.Кольриджа, П.Б. Шелли, Г. Россети, а также У. Шекспира, Т. Элиота. Среди его переводов французская поэзия Ш.Бодлера, испанская драма в лице Лопе де Вега, многочисленные переводы представителей немецкого романтизма, яркого основоположника веймаровского

классицизма Гете и романтика Г.Гейне, произведений польских, грузинских, армянских, литовских авторов.

Охват переводов, имен, тем огромен. Интересен и весьма понятен выбор Оскара Уайльда. Современный исследователь Е.Л. Сушко обращает внимание на то, что становление мифа и мифомышления в литературе Серебряного века традиционно связывают с символизмом, отличительной особенностью которого становится всеобъемлющая мифологизация явлений, исторической, общественной и личной жизни. В этом смысле, мифологизация творчества Оскара Уайльда в России – своеобразный феномен. Произведения Уайльда в это время выходили огромными тиражами, их активно переводили на русский язык лучшие поэты Серебряного века, только «Балладу Рэдингской тюрьмы» переводили 17 раз, в том числе весь цвет русской поэзии Серебряного века: К. Бальмонт, В. Брюсов, Н. Гумилев, М. Кузмин, Ф. Сологуб, даже В. Маяковский. Более того, первую главку поэмы «Про это» В. Маяковский назвал «Балладой Рэдингской тюрьмы». Портреты Уайльда выставлялись в витринах столичных книжных магазинов, его изречения цитировались, на него постоянно ссылались, о нем спорили, ему подражали - в том числе и экстравагантными туалетами à la Wilde. Об Уайльде писали «Вестник Европы», «Русская мысль», «Современный мир», все ведущие русские журналы, даже если и не разделяли взглядов англо-ирландского классика. Одним из первых поэтов, открыто восхищавшихся Уайльдом был Бальмонт.

В ноябре 1903 г. на заседании Московского литературно-художественного кружка Константин Бальмонт сделал доклад «Поэзия Оскара Уайльда», где во всеуслышание заявил: «Оскар Уайльд - самый выдающийся английский писатель конца прошлого века». Доклад незамедлительно был опубликован на страницах журнала «Весы» как статья «Поэзия Оскара Уайльда», в которой К. Бальмонт рассказывал о первой встрече с Уайльдом, по сути, представлял русскому миру развенчанного на родине гения, тем самым мифологизировал Уайльда, создавая образ загадочного гения, непонятого своей страной и отвергнутого ею.

Сам Бальмонт неоднократно вспоминает о своей собственной встрече с Оскаром Уайльдом, а также о тех случаях, когда рассказывал о нем с неподдельным восхищением, в то

время как англичане нарочито небрежно отзывались о писателе и совершенно не стремились продолжать о нем беседу, тем более поддерживать любое выражение восторга в его адрес. Бальмонт переводил и буквально, то есть дотошно, внимательно, и свободно. В «Саломее» есть эпизоды более свободной интерпретации текста. В целом, такое отношение Бальмонта к переводу вызывала критику С.Маршака и К. Чуковского, но зато всяческое одобрение Б.Пастернака. Следует заметить, что один из переводчиков Рильке (по воспоминаниям о серебряном веке Борис Вейдле «О поэтах и поэзии») говорил о том, что смешно будет переводить полное собрание сочинений Рильке, так как нужно все-таки влюбиться в конкретное стихотворение. Подобный вывод Б.Ведле делает и при сопоставлении двух знаменитейших переводов стихотворения Гете, один – Лермонтовым («Горные вершины спят во тьме ночной»), а другой - «Над высью горной тишь» - И.Анненского. Второй вариант более дотошный, а первый, как известно, чуть ли не превосходит оригинал. К. Бальмонт в данном случае, как именитый символист ощущает магию слова, которое самое по себе несет о мире очень много. Как любой символист (вспомнить хотя бы многочисленные труды А.Белого о символизме), Бальмонт, с одной стороны, приближает свои стихи к музыке, а с другой стороны (очень в духе философской традиции М.Хайдеггера) ощущает власть слова над человеком как проявление определенной божественной сущности, нечто большее, чем наслаждение от музыки или познания, момент творческой экзальтации.

К. Бальмонт переводит С.Кольриджа и Вордсворда. Это тоже неслучайно. Романтизм в английской поэзии (как и немецкий романтизм) необыкновенно близок и образу Бальмонта и его вкусами в поэзии. С.Кольридж, как известно, пишет знаменитую неоконченную поэму «Кубла Хана, Видение во сне», произведение, которое ему помогает опубликовать только Байрон, и которым он безумно гордился. Кольридж, Вордсворд, де Квинсли (автор нашумевшего «Признания англичанина опиомана») обитают в Озерном Крае, живут в доме у Вордсворда. Сюда же приезжает и Вальтер Скотт. К этой группе поэтов примыкает и Мэри Шелли, та самая, которая в 19 лет написала «Франкенштейна», что совершенно удивило, просто сразило

Д.Г.Байрона, который заметил, что произведение было поразительным для девушки такого возраста (диалектическое мышление: чудовище одновременно и жертва, и палач, открытия Франкенштейна свидетельствуют и о его разуме, и о его ограниченности). Все эти атрибуты английской прозы эпохи романтизма (которой предшествует, конечно, «готический роман», и немецкий романтизм в лице Гете, Гейне, Шиллера и так далее) ложатся на совершенно чудесную почву. Бальмонт просто создан, чтобы переводить эти произведения. Сложно проводить параллели в жизни, но они просто напрашиваются. Мэри Шелли (в девичестве Годвин) убегает с Перси Шелли (своим будущим мужем) заграницу, в то время когда его первая жена заканчивает жизнь самоубийством. Для Бальмонта эти «прыжки в окна» тоже весьма обычная практика, как и для других поэтов эпохи. Дело в том, что для романтиков это сознательный отказ от рациональности XVIII века, обожествления безумствования, страсти, демонических проявлений. Поиск иррационального это, собственно, и есть задача художника, и такой ее формулировали Гете и Шиллер, впоследствии и многократно Герман Гессе. Достаточно вспомнить о том, как Шиллер советует Гете написать вторую часть «Фауста» по-другому, именно поэтому Мефистофель и получается таким славным, очаровательным, живым. Авторы-англичане, представители романтизма уходят из жизни как раз тогда, когда рождается Бальмонт. Он своего рода - продолжатель тех традиций. Неслучайно, он так забавно просит своих жен говорить о себе в третьем лице, да и себя часто называет «поэтом».

Удивительно плачевен был финал Бальмонта, его похороны, по воспоминаниям Марины Цветаевой, он очень нуждался, а в осажденной Франции на похоронах было всего несколько человек, могила, куда опустили гроб, была наполовину заполнена водой. Судьба Бальмонта в чем-то напоминает судьбу Оскара Уайльда, она также печальна: достигнув вершины эстетизма, оба падают вниз, на самое дно. Есть в этом какой-то заданный историей смысл, путь, ведущий, может быть, к раскаянию. Для поэтов серебряного века, а особенно для Бальмонта, разницы между жизненным путем и поэзией практически нет. Оба мира живут параллельно и часто пересекаются. Поэт черпал вдохновение и из литературы, и,

собственно, из своей жизни, эмоций, мифа, который он создал о самом себе. Однако, та легкость, с которой он проживал свою жизнь, выступая, декламируя, сочиняя, путешествуя, позволил ему остаться в конечном итоге одним из самых известных поэтов того времени. Поза, легкость, сердечность, серьезность, безусловное дарование:

Я не знаю мудрости годной для других,
Только мимолетности я влагаю в стих.
В каждой мимолетности вижу я миры,
Полные изменчивой радужной игры.
Не кляните, мудрые, что вам до меня?
Я ведь только облачко, полное огня.
Я ведь только облачко, видите, плыву.
И зову мечтателей, вас я не зову.

ЛИТЕРАТУРА

Зайцев Б.К. Далекое. Воспоминания. Washington: Inter-Language lit. accociates, 1965. - 202 с

Сушко Е.Л. Формирование Уайльдовского мифа в русской литературе серебряного века. М.: Международный гуманитарно-лингвистический институт, 2016

Щербак Н. Любовь поэтов серебряного века. СПб: Астрель, 2012

Бальмонт К. Д. Поэзия Оскара Уайльда / К. Д. Бальмонт // Весы. 1904. № 1. С. 22-40.

Бердяев Н. Смысл истории. М.: Прогресс, 1990. С.145.

Вейдле В. О поэтах и поэзии. Париж: YMCA-Press, 1973

Венгерова З. А. Суд над Оскаром Уайльдом / З. А. Венгерова // Новая жизнь. Спб., 1912. № 11. С. 157- 179.

Владимирова В. Оскар Вильде как русский писатель // Челябинск. Новый день 2014. 16 октября.

Волынский А. Оскар Уайльд / А. Волынский // Северный вестник. Спб., 1895. № 12. С. 311-317 (отд. 1).

Ерофеев И. Ю. Рецепция творчества О. Уайльда в русской журнальной периодике конца XIX — начала XX века. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Омск, 2015.

ГЛАВА 14.
МАРИНА ЦВЕТАЕВА: "ВСЕ ЗАЖИВАЕТ", – МНЕ ЛЮДИ СКАЗАЛИ... ВЕЧЕРОМ – НЕТ»

Из книги «Любовь поэтов Серебряного века». М.: АСТ, 2016. С. 56-71.

Марина Цветаева (1892 – 1941)



«Теперь уже нельзя сказать:
“Нам остается только имя!”
Аарону Львовичу Билису — на память о тяжком (для него!) сеансе (“смейтесь! смейтесь же!”)
Вечер 30го мая 1931 г. Париж
Марина Цветаева»

Памятью сердца – венком незабудок
Я окружила твой милый портрет.
Днем утоляет и лечит рассудок,
Вечером – нет.
Бродят шаги в опечаленной зале,
Бродят и ждут, не идут ли в ответ.
«Все заживает», – мне люди сказали...
Вечером – нет.

«Каждая встреча начинается с ощупи, люди идут вслепую, и нет, по мне, худших времен ...» – писала Цветаева. По воспоминаниям современников, Марина Ивановна была близорука. Может быть, отчасти поэтому (как они предполагали!) столь частые ее горькие разочарования и трагедии неизбежно завершались «мифотворчеством». По словам Марии Белкиной (биографа поэтессы), она сама придумывала, вернее, созидала человека, «додумывая таким, каким он ей показался, каким ей хотелось, чтобы показался, каким он ей в данный момент был нужен...». Взгляд этих «глаз ночной птицы, ослепленных дневным светом», запоминался надолго. Широко открытые, очень светлые, прозрачные и холодные. Зря говорят, что у людей с холодными глазами – холодная душа. Просто у одних глаза подключены к разуму, а у других – к сердцу!

У Марины Ивановны была привычка садиться вполоборота к присутствующим. Возможно, ей казалось, что профиль у нее – значительнее. Возможно, ее даже раздражала округлость собственного лица, «младенческий овал». Это не соответствовало тому романтическому облику поэта, каким он ей рисовался. Она мало ела, изнуряла себя худобой. Стремилась придать некоторую аскетичность своему облику. Стриглась особо, закрывая щеки волосами. Курила запоем, папироса за папиросой. Очки выбросила. Заставляла себя не сутулиться, держаться прямо и не пытаться разглядеть то, что при своей близорукости увидеть не могла:

Почему мои речи резки
В вечном дыме моей папиросы —
Сколько темной и грозной тоски
В голове моей светловолосой.

Говорила Цветаева стремительно, и в монологе ее был полет. «Слова не успевали за мыслями, – замечала Мария Белкина, – она не заканчивала фразу и перескакивала на другую, думая, должно быть, что высказала уже все до конца». «Состояние творчества – это состояние наваждения», – говорила Цветаева. Монолог – тоже был некоторым образчиком творчества. Известен один рассказ о том, как Марина Ивановна в Париже приехала к друзьям на дачу. Было очень много народу. Пили в саду чай. Марина Ивановна села с незнакомой женщиной и стала ей говорить о стихах, об искусстве, о вечной трагедии жизни и так увлеклась, что проговорила с ней все время до отъезда в город, сказала хозяйке дома, что «давно у нее не было столь внимательного слушателя», даже не заметив, что собеседница ничего не понимала, так как почти не знала русского языка!

Владимир Вейдле (литературовед, историк русской эмиграции), однако, описывал встречу с Цветаевой в 1934 году совершенно в ином тоне: «Держала она себя просто, приветливо и скромно. Говорила грудным голосом сдержанно и тихо. Женственна она была. Женственности ее нельзя было забыть ни на минуту. Но в том, вероятно, разгадка несходства ее ни с кем – и заключалась, что женственность, или, даже грубее, женскость, не просто вступила у нее с поэтическим даром в союз (как у Ахматовой) и не отреклась от себя, ему уступив (как у Гиппиус), а всем своим могучим порывом в нее влилась и неразрывно с ним слилась. Отсюда, должно быть, и резкое различие ее ранних (девических) стихов от зрелых – пульса, импульса, ритма их, прежде всего: то, что в тех журчит, в этих клокочет, а также, смею думать, фантастичность иных ее влюбленностей, о которых осведомили нас, – едва лине преждевременно хоть и посмертно опубликованные письма...»

Марина Цветаева родилась в Москве 26 сентября (8 октября) 1892 года, стихи начала писать в шестилетнем возрасте, не только на русском, но и на французском и немецком. Зимой 1910 – 1911 годов Максимилиан Волошин пригласил Марину Цветаеву и ее сестру Анастасию (Асю) провести лето в Коктебеле, где Марина познакомилась с Сергеем Эфроном. В Сергее Цветаева увидела воплощенный идеал благородства, рыцарства и вместе с тем беззащитность. Любовь к Эфрону была

для нее и преклонением, и духовным союзом, и почти материнской заботой. Встречу с ним Цветаева восприняла как начало новой, взрослой жизни и как обретение счастья: в январе 1912 года они обвенчались. Во время Гражданской войны Сергей Эфрон сражался в рядах Белой армии, и оставшаяся в Москве Цветаева не имела о нем никаких известий.

Нина Берберова вспоминала: «Увлечение Цветаевой Белой армией было нелепым, оно в какой-то степени вытекало из ее привязанности к мужу, С. Эфрону, которому она „обещала сына“ – она так и сказала мне: „У меня будет сын, я поклялась Сереже, что я дам ему сына“.

Несомненно, в Марине Ивановне это отщепенство тем более было трагично, что с годами ей все более начало хотеться слияния, что ее особенность постепенно стала тяготить ее, она изживала ее, а на ее месте ничто не возникало взамен...»

В Москве Цветаева и дети с трудом сводили концы с концами, голодали. В начале зимы 1919 – 1920 годов Цветаева отдала дочерей в детский приют в Кунцеве. Вскоре она узнала о тяжелом состоянии девочек и забрала домой старшую, Алю, к которой была привязана как к другу и которую исступленно любила. В начале 1920 года младшая, Ирина, умерла от голода.

В 1922 году Марина Ивановна и Аля приехали в Берлин, а затем перебрались к Эфрону в Чехию, где провели более четырех лет. В 1925-м у них родился долгожданный сын, названный Георгием (домашнее имя – Мур). Цветаева его обожала. Стремление сделать все возможное для счастья и благополучия сына потом воспринималось взрослевшим Муром отчужденно и эгоистично; вольно или невольно он сыграл трагическую роль в судьбе матери. По словам Нины Берберовой, «в Праге Цветаева производила впечатление человека, отодвинувшего свои заботы, полного творческих выдумок, но человека, не видящего себя, не знающего своих жизненных (и женских!) возможностей. Цветаева как бы поддалась старому декадентскому соблазну придумывать себя: поэт-урод, непризнанный и непонятый, мать своих детей и жена своего мужа, любовница молодого эфеба»:

Ляг – и лягу. И благо. О, все на благо!
Как тела на войне —
В лад и в ряд.
(Говорят, что на дне оврага,

Может – неба на дне!)
В этом бешеном беге дерев бессонных
Кто-то насмерть разбит.
Что победа твоя – пораженье сонмов,
Знаешь, юный Давид?

Цветаева искренне верила, что своими заклинаниями, своей верностью она спасла жизнь Сергею, но семейная жизнь оказалась очень непростой. Неустроенный быт стал для Цветаевой настоящей Голгофой. Необходимо было стирать, готовить, выгадывать на рынках дешевую еду, латать прохудившуюся одежду. «Живу домашней жизнью, той, что люблю и ненавижу, – нечто среднее между колыбелью и гробом, а я никогда не была ни младенцем, ни мертвецом», – писала она в письме одному из своих корреспондентов. Но это было лишь начало. В Чехии она пережила страстную и мучительную любовь к другу Сергея, Константину Родзевичу. Радостный, уверенный, земной Родзевич покорил Цветаеву, увидев в ней не поэта, а просто женщину. Он, по-видимому, мало понимал ее стихи, не стремился быть тоньше и значительнее, чем есть на самом деле, всегда оставался собой. «Я сказала Вам: есть – Душа. Вы сказали мне: есть – Жизнь». Ему посвящена одна из самых пронзительных поэм Цветаевой – «Поэма конца».

Были и другие увлечения. В Праге Цветаева прочитала рецензию Александра Бахраха на свою книгу «Ремесло», а 9 июня 1923 года написала ему первое письмо: «Я не знаю, кто ВЫ, я ничего не знаю о Вашей жизни, я Вами совершенно свободна, я говорю с духом... Я хочу от Вас – чуда. Чуда доверия, чуда понимания, чуда отрешения. Я хочу, чтобы Вы, в свои двадцать лет, были семидесятилетним стариком – и одновременно семилетним мальчиком, я не хочу возраста, счета, борьбы, барьеров... У меня так много слов... Это волшебная игра. Это полное va banque – чего? – и вот задумалась: не сердца, оно слишком малое в моей жизни! – может быть, его у меня вовсе нет, но есть что-то другое, и его много, чего никогда не истрачу, – душа? Не знаю, как его зовут, но, кроме него, у меня нет ничего...»

20 сентября было снова письмо к Бахраху, уже совершенно другое: «Мой дорогой друг, соберите все свое мужество в две руки и выслушайте меня: что-то кончено. Теперь самое тяжелое

сделано, слушайте дальше. Я люблю другого – проще, грубее и правдивее не скажешь».

И уже 22 сентября снова письмо Цветаевой Родзевичу:

«...Арлекин! – так я Вас окликаю. Первый Арлекин за жизнь, в которой не счесть – Пьеро! Я в первый раз люблю счастливого и, может быть, в первый раз ищу счастья, а непотери, хочу взять, а не дать, быть, а не пропасть! Я в Вас чувствую силу, этого со мной никогда не было. Силу любить не всю меня – хаос, – а лучшую меня, главную меня. Я никогда не давала человеку права выбора: или все – или ничего, но в этом все – как в первозданном хаосе – столько, что немудрено, что человек пропадал в нем, терял себя и в итого меня».

Эфрон тяжело переносил увлечение жены, для него стали настоящей пыткой ее метания, ее раздражение, отчуждение. Они слишком срослись, слишком многое было пережито, слишком одиноки они были в мире, чтобы он мог ее оставить. Но и жить с неуравновешенной, не умевшей лгать, преувеличенно все воспринимавшей талантливой поэтессой становилось все труднее. Чаша весов при решающем выборе Цветаевой все-таки качнулась в сторону Эфрона. Она смогла отойти от Родзевича, но отношения с Сергеем никогда уже не стали прежними:

Ты, меня любивший дольше
Времени. – Десницы взмах! —
Ты меня не любишь больше:
Истина в пяти словах.

У Цветаевой были и другие романы, больше, правда, в мечтах и письмах. Она просто не могла жить не заполняя душу кумирами и восхищением. Когда этот источник иссякал, пропадало и ее творчество, а значит, и жизнь покидала ее, ибо для Цветаевой земное бытие было невозможно без поэзии. Со своими корреспондентами, Борисом Пастернаком и Райнером Рильке (австрийским поэтом-символистом), которым она писала потрясающие по интимной откровенности письма, она практически не встречалась. Несколько тягостных встреч с Пастернаком и никогда – с Рильке. Тем не менее, читая сегодня ее строки, обычному читателю в это поверить трудно. Не верила своему мужу и жена Пастернака, запретившая однажды в порыве ревности переписку. Говоря о романах Цветаевой, нельзя забывать, что она, прежде всего, – Поэт, которому очарованность

тем или иным человеком нужна была так же, как обывателю еда и сон, нужна была, чтобы пребывать в высоком, самосжигающем накале творческого вдохновения. Подобной историей была, в частности, ее юношеская влюбленность в Софью Парнок (еще в России, до ухода Сергея на фронт). Материнская забота, нежность и внезапно вспыхнувшее чувство к достаточно взбалмошной молодой особе отражены в цикле стихов «Подруга»:

Под лаской плюшевого пледа
Вчерашний вызываю сон.
Что это было? – Чья победа?
Кто побежден?
Все передумываю снова,
Всем перемучиваюсь вновь.
В том, для чего не знаю слова,
Была ль любовь?

Переезд во Францию не облегчил жизнь Цветаевой и ее семьи. Сергей Эфрон, непрактичный и неприспособленный к тяготам эмигрантской жизни, зарабатывал немного. Цветаеву печатали мало, зачастую правили ее тексты. Во второй половине 1930-х она испытала глубокий творческий кризис, произошел тяжелый конфликт с дочерью, настаивавшей, вслед за своим отцом, на отъезде в СССР. В сентябре 1937-го Сергей Эфрон оказался причастенк похищению генерала Миллера, одного из лидеров Белого движения, и убийству Игнатия Рейса (Натана Порецкого), бывшего агента советских спецслужб, решившего остаться во Франции. Эфрону пришлось скрываться и бежать в СССР. Вслед за ним на родину вернулась дочь Ариадна. Цветаева осталась в Париже с сыном.

По воспоминаниям Нины Берберовой, ее муж поэт Владислав Ходасевич как-то обмолвился, что в молодости Марина Цветаева напоминала ему Есенина: цветом волос, цветом лица, даже повадками, даже голосом. Берберова рассказывала, что видела сон, как оба они, совершенно одинаковые, висят в своих петлях и качаются: «В ней самой, в характере ее отношения к людям и миру, уже таился этот конец: он предсказан во всех ее стихах, где она кричит нам, что она не такая, как все, что она гордится, что она не такая, как мы, что она никогда не хотела быть такой, как мы». Многие эмигранты в Париже считали, что

гибель Марины Цветаевой – общий их грех, общая вина. Зинаида Шаховская в своих «Отражениях» привела слова Марины Цветаевой, произнесенные ею при их последней встрече со вздохом:

«Некуда податься – выживает меня эмиграция». Она была права – эмиграция действительно «выжила» ее, нуждавшуюся в любви, как в воздухе, своим полнейшим равнодушием и холодом – к ней.

Помимо непростых взаимоотношений с эмиграцией, желание Цветаевой соединиться с мужем и дочерью было причиной того, что в 1939 году она вместе с сыном вернулась на родину. Первое время они все вместе жили на государственной даче НКВД, предоставленной Эфрону. Однако вскоре и мужа, и Ариадну арестовали. После этого Цветаеву «изгнали» практически отовсюду. Функционеры Союза писателей отвернулись от нее как от жены и матери «врагов народа». Подготовленный ею в 1940 году сборник стихов не напечатали.

Денег катастрофически не хватало. Вскоре после начала Великой Отечественной войны, 8 августа 1941 года, Цветаева с сыном эвакуировались из Москвы и оказались в небольшом городке Елабуге. Здесь работы тоже не было, у нее произошла ссора с сыном, который, по-видимому, упрекал ее в их тягостном положении. 31 августа 1941 года Марина Цветаева повесилась.

Любое самоубийство – тайна, замешанная на непереносимой боли. В лучшем случае известен конкретный внешний толчок, сыгравший роль спускового механизма. Но в одних только внешних событиях ключ к тайне не найти. Все, кто встречался с Цветаевой в те полтора месяца, отделявшие день ее отъезда с сыном в эвакуацию от начала войны, сходились в утверждении, что состояние ее духа было крайне напряженным и подавленным. «У меня нет друзей, а без них – гибель», – записывала Марина Ивановна в рабочую тетрадь еще в мае 1940 года. За год ситуация не изменилась. В самый канун отъезда из Москвы она посетила писателя Илью Эренбурга, вернувшегося из Франции год назад. О свидании, со слов Мура, рассказал в своей книге «Париж – Гулаг – Париж» Дмитрий Сеземан: «Марина стала Эренбурга горько упрекать: „Вы мне объяснили, что мое место, моя родина, мои читатели здесь, вот теперь мой муж и моя дочь в тюрьме, я с сыном без средств, на улице, и никто

не то что печатать, а и разговаривать со мной не желает. Как мне прикажете быть?“ Что же ей отвечал Эренбург? „Марина, Марина, есть высшие государственные интересы, которые от нас с вами сокрыты и в сравнении с которыми личная судьба каждого из нас не стоит ничего“. „Вы негодяй“, – сказала она и ушла, хлопнув дверью...»

На сегодняшний момент существуют, пожалуй, три главные версии самоубийства Цветаевой. Первая была выдвинута ее сестрой Анастасией и тиражирована в многократных переизданиях ее «Воспоминаний». Марина Цветаева ушла из жизни желая спасти или, по крайней мере, облегчить участь своего сына. Убедившись, что сама уже не может ему помочь, более того, мешает прилипшей репутацией «белогвардейки», она приняла роковое решение, лелея надежду, что без нее Муру, скорее, помогут. Особенно если она уйдет так.

Другую версию аргументировала Мария Белкина. С одной стороны, к уходу из жизни Цветаева была внутренне давно готова, о чем свидетельствовало множество ее стихотворений и дневниковых записей. Но Белкина внесла еще один мотив, не назвав его прямо и все же проведя его с достаточным нажимом, – мотив душевного нездоровья Цветаевой, обострившегося с начала войны: «Она там уже, в Москве, потеряла волю, не могла ни на что решиться, поддавалась влиянию любого, она не была уже самоуправляема...»

Третья версия, самая неправдоподобная и наскоро слепленная, по мнению большинства критиков, принадлежала Кириллу Хенкинуа. Автор «Охотника вверх ногами» утверждал, что Марину Ивановну неоднократно вызывал к себе местный уполномоченный НКВД и предлагал «помогать».

Последние годы Цветаева жила в постоянном страхе. Не за себя, а за близких. Однажды – уже началась война – в квартиру без предупреждения пришел управдом. Марина Ивановна встала у стены, раскинув руки, как бы решившаяся на все, напряженная до предела. Управдом ушел, а она все стояла... Оказалось, управдом приходил, просто чтобы проверить затемнение. Но Цветаева слишком хорошо помнила появление коменданта на даче в Болшеве осенью тридцать девятого: всякий раз такому появлению сопутствовал очередной обыск – и арест.

Ирма Кудрова, автор книги «Гибель Марины Цветаевой», побывавшая в Елабуге много лет спустя, в 1993 году, нашла случайных людей, которым довелось встречать Марину Цветаеву незадолго до смерти. По ее словам, Тамара Петровна Головастикова, тогда совсем молоденькая, увидела Цветаеву посреди базара: «Не запомнить эту необычную женщину было нельзя! Стоя посреди уличного базара в каком-то жакетике, из-под которого виден был фартук, она сердито разговаривала с красивым подростком-сыном по-французски. Цветаева курила, и жест, каким она сбрасывала пепел, тоже запомнился – он показался Тамаре Петровне странно красивым. Сын отвечал Цветаевой тоже сердито, на том же языке; потом побежал куда-то, видимо по просьбе матери. Лицо Цветаевой было как будто вырезанное из кости и предельно измученное, „как будто сожженное“...»

«Во мне уязвлена, окровавлена самая сильная моя страсть: справедливость», – записала Марина Ивановна в своей тетради. Она никогда не могла не принимать так близко к сердцу попрание. Таков был ее сердечный ожог. Безмерная острота реакции – отличительная черта ее природного склада и души...

Гигантская работа мыслей и чувств шла в Цветаевой непрерывно, и, казалось, даже ночью ей не могло быть покоя. То напряжение, в котором она постоянно находилась, невольно передавалось тем, кто ее окружал. Как бы за глухой, непроницаемой для слуха, для глаза стеной ощущалось биение океана, его приливы и отливы, штиль, шторм, нарастание баллов. И Марина Ивановна была всецело подчинена законам не внешнего, а этого своего внутреннего мира, и потому казалось, что и глаза ее, «нетутошние какие-то», смотрят не во вне, а вовнутрь, «в нее самое».

Свою последнюю встречу с Цветаевой в Париже Ирина Одоевцева описала в книге «На берегах Сены». «Марина Ивановна, вы рады, что возвращаетесь в Россию?» – спросила Одоевцева. Цветаева покачала головой: «Ах, нет, совсем нет. Вот если бы я могла вернуться в Германию, в детство. Туда бы я хотела – там такие широкие площади и старинные готические здания. А в России все теперь чужое. И враждебное мне. Даже люди. Я всем там чужая. Все же я довольна, что покидаю Париж. Я его изжила. Сколько горя, сколько обид я в нем перенесла.

Нигде я не была так несчастна. А когда-то в Праге – там я очень скучала – я мечтала, как хорошо будет в Париже. А в Париже Прага стала казаться мне чуть ли не потерянным раем.... А теперь я еду в Москву. Сыну там будет лучше. Но мне?..»

Луна ярко светила. Слишком ярко. В ее свете все начинало казаться нереальным.

«А вы совсем другая, чем мне казались», – сказала тогда Цветаевой Ирина Одоевцева.

«Значит, еще одной несостоявшейся встречей больше. Будьте счастливы. А мне ни счастья, ни счастливого пути не желайте. Ни к чему это мне».

Цыганская страсть разлуки!
Чуть встретишь – уж рвешься прочь!
Я лоб уронила в руки
И думаю, глядя в ночь:
Никто, в наших письмах роясь,
Не понял до глубины,
Как мы вероломны, то есть —
Как сами себе верны.

В своей «Повести о Сонечке» – произведении, которое сама Цветаева очень любила, есть знаменитые слова, обращенные к главной героине: «Сонечка! Я бы хотела, чтобы после моей повести в тебя влюбились – все мужчины, изревновались к тебе – все жены, исстрадались по тебе – все поэты...» Нам представляется, что, прочтя стихотворения Марины Цветаевой, именно эти слова так явно, остро, кричаще обращены именно к ней самой.

ГЛАВА 15.
ИЗ ПЕРЕПИСКИ А. ЧЕХОВА И М. ГОРЬКОГО

Алексей Максимович Горький (1868 – 1936) – писатель. Знакомство Чехова и Горького началось заочно, по переписке, как бывало часто в то время. Переписка продолжалась с конца 1898 года до смерти Чехова. Известны 39 писем Чехова к Горькому, 54 письма и некоторое количество телеграмм Горького к Чехову.

В 1898 году, когда Горький писал свои первые письма Чехову, они были полны восхищения, влюбленности. Горький на тот момент был писатель, не очень уверенный в себе, и совсем неизвестный.

Горький обращается к Чехову, впрочем, отнюдь не как ученик или подражатель, а как писатель совершенно самостоятельный, самобытный, осознающий свою значимость в литературе.

За приверженность Горького новой политической системы, его будут отчаянно критиковать писатели-эмигранты. Владимир Набоков в своих «лекциях о зарубежной литературе», Иван Бунин, который тоже очень скептически относится к писателю и его творчеству. Писательница Нина Берберова, впрочем, будет разделять понятие Горький-писатель и Горький-человек, отдавая «пальму первенства» именно человеку и личности.

С Чеховым все по-иному. Здесь и общение по вопросам литературы (особенно о ней!), и вопросы издания и корректуры, и даже планирование совместных путешествий.

Еще до встречи с Чеховым Горький вполне определенно называет главную, на его взгляд, черту Чехова. Резко расходясь с представителями критики того времени, Горький видит за образами слабых героев Чехова – могучий талант писателя.

"Вы – могучий талант"; "Чайка"... написана могучей рукой". Чехов, по мнению Горького, создает в своих пьесах, особенно в "Дяде Ване" и "Чайке", "новый род драматического искусства".

В переписке между двумя писателями часто решаются весьма практические вопросы. Например, из письма Чехову от Горького (16 октября 1903, Новгород): «Убедительно просим

дать наш сборник пьесу предлагаем тысячу пятьсот за лист. Пешков – Пятницкий».

Речь в телеграмме шла о пьесе Чехова «Вишневый сад», которую Горький и Пятницкий (один из основателей издания «Знание»), просили дать для сборника. Далее в переписке Горький сообщает Чехову о том, что просит поставить условие не выпускать пьесу раньше конца года (от 2 июня, 1904).

Имеется в виду – в другом издательстве.

Чехов же (письмо от 31 мая), посылая корректуру, следует просьбе и предупреждает, ссылаясь на то, что должен ее закончить: «Прошу не выпускать моей пьесы в свет, пока я не кончу ее; мне хочется прибавить еще характеристику действующих лиц».

Издатель Маркс отвечает вежливым отказом, говоря о том, что пьеса почти «закончена печатанием» и «поправок сделать уже нельзя».

И здесь – главный казус. Чехов снова получает информацию от Пятницкого: "Мы с Алексеем Максимовичем просили Вас не выпускать пьесу, проданную в сборник, в другой фирме раньше конца года. Эта просьба вызывалась необходимостью. Мы не думаем о прибыли с данной книги. Но расходы должны быть покрыты: нужно вернуть стоимость бумаги и типографских работ, гонорар авторов, и те отчисления в пользу разных учреждений, какие указаны в начале книги. Расходы эти, как Вы знаете, велики... Составляя второй сборник, мы рассчитывали, что его будут покупать, главным образом, из-за "Вишневого сада"... Что же теперь вышло. Не успел второй сборник поступить в магазин, как Маркс выпускает "Вишневый сад" отдельной книгой – по 40 коп. Об этом напечатаны сотни тысяч объявлений в "Ниве" и крупных газетах. Значит, он печатал пьесу одновременно с нами – еще когда мы боролись с цензурой. Пьеса появилась в двух фирмах одновременно. Будут ли теперь покупать второй сборник из-за "Вишневого сада" – конечно, не будут".

Чехов был очень расстроен. Писал, что готов взять убытки на себя, говорил о возможном судебном иске со стороны издательства «Знание». Далее Чехов, выводит разговор на более высокий уровень, констатируя: «Простите, что я в Вашу тихую издательскую жизнь внес такое беспокойство. Что делать, у меня

всегда случается что-нибудь с пьесой, и каждая моя пьеса почему-то рождается в свет со скандалом, и от своих пьес я не испытываю никогда обычного авторского, а что-то довольно странное..."

Другие многочисленные письма Чехова к Горькому отражают его интерес к человеку и художнику нового поколения. Их взаимодействие на грани деловых и писательских взаимодействий – удивительно. Чехов отмечает особенности стиля Горького – отсутствие сдержанности в описаниях, и так далее, изучает литературную позицию Горького.

Первая встреча в Ялте, состоявшаяся в марте 1899 года, дала возможность проверить оценки и впечатления, сложившиеся заочно. Первоначальные представления Горького и Чехова друг о друге подтвердились, встреча укрепила их взаимные симпатии, перешедшие в товарищеские чувства. Вновь Горький выделяет наиболее ценное для него в облике Чехова: "Вы, кажется, первый свободный и ничему не поклоняющийся человек, которого я видел".

А потом Горький пишет Чехову уже совершенно по-дружески (от 9 [22] июля 1900, Мануйловка):

«Дорогой Антон Павлович!

Поедемте в Китай? Как-то раз, в Ялте, Вы сказали, что поехали бы. Поедемте! Мне ужасно хочется попасть туда, и я думаю предложить себя кому-нибудь в корреспонденты. Жена не очень охотно отпускает меня одного, но говорит, что была бы совершенно спокойна за меня, если б и Вы ехали. Едемте, дорогой Антон Павлович! Там – интересно, здесь – серо. [В 1900 г. в Китае широко развернулось массовое народное Ихэтуаньское восстание против вторжения империалистических держав в Китай]

Жду ответа, скорого ответа.

Ваш Горький».

В отношении литературы, разговоров и обсуждений было еще больше. Вот что Чехов сообщает Ф. Д. Батюшкову, например: "Мне не все нравится, что он пишет, но есть вещи, которые очень, очень нравятся, и для меня не подлежит сомнению, что Горький сделан из того теста, из которого делаются художники. Он настоящий" (24 января 1900 г.). Именно

в это время к Горькому приходит известность и его имя становится легендарным.



Чехов в редакции журнала "Русская мысль"

Горьковские оценки "Дамы с собачкой" и "В овраге" относятся к наиболее проницательным суждениями прижизненной Чехову критики. А какова глубина знаменитых слов из письма Горького о "Даме с собачкой" ("Знаете, что Вы делаете? Убиваете реализм..."). Это референция к новому стилю Чехова, тому ощущению, которое порождают его пьесы и рассказы – ощущению нового. Новое, которое Горький так хорошо чувствует.

А как же относится к творчеству Горького сам Чехов? Писатель выделяет лишь некоторые произведения Горького, такие как «Фома Гордеев», «Трое», но, конечно же, обращает внимание прежде всего – на драматургию, споря с ней, критикуя и предлагая возможные изменения. Драматургия – сильнейшая сторона Чехова, его революционность.

Письма Чехова о пьесах Горького "Мещане" и "На дне" показывают, насколько писатель хорошо понимает суть нового слова, влияние на зрителя, с которым пришел Горький.

Из письма Чехова А. М. Горькому 29 июля 1902 года:

«Дорогой Алексей Максимович, пьесу Вашу я прочел. Она нова и несомненно хороша. Второй акт очень хорош, это самый лучший, самый сильный, и я, когда читал его, особенно конец, то чуть не подпрыгивал от удовольствия. Настроение мрачное, тяжкое, публика с непривычки будет уходить из театра, и Вы во всяком случае можете проститься с репутацией оптимиста. Жена моя будет играть Василису, распутную и злющую бабу, Вишневский ходит по дому и изображает татарина – он уверен, что это его роль. Луку – увы! – Артему нельзя давать, он повторится в ней, будет утомляться; зато городового отделает чудесно, это его роль, сожительница – Самарова. Актер, который очень удался Вам, роль великолепная, ее надо отдать опытному актеру, хотя бы Станиславскому. Барона сыграет Качалов.

Из IV акта Вы увели самых интересных действующих лиц (кроме актера) и глядите теперь, чтобы чего-нибудь не вышло из этого. Этот акт может показаться скучным и ненужным, особенно если с уходом более сильных и интересных актеров останутся одни только средние. Смерть актера ужасна; Вы точно в ухо даете зрителю, ни с того ни с сего, не подготовив его. Почему барон попал в ночлежку, почему он есть барон – это тоже недостаточно ясно».

Критики отмечают, что Чехов, настойчиво и убежденно, разъясняет в письмах к актерам и режиссерам (К. С. Станиславскому, О. Л. Книппер, А. И. Южину) свое понимание общественного и литературного значения Горького.

В мягкой, дружелюбной манере Чехов проявляет по-настоящему живой интерес к Горькому и его творчеству:

Письмо от 17 июля 1902:

«Дорогой Алексей Максимович, я все еще в Москве (или около нее). Хочется знать, как Вы поживаете, от Вас же между тем ни единого письма. Написали ли пьесу? Что поделываете? Как живете вообще? Я живу ничего себе: ловлю рыбу (на реке Клязьме, дача Алексеева), здоров. Ольга же все еще нездорова, все еще никак не соберется с силами.

Если пьеса уже написана, то не пришлете ли Вы мне ее»!

И хотя в конкретных вопросах литературы, общественной жизни Чехов и Горький о многом судят по-разному, оба словно чувствуют дуновение новой эпохи, стремясь к ломке традиций.

После смерти Чехова, в 1905 году, Горький написал воспоминания, где во весь голос заявил о своем понимании его роли и места в жизни русского общества и в русской литературе.

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ.
ВЛАДИМИР НАБОКОВ. НА ПРОТИВОПОЛОЖНОЙ СТОРОНЕ КОСМИЧЕСКОГО ПЕРЕУЛКА

ГЛАВА 1.
РОМАН ВЛ. НАБОКОВА «АДА» И ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННЫЕ СИСТЕМЫ

Роман «Ада» Владимира Набокова (в английском оригинале *Ada or Ardour: A Family Chronicle*) называют самым сложным в творчестве писателя и наиболее зашифрованном. Для удобства чтения в тексте статьи приводится также русский вариант примеров из романа «Ада или Радости страсти», в переводе С. Ильина.

От мысли к слову: символический язык Владимира Набокова

– Что вы читаете, мой принц?
– Слова, слова, слова…
(«Гамлет», В. Шекспир)

Дилемма является ли текст языком или речью (как и вопрос, является ли, например, музыка языком, или речью, или же представляет собой абстрактный язык символов), так и не находит однозначного решения, несмотря на то, что многие исследователи обращаются к этому вопросу и отвечают на него тем или иным образом. Соотнесение текста художественного произведения с письменной речью, с одной стороны, и взгляд на художественный текст как на замкнутую семиотическую систему, с другой, осложняется еще и тем, что не существует однозначного решения вопроса, каким образом происходит взаимодействие между мыслью и словом. Достаточно вспомнить о понятии «внутренняя речь» (или сходного с ним понятия универсального предметно-схемного кода). Центральный тезис теории Л. С. Выготского состоит в том, что отношение мысли к слову есть движение от мысли к слову и обратно - от слова к мысли. Это явление Л.С. Выготский определяет, как «речь, в которой отсутствуют материальные признаки слов, и которая состоит, в основном, из смыслов, которые являются динамическими и текучими образованиями и имеют тенденцию

отделяться от слов и объединяться по своим собственным законам» [1, с. 292-334]. Н. И. Жинкин модифицирует понятие «внутренняя речь», полагая, что существует некий универсальный предметно-схемный код, в котором «отсутствуют признаки слов естественного языка, а есть изображения, схемы или образы, которые могут образовывать какую-либо цепь или группировку» [2, с.158].

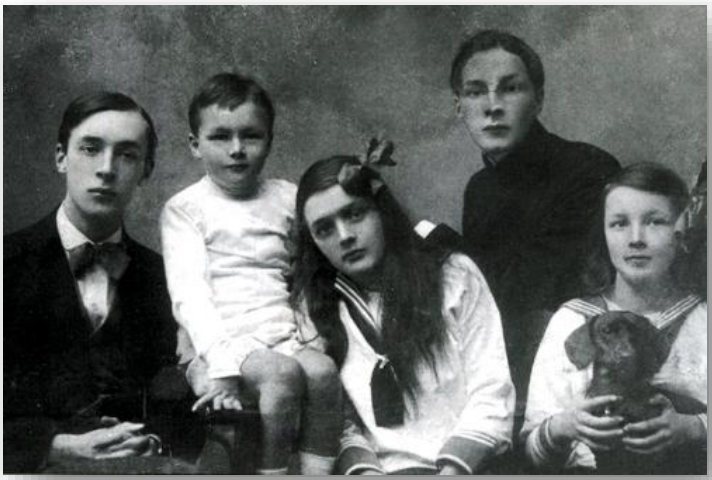
Действительно, самонаблюдения многих людей свидетельствуют о том, что они не пользуются словами, в тех случаях, когда сам мыслительный способ подвержен абстракции. Например, А. Эйнштейн писал о том, что: «Слова, написанные или произнесенные, не играют, видимо, ни малейшей роли в механизме моего мышления. Психическими элементами мышления являются некоторые более или менее ясные знаки или образы» [3, с.17]. Владимир Набоков, по всей видимости (если вообще можно что-то утверждать в отношении авторского или любого другого чужого самосознания!) придерживался сходной гипотезы. Так на вопрос корреспондента: «На каком языке Вы думаете?», он, однажды, ответил: «Я думаю не на каком-либо языке. Я думаю образами. Я не верю, что люди думают на языках. Они не шевелят губами, когда думают. Только неграмотный человек определенной разновидности шевелит губами, когда читает или пережевывает свои мысли. Нет, я думаю образами, и бывает, что русская или английская фраза возникает в пене на гребне мозговой волны, но не более того» [4, с.138].

Подобные идеи о мысли посредством образов весьма негативно «приветствуются» лингвистами. В отношении «внутренней речи» многие исследователи и сегодня полагают, что мысль всегда облекается только в слова, в противном случае она мыслью не является. (Достаточно вспомнить искрометные шутки о невозможности существования словаря английской мысли, в отличие от словаря английских слов!) Впрочем, идеи обязательности вербального мышления и, правда, сложно доказуемы. Данные положения подкреплены и обоснованы философской традицией последователей Мартина Хайдеггера, для которых вне языка в нашем сознании не существует ничего, а значения просто не могут реализовываться.

В арсенале современной лингвистики существует определенное количество других революционных идей, которые,

несмотря на все большую очевидность, подвергаются отчаянной критике со стороны ее традиционных хранителей, или даже обречены на полное неприятие. Так долгое время происходило с идеями проф. Архипова в отношении того, что значение (или смысл) слова не покидает предела нашего сознания, а при общении или коммуникации передается лишь звуковая форма (звуковые волны или вибрации). Данная анти-соссюровская трактовка знака и его способности к расщеплению (план выражения отделим от плана содержания!) вызывают постоянные споры, а между тем именно эти идеи как нельзя оптимистичнее говорят о беспредельных способностях нашего сознания создавать новые смыслы.

Итак, вослед поздним работам Витгенштейна («Философские исследования», труд, в котором, среди прочих идей, обосновывается понятие «языковой игры») при рассмотрении соотношения между знаком, референтом (денотатом) и означаемым (смыслом) следует придерживаться идей тех современных исследователей, которые отмечают феномен «исчезающего денотата», а попытку обосновать автономное значение слова как отражения чего-то обладающего атомарной природой во внешней среде называют «не дурной бесконечностью, а порочным кругом» [5, с.10]. Об этом же пишет историк литературы Т. Иглтон: «Если структурализм отделял знак от референта», то «пост-структуралисты считали, что означающее (знак) не приводит нас точно к означаемому (смыслу), как зеркало показывает изображение: в языке не существует гармоничной, однозначной последовательности соответствий между уровнем означающих (знаков) и уровнем означаемых (смыслов). Не существует закрепленного разграничения между означающими и означаемыми, что осложняет смысл еще больше» [6, с.160-161]. При этом, для символических знаков (то есть языковых) характерно образование относительно замкнутой системы. Эта система «позволяет моделировать ситуации и дает возможность абстрагирования характеристик опыта, формирование моделей, состоящих из объектов и действий, и их перекомбинирования вне непосредственного контакта с окружением, то есть в воображении» [7, с.206-207].



Набоков с братьями и сестрами

Набоков неоднократно признавался, что у него нет музыкального слуха, и в его случае «слух и мозг отказываются сотрудничать» [8, с.155]. Форма взаимодействия, найденная им в качестве замены музыке – «решение шахматных задач» [8, с.156]. Продуманность шахматной игры сходна с бесконечным количеством словесных, графических и звуковых комбинаций, которыми оперирует автор. Любая мысль, любое воспоминание в романе Набокова облекается в ряд символов. Для художественного мышления писателя характерно стремление изображать явления в единстве противоположных начал. Ю.И. Левин сравнивал мир переходных состояний и мотивное строение текстов Набокова с движением «семантических качелей», где отрицаемое тут же, хотя бы скрыто, утверждается и наоборот» [9, с.285]. Мотив «перевернутого мира», хорошо знакомый барочному воображению, обретает зловеще шутливый тон в романах Набокова, чей нарратив часто сравнивают с принципом перевертня (или обратимости), «ориентированного на то, чтобы видеть фразу целиком, хотя бы мысленным взором, и читать ее в обоих направлениях, в обратном порядке» [10, с.480-481].

Подобные модификации проявляются на уровне макроструктуры текста. «Ада» — семейная сага, сюжетная линия настолько сложна, что повествованию предшествует генеалогическое древо, которая, в некоторых случаях, только путает читателя, так как излагает «официальную» версию семейной истории; сюжет романа раздвоен: Ван, покончивший с собой, продолжает стоять у зеркала, и далее сюжет развивается так, как будто самоубийства не было [4, с. 308]; все события в романе «Ада» происходят на «демонской» планете Антитерра, это запоздалое, лет на пятьдесят – сто, отражение событий на «ангелической» планете - близнеце Терре Прекрасной; роман начинается со знаменитой, полностью модифицированной цитаты из «Анны Карениной» («Все счастливые семьи довольно-таки не похожи, все несчастливые довольно-таки одинаковы»); главные героини, сестры-близнецы названы именами Аква и Марина, образуя причудливое сочетание «Аквамарина» и т.д. Но особенно принцип перевертня заметен на уровне микроструктуры, в этом проявляется виртуозность Набокова по отношению к слову, дотошность исследователя, доходящие до гротеска. Слова ассоциируются друг с другом самыми свободными и немыслимыми путями.



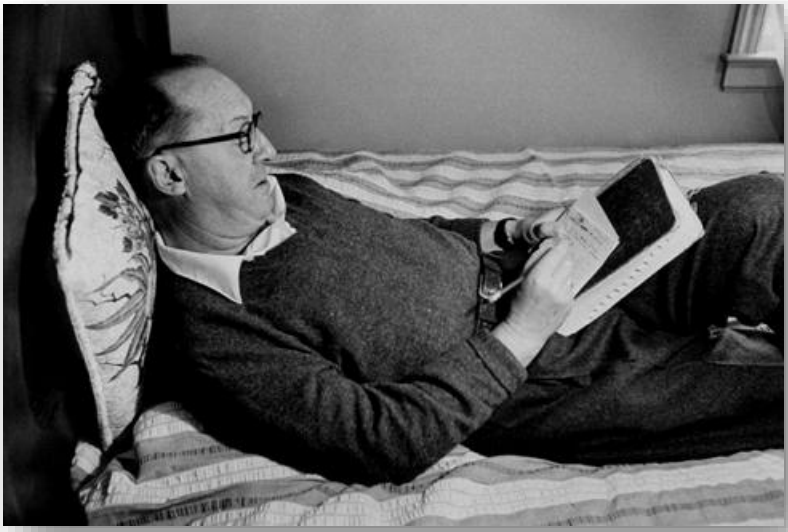
По сравнению с более ранними произведениями Набокова, «Ада» выделяется обилием зеркально подобных слов-кентавров, буквенных и звуковых ассоциаций. Если об игре с именем «Лолита» Набоков в свое время писал достаточно лирично, то в «Аде» ощущение необходимости играть словами модифицируется до такой степени, что, и правда, «на фоне постмодернизма та деструкция, которую нес с собой модернизм, предстает как нечто мягкое и уютное!» [10]. Знаменитое разъяснение имени «Лолита» озвучена Набоковым следующим образом: «Для моей нимфетки мне нужно было уменьшительное имя с лирической мелодией в нем. Одна из самых прозрачных и

светлых букв— «Л». В суффиксе «_ита» много латинской нежности, которая мне также требовалась. И вот: Лолита. <…> «л» влажное и нежное, «ли» не очень резкое. Испанцы и итальянцы произносят его, конечно, с абсолютно верным оттенком лукавства и ласки» [1, с.147].

В «Аде», напротив, вкус слова, его осязаемость перерастают в шифрованные ребусы, руны, которыми главные герои романа Ван и Ада оперируют. Вот какие правила и коды они придумывают, когда решают писать друг другу любовные послания: «В любом слове подлиннее каждая буква заменялась другой, отсчитываемой от нее по алфавитному ряду – второй, третьей, четвертой и так далее – в зависимости от количества букв в слове. Таким образом «любовь», слово из шести букв, преобразовывалась в «сДжфзВ» («с» – шестая после «л» буква в алфавитном порядке, «з» – шестая после «б» и так далее), при этом в двух случаях пришлось, исчерпав алфавит, вернуться к его началу» [Ада:74-75]. На этом, кстати, игра в шифры («слова-акробаты», фокусы-покусы») в романе не заканчивается, герои начинают использовать для шифровки не алфавит, а тексты других авторов, в частности, отсчитывая разное количество букв из текстов «Воспоминания» Рембо и «Сада» Марвелла! В некотором смысле Набоков изобретает свою собственную знаковую систему, делая в своих произведениях акцент не на сюжете, а на текстуре, в которой и скрывается паутина смыслов.

Следует отметить, что оба главных героя, Ада и Ван, (как и другие персонажи) являют собой своего рода «инвентарь» или «алфавит» изобретенного Набоковым языка. Ада и Ван статичны. В романе читатель не найдет драматургии, развития характеров, коренных измерений сложного сознания действующих лиц. Герои статичны как плоские карты, они сами являются простейшими элементами авторского языка, которым он манипулирует и оперирует. При этом, Ван и Ада в романе одновременно реализуются как брат и сестра, муж и жена, взрослые и дети. В них обоих как будто бы сжата и сосредоточена вся история мира (критики нередко отмечают ветхозаветность произведения, его архитипичную структуру). История семьи - сродни истории человечества, про-родителями которого на момент написания и прочтения романа становятся герои Ван и Ада.

Ардис Времени



Набоков писал романы на карточках карандашом с ластиком.

«Эта «Пятая часть» вовсе не эпилог; она – самое что ни на есть вступление к моей на девяносто семь процентов правдивой и на три процента правдоподобной книге «Ада. Семейная хроника

(«Ада», В.Набоков)

Проблема рецепции времени является одной из центральных проблем при исследовании творческого сознания. Физики и философы, литературоведы и лингвисты высказывали различные точки зрения на данную проблему, в отдельных случаях, определяя ее как фундаментальное измерение нашего бытия, которое веками пленяло воображение художников, философов и ученых. Б.А.Успенский концептуализирует «время» по характеру совмещения точек зрения автора, героя и читателя [11]. Ж.Женетт рассматривает нарушение временного порядка в тексте как анахронию, подразделял время на три

категории: «порядок», «длительность» и «частота» [12]. Лотман пишет о том, что «на временной оси текста соседствуют субсистемы с разной скоростью циклических движений. Многие из систем сталкиваются с другими и на лету меняют свой облик и свои орбиты. <…> Семиологическое пространство заполнено свободно передвигающимися обломками различных структур, которые, однако, устойчиво хранят в себе память о целом и, попадая в чужие пространства, могут вдруг бурно реставрироваться». [13, с.177]. Рассуждая о парадоксальной ситуации, царящей в концепте «хронотопа», А.Колотов замечает, что, с одной стороны, это понятие включает в себя некое вымышленное, «художественное» пространство, присутствующее в тексте, а, с другой, являет собой время, находящееся за пределами этого текста, и экстраполируемое на него непосредственно в акте интерпретации. Таким образом, исследователь указывает на А-топичность действия (espacement, spacing в терминах Жака Деррида), характерного для нарратива XX века, в котором категории времени как таковой нет [14].

Изучение литературного текста лингвистами проводится не столько с точки зрения «субъективной ориентации» на говорящего (или слушающего), как при анализе обыденной речи, а с учетом «точки наблюдения». Так, Лангакер сравнивает подобный анализ с ситуацией наблюдения зрителем происходящего на театральной сцене: «Точка наблюдения не обязательно располагается там, где находится говорящий. Мы можем с легкостью принять фиктивную точку наблюдения и представить, как сцена будет выглядеть оттуда» [15, с. 76]. Сходным образом, Е.В. Падучева исследует художественный текст с точки зрения «нарративной проекции», при которой происходит ориентация на литературного героя, от пространственно-временных координат которого идет отсчет времени и локализуется пространство [16, с. 260].

«Прямое вмешательство в жизнь персонажа не входит в нашу компетенцию, а с другой стороны, выражаясь фигурально, его судьба не есть череда неизбежных предначертаний: некоторые будущие события могут быть вероятнее других, о’кей, но все они химеры, а каждое причинно-следственное звено дело случая», – писал Набоков в «Прозрачных предметах» [П.П.:237]. Действительно, поздние тексты Набокова – это неумеренный

инвариант игры с нормами классического нарратива. Сосуществование (полное слияние и расхождение) многоплановых пространственно-временных субсистем потрясает воображение, создавая «поразительный по геометричности своего построения хронотоп» [10].

Пространственно-временные координаты повествователя и персонажа могут почти полностью совпадать, их пространства «схлопываться», образуя единую систему. Прозу Набокова исследователи относят к сфере действия «свободного косвенного дискурса». В отличие от традиционного нарратива, в котором повествование ведется в 3-м лице или от первого лица», у Набокова «повествователь частично уступает персонажу свое право на речевой акт, при этом, возникает чисто литературная фигура (говорящий в 3-м лице), которая невозможна в обыденном языке: персонаж 3-го лица замещает говорящего [10]:

(1) Нравятся ему вязы? А стихотворение Джойса о двух прачках он знает? Знает, конечно. Нравится? Нравится. Вообще ему начинали нравиться, и сильно нравиться, сады, прохлады, услады и Ады. Они рифмовались. Сообщить ей об этом? [Ада:26]

Did he like elms? Did her know Joyce's poem about the two washerwomen? He did indeed. Did he like it? He did. In fact he was beginning to like very much arbors and ardors and Adas. They rhymed. Should he mention it? [Ada:48]

Присутствие в вопросительных предложениях глаголов мысли (знает) и глаголов, передающих чувства (нравится) обнаруживает, что автор думает и даже любит за персонажа!

Пространственно-временные координаты персонажа и автора-повествователя могут вдруг стать совершенно различными. Выделение «эгоцентриков», то есть слов, которые указывают на определенные точки пространственно-временных координат (я, здесь, вон, вот, наверно, кажется, да, пожалуй, внезапно, неожиданно, незаметно, прекрасно, правда, между прочим, например, увы др.) позволяет говорить о сосуществовании нескольких различных субсистем в тексте:

(2) Я, Ван Вин, приветствую вас: жизнь, Ада Вин, доктор Лягосс, Степан Нуткин … <…> … Сегодня мне исполняется девяносто семь лет …<…> Эта «Пятая часть» вовсе не эпилог; она – самое что ни на есть вступление к моей на

девяносто семь процентов правдивой и на три процента правдоподобной книге «Ада, или Радости страсти: Семейная хроника».

Из множества их домов в Европе и тропиках это, недавно выстроенное в Эксе, что в Швейцарских Альпах, шато с колоннами по фронтону и крепостными башенками, стало любимым их обиталищем <…> «как бы становится вровень с высшими проявлениями человеческой мысли – чистой математикой и разгадыванием шифров» (из неопубликованного рекламного объявления) [Ада:266].

I, Van Veen, salute you, Ada Veen, Dr. Lagosse, Stepan Nootkin, Violet Knox, Ronald Oranger. Today is my ninety-seventh birthday, and I hear from my wonderful new Everyrest hair a spade scrape and footsteps in the snow-sparkling garden, and my old Russian valet, who is deafer than he thinks, pull out and push in nose-ringed drawers in the dressing room. This Part Five is not meant as an epilogue; it is the true introduction of my ninety-seven percent true, and three percent likely, Ada or Ardor, a family chronicle.

Of all their many houses, in Europe and in the Tropics, the chateau recently built in Ex, in the Swiss Alps, with its pillared front and crenelated turrets, became their favourite, especially in midwinter, when the famous glittering air, le cristal d'Ex, "matches the highest forms of human thought – pure mathematics and decipherment" (unpublished ad) [Ada:445].

Сначала повествование ведется от первого лица, от имени персонажа Вана, который упоминает о своем романе (в тексте «Эта Пятая Часть»), эгоцентрик «эта» указывает на пространственно-временные координаты Вана, как и эгоцентрик «сегодня»: «в этот день ему исполнилось 97 лет». Затем повествование ведется уже от имени автора, (который словно вдруг «выпрыгивает» из персонажа, делая шаг назад, чтобы понаблюдать за своей тенью!), что вытекает из употребления эгоцентрика «их». Автор говорит о Ване и Аде в третьем лице («из множества домов, имевшихся у них»), эгоцентрик «недавно» фиксирует настоящий момент автора, вне связи с событиями в жизни персонажей. Рядом в тексте настоящее время героя, по всем законам традиционного нарратива, выражено прошедшим временем («стало любимым»). Когда оба пространства, автора и

персонажа, разграничены подобным образом, их время течет по-разному [10]. Интересно, что в данном отрывке есть еще одна система пространственно-временных координат, а именно – несуществующее пространство! Слова «как бы становится вровень с высшими проявлениями человеческой мысли – чистой математикой и разгадыванием шифров» имеют источник цитирования: «реклама, которая так и не была опубликована»! Впрочем, когда Ван сообщает читателю, что написанная им пятая часть романа это «не эпилог: это самое настоящее вступление»), прошедшее и будущее вовсе меняются местами. Читатель как будто забывает, что в эпиграфе автор упомянул о том, что «все люди, поименованные в этой книге, уже мертвы»: сдвиг интерпретации происходит не по логике событий, а в текущий момент текста.

Сходные идеи невозможной совместимости распространяются и на организацию пространства. Действие в романе происходит на планете Антитерра, у которой есть планета близнец Терра Прекрасная. На карте Терры «Амероссия» распадается на Америку и Россию. События на Антитерре — это запоздалое (лет на пятьдесят — сто) отражение событий на Терре. Отчасти поэтому в XIX в. попадают телефоны, автомобили и самолеты, комиксы и бикини, кинофильмы и радио, писатели Джойс и Пруст и т. д.:

И действительно, кто возьмется оспорить наличие чего-то сугубо потешного в самих очертаньях того, что торжественно преподносилось в качестве красочной карты «Терры»? Ведь («it is, isn't it?») можно прямо бока надорвать, как помыслишь, что слово «Россия», вместо того чтобы быть романтическим синонимом Эстотии, американской провинции, раскинувшейся от Северного Полярного и больше уже не порочного круга до границы собственно Соединенных Штатов, стало на Терре названьем страны, как бы заброшенной через рытвину сдвоенного океана на противное полушарие, по которому она расползлась во всю теперешнюю Татарию, от Курляндии до Курил! Однако (что еще несуразней), если в террейской пространственной терминологии Амероссия Авраама Мильтона расщепилась на две составные части, а понятия

«Америка» и «Россия» разделились, – скорей политически, чем поэтически… [Ада].

For, indeed, none can deny the presence of something highly ludicrous in the configurations that were solemnly purported to represent a varicoloured map of Terra. Ved' (it is, isn't it?) sidesplitting to imagine that 'Russia", instead of being a quaint synonym of Estoty, the American province extending from the Arctic no longer vicious Circle to the United States proper, was on terra the name of a country, transferred as if by some sleight of land across the ha-ha of a doubled ocean to the opposite hemisphere where it sprawled over all of today's Tartary, from Kurland to the Kuriles! [Ada, p.20].

Из данного отрывка отчетливо видно, каким образом автор-повествователь выписывает свою собственную картографию. Россия на карте Терры перенесена в Америку и представляет собой «не Россию», а «страну, как бы заброшенную через рытвину сдвоенного океана на противное полушарие, по которому она расползлась во всю теперешнюю Татарию, от Курляндии до Курил». Есть на этой карте и Амероссия, которая «расщепилась на две составные части», при этом понятия «Америка» и «Россия» разделились (в тексте: *"*слово «Россия», вместо того чтобы быть романтическим синонимом Эстотии, американской провинции, раскинувшейся от Северного Полярного и больше уже не порочного круга до границы собственно Соединенных Штатов, стало на Терре названьем страны, как бы заброшенной через рытвину сдвоенного океана на противное полушарие, по которому она расползлась во всю теперешнюю Татарию, от Курляндии до Курил"*)*. Подобная картография сочинена главным героем Ваном Вином, на что указывают эгоцентрические слова, когда Ван дает комментарии своей собственной карте («заброшенную через рытвину сдвоенного океана»). Поздние тексты Владимира Набокова отличает неумеренный инвариант игры с нормами классического нарратива.

В «Аде», как и во многих других произведениях литературы XX века, своего рода «картой» в определенном смысле становится тело персонажа-любовника или любимого человека, при этом в тексте реализуется метафора «тело» —

«карта», повествование становится более ярким, насыщенным, эротичным:

2) Рельефная карта, реки Африки, – произнесла расцветающая резонерка. Ее указательный палец прошелся по голубому Нилу до самых джунглей и возвратился назад. – Ой, а это что? Даже у подосиновика нет такой чудной плюшевой шляпки. Хотя на самом деле (тоном светской беседы) он скорее напоминает цветок герани или, правильнее сказать, пеларгонии. – Господи, как все мы, – выдавил Ван [Ада].

Relief map,' said the primrose prig, 'the rivers of Africa.' Her index traced the blue Nile down into its jungle and traveled up again. 'Now what's this? The cap of the Red Bolete is not half as plushy. In fact' (positively chattering), 'I'm reminded of geranium or rather pelargonium bloom.' 'God, we all are,' said Van [Ada, p.96].

В данном примере тело любимого человека сравнивается с топографической картой (в тексте: «рельефная карта, реки Африки (по голубому Нилу до самых джунглей»*)*. В тексте также реализуется метафора «человек» — «цветок», то есть «ребенок» *(*в тексте: *«*напоминает цветок герани, Господи, как все мы»*)*. Подобные сравнения позволяют актуализировать в тексте другие смысловые оппозиции "жизнь" — "смерть" (выражено имплицитно), и т.д.



В. Набоков не просто увлекался ловлей бабочек. Он сделал научный вклад в в энтомологию.

Принцип временной обратимости

> Но Времени нам никогда не узнать. Наши чувства просто не годятся для его восприятия. Это все равно как ...
>
> («Ада», В. Набоков)

Пространственно-временные особенности художественного нарратива Набокова часто сравнивают с принципом временной обратимости или обратной перспективы. Как замечает Б.Бойд [17, с. 329], время интересует Набокова, когда он изучает возможности сознания, соперничающего с реальностью и одерживающего над ней победу: прошлое существует в памяти, и эта форма существования может оказаться более ценной, чем

реальное. Действительно, «игра» со временем, одновременность существования прошлого, настоящего и будущего отражает особенность мышления Набокова как художника XX века. «Прошлое, настоящее и будущее возникают в моментальной вспышке, так и воспринимается весь круг времени, другими словами, время перестает существовать» [18, с. 71].

Говоря о принципе обратной перспективы можно вспомнить слова П. Флоренского, который приходит к выводу о том, что перспективность изображения представляет собой лишь один из возможных приемов символической выразительности, один из возможных символических стилей, существование которого ни в коей мере не должно отрицать иные возможности изображения, имеющие собственные смысловые и стилистические цели [19, с. 40]. Если в искусстве обратная перспектива является способом «демонстрации невозможного в возможном мире искусства», то в прозе подобный замысел осуществляется благодаря относительной свободы от лексических или грамматических ограничений, накладываемых законами английского (или русского) языка [20, с. 52].

Подобная «свобода» реализуется в поздних романах Набокова посредством, например, a) безглагольной реализации, что указывает на нерелевантность временной соотнесенности, b) эффекта гетерогенности, полиязычия, c) лексической насыщенности, d) ненормативной пунктуации. Рассмотрим данные примеры более подробно.

Как показал анализ романа «Ада» Набокова, для текста весьма характерна безглагольная реализация:

3) Нирвана, Невада, Ваниада <…> – Точно-точно, – сказал Ван. Да, примерно так. Одно серьезное затруднение. Странное, переливчатое, будто мираж, мерцание, исполняющее здесь роль смерти, не должно появиться в хронике слишком рано, но все же необходимо, чтобы оно сквозило и в самых первых любовных сценах. <…> А кстати, кто умирает первым?

Ада. Ван. Ада. Ваниада. Никто [Ада:273].

Nirvana, Nevada, Vaniada… By the way, should I not add, my Ada, that only at the very last interview….

…Something of the sort. One great difficulty. The strange mirage-shimmer in for death should not appear too soon in the

chronicle and yet it should permeate the first amorous scene. Hard but not insurmountable. (I can do anything. I can tango and tap-dance on my fantastic hands). By the way who dies first?

Ada, Van, Ada, Vaniada. [Ada:456]

В примере (3) главный герой Ван рассуждает о романе, который пишет: когда должна появиться первая любовная сцена, кто умрет первым (в тексте Ада. Ван. Ада. Ваниада. Никто). Глаголы практически не используются: персонаж(и) находятся во вневременном пространстве.

Преодолевая время, автор в какой-то степени преодолевает смерть. Набоков красноречиво пишет об этом в «Прозрачных предметах»: «Вот оно, как мне хочется верить, не грубое страдание физической смерти, а ни с чем несравнимые муки таинственного душевного маневра, неойбходимого для перехода из одного бытия в другое» [П.П.:250]. Неслучайно, Лолита умирает в праздник Рождества, ровно через сорок дней после того, как закончилась жизнь Гумберта, и вместе с ним его романа, - душа книги и ее автора, отбыв свой земной срок, на сороковой день устремляется к вечной жизни. А.Битов замечает, что Набоков «каждый день вглядывается в строение мира, а как художник—наблюдал Творение. Оттого мир его и не груб, как постоянно вычленяемое нами «главное», а тонок, как целое. Только тонкие различия принципиальны. <…> Тонкость мира — есть граница, пыльца контакта между жизнью и небытием. Что-то есть жестоко детское и беззащитное в отношении Набокова к смерти, как к «всего лишь» разлуке. Он-то знал, что значит это «всего лишь»» [4, с.8].

Акцент на текстуре, ритмике, звучании слов определяет общую гетерогенность текстов позднего Набокова, которые характеризуются смешением различных стилей и жанров. В «Аде» соседствуют диалог и описание, отрывки из писем и аллюзии на знаменитые тексты, включая «Лолиту», «В поисках утраченного времени» М.Пруста, «Евгения Онегина» А.С. Пушкина, «Анну Каренину» Л.Н. Толстого, произведения Шатобриана, Байрона и даже Ветхий Завет [21]. В свою очередь, принцип полиязычия, или смешения языков часто актуализируется как смыслообразующий:

(4)– По крайней мере, – прошептала Ада, – сейчас эта привычка себя оправдывает. Крокетная площадка? Ou comme ca?

– Comme ca и немедленно, – ответил Ван. [Ада:125]

«At least», - whispered Ada, «it pays off now, doesn't it? Croquet room? Ou comme ca?» «Comme sa, for once», said Van. [Ada:209-210]

В примере (4) Ада, героиня одноименного романа, делает Вану предложение: «крокетная площадка или comme sa?» Эксплицитно о любовной сцене речи не идет, но французское словосочетание «comme sa» (фр. «или прямо так») молниеносно позволяет определить читателю, что именно Ада предлагает делать. Ван подтверждает догадку читателя, последней репликой «comme ca и немедленно»! Можно представить себе насколько сильнее подобное предложение звучит в своей завуалированной форме! …В оригинальном тексте романа «Ада», трогательным моментом становится приведение в тексте некоторых непереводимых русских словосочетаний латинскими буквами, например, «eschchyo bi!», «biryul'ki proshlogo», «v vozduhe chustvuetsya osen'», «nu, eto chto-to slozhnovato», «budet, budet». Очевидно, что по-английски, эти фразы просто не передать!

При смешении нескольких языков в тексте Набокова создается эффект «лексической насыщенности». Ч. Пирс, говоря о природе иконического знака (то есть знака, у которого наблюдается некоторая связь между формой и значением), выделяет так называемый принцип «иконической близости» (iconic proximity) [22, p.5-21], который позволяет лексически насыщенной фразе воссоздать ситуацию более ярким образом:

(5)

…полугодовалый мальчик <…>, в lieu de naissance, помеченном в ее сновидениях крыжом латинского X, – после того, как она разбилась в лыжную пыль, налетев на пинок от лиственницы, неведомо как спасся и был с поздравлениями от сестры доставлен в ее в Nusshaus, <…>, но совершенно живым и здоровым, потом его записали как ее сына, Ивана Вина [Ада:13].

… a surprised little fetus, <…> that she had produced in her bath, in a lieu de naissance plainly marked X in her dreams, after skiing at full pulver into a larch stump, had somehow been saved

and brought to her at the Nusshaus, with her sister's compliments, <….>, but perfectly alive and healthy, to be registered as her son Ivan Veen [Ada:27].

Данный текстовой фрагмент намеренно сложен с точки зрения синтаксиса. В одном предложении соседствуют придаточное временное (после того как), причастный оборот (налетев…), страдательный залог (обернутым), в английском варианте романа - пассивный инфинитивный оборот (to be registered). Нарратив семантически насыщен (использованы группы существительных: «полугодовалый мальчик», и т. д.), немецкое слово Nusshau, латинское слово fetus, французское выражение lieu de naissance, что придает отрывку еще большую звуковую наполненность и многомерность. Набоков, отмечал, что по количеству слов английский гораздо богаче русского: «Это особенно заметно в существительных и прилагательных». С другой стороны, «русский обладает превосходством в словах, передающих оттенки движения, жеста, чувства <…> можно выразить на русском очень тонкие оттенки длительности и напряженности. Синтаксически английский исключительно гибкий инструмент, но русский можно еще более тонко крутить и поворачивать» [4, с.156].

Некоторая аграмматичность текста Набокова проявляется при использовании ненормативной пунктуации (обрыва фраз, тире, эллипсиса):

(6)

– Не знаю, – сказала Ада, – не знаю, стоит ли попытка прояснить эти вещи разбитого цветного стеклышка. Мы можем узнать время, узнать, сколько сейчас времени. Но Времени нам никогда не узнать. Наши чувства просто не годятся для его восприятия. Это все равно как … [Ада:266]

«I wonder», said Ada, «I wonder if the attempt to discover those things is worth the stained glass. We can know a time. We can know the time. We can never know Time. Our senses are simply not meant to perceive it. It is like – » [Ada:443].

Пример (6) – это последняя фраза, вернее, комментарий, которым Ада подытоживает главный труд Вана «Ткань времени» (Часть IV романа «Ада», которую Набоков писал много лет). Ада, в который раз, оказывается более ироничной по отношению к Вану, но, возможно, более краткой и точной в формулировках

мысли. Пытаясь определить Время, она не договаривает сравнительный оборот, опускает синоним, заканчивая главу многоточием (в английском варианте романа это «тире»): «Это все равно как…» Подобное «неназывание» оставляет след недоговоренности, реализуется как знак молчания, паузы. Автор, обладающий абсолютным слухом в отношении выбора слова, предпочитает закончить главную главу романа «тире», оставляя читателя в недоумении от ощущения сопричастности чему-то большему, чем смыслы, изложенные в тексте.

Процесс написания и прочтения романа «Ада» реализуется как метафора памяти. Первая глава – самая длинная, каждая последующая становится короче. Вспоминая, описывая события, Ван-повествователь одерживает победу над смертью, его дар Аде – бессмертье, то самое, которое она, как и другие строки романа, не берется определять (хотя и комментирует другие воспоминания Вана по ходу текста).

Ада тоже дарит Вану бессмертье, посредством того, что в каждый момент времени фактически переворачивает его представления о чем-либо, указывая на многозначность всего, в частности определений и языковых средств, любых устоявшихся значений. Знаменитый эпизод игры в тени на песке, среди прочего, и о временной обратимости:

(7)

Другая игра (нараспев), пожалуй, немного сложнее. Для правильного ее проведения нужно дождаться послеполуденных часов, чтобы подросли тени. Игрок…

– Что ты заладила «игрок» да «игрок»? Это либо ты, либо я.

– Ну, скажем, ты. Ты обводишь тень, лежащую сзади меня на песке. Я сдвигаюсь. Ты снова обводишь. Потом помечаешь следующую границу (вручая ему колышек). Если теперь я отступаю назад…

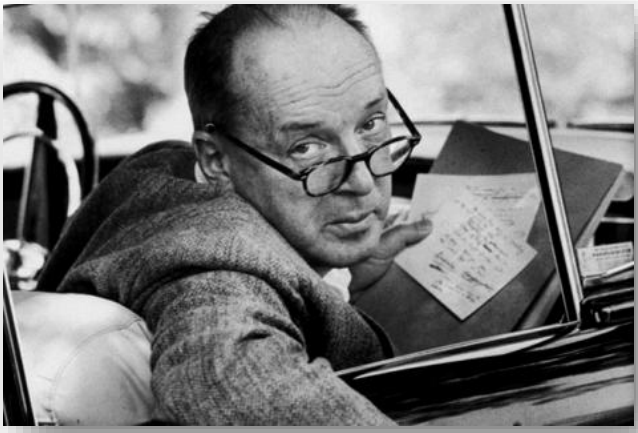
– Знаешь, – сказал, отбросив колышек, Ван, – мне кажется, это самые скучные и скудоумные игры, какие кому-либо удавалось придумать, – где и когда угодно, до или после полудня. [Ada]

Stop saying "the player." It is either you or me.'

‘Say, you. You outline my shadow behind me on the sand. I move. You outline it again. Then you mark out the next boundary (handing him the stick). If I now move back —’

‘You know,’ said Van, throwing the stick away, ‘personally I think these are the most boring and stupid games anybody has ever invented, anywhere, any time, a.m. or p.m.’ [Ada].

Объясняя правила игры, Ада говорит о том, что Ван должен «обводить тень, лежащую сзади нее на песке». Ада движется по песку, а Земля вращается вокруг Солнца. Ван должен вновь и вновь очерчивать границу тени, которую силуэт Ады отбрасывает. Самое интересное, что Ада, в результате, фактически останавливает время, собственноручно стерев солнечно-песочные часы! («Если теперь я отступаю назад…»)



Карточки. По словам Набокова, ластик в карандаше стирался гораздо быстрее графита...

Для позднего творчества Набокова (в частности, для романа «Ада») характерен выраженный акцент на текстуре, сосуществование различных пространственно-временных субсисистем, которые реализуются в тексте посредством многочисленных литературных аллюзий. Расширяя принятые границы языковых норм, автор создает собственную систему

лингвистических средств, собственный символический язык. Смысл «проходит сквозь слово», а гетерогенность текста способствует генерации новых смыслов в замкнутой системе авторских координат. В определенном смысле, автор в момент написания романа (как и Ван-повествователь, Ада, и, соответственно, читатель – в каждый момент прочтения текста) становится демиургом-создателем, способным выйти за пределы собственного сознания, фактически приобретая черты трансцендентности.

ЛИТЕРАТУРА

1.Выготский, Л. С. Мышление и речь. М., 2007. - С. 292 – 334
2. Жинкин, Н.И. Язык. Речь. Творчество. М., 1998. – С. 158
3. Язык и мышление // Под ред. И.А.Стернина. Воронеж, 2004. – С. 17
4. Набоков, В.В.: pro et contra // Под ред. Б.В.Аверина. В 2-х томах. – СПб.: РХГИ, 1997, 1999. - Т.1. – 976 с.
5. Лукьянова Е.А., Толочин И.В., Сорокина М.В., Коновалова М.Н. Учебник лексикологии. - СПб.: Антология, 2014. — 440 с.
6. Иглтон, Т. Теория литературы. Введение. «Территория будущего», 2010
7.Метафоры языка и метафоры в языке // Под ред. А.В. Зеленщикова, А.А.Масленниковой. СПб: СПбГУ, 2006. – 263 с. - С. 206-247
8. Левин Ю.И. Вл.Набоков // Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М., 1998. С 285.
9.Рягузова Л.Н. Принцип палиндрома или внутренняя обратимость в текстах В.В. Набокова//Логический анализ языка. Семантика начала и конца // Отв. ред. Н.Д.Арутюнова. М.: Изд-во «ИНДРИК», 2002. – С. 480-481
10. Падучева Е.В. Игра со временем в первом главе романа Набокова «Пнин» // Язык. Личность. Текст: сборник статей к 70-летию Т. М. Николаевой. М., 2005.
11. Успенский Б.А. Семиотика искусства. М., 1995
12. Женетт, Ж. Фигуры. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998 В 2-х томах. – 470 с.
13. Лотман Ю.М. Культура и взрыв. М.: Издательство «Гнозис», Изд.группа «Прогресс», 1992. – 272 с.
14. Колотов А.А. А(у)топичность хронотопа (на примере трех романов Вирджинии Вулф) // Культура и текст: Материалы

международной научной конференции 10-11 сентября 1996 года. Выпуск 1. Литературоведение. Часть II. Санкт-Петербург — Барнаул: БГПУ, 1997. – 138 с. – С.122-124
15. Langacker, R. W. Cognitive Grammar: A Basic Introduction. Oxford: Oxford University Press, 2008. P.70-77
16. Падучева Е.В. Семантические исследования: Семантика времени и вида в русском языке. Семантика нарратива. – М.: Языки русской культуры, 1996. - С.260-268
17.Бойд Б. Владимир Набоков. Русские годы. Биография. М.: Независимая газета; СПб.: Симпозиум, 2001. – С.329
18. Набоков В.В. Неизданное в России // Звезда. 1996. №11.
19. Флоренский, П. А. Избранные труды по искусству. М.: Изобразительное искусство, 1996. – 334 с.
20. Масленникова, А.А. Невозможное в возможном мире Дж. Джойса // Этюды по поводу. СПб: СПбГУ, 2008. - С. 52
21. Курганов. Е. Лолита и Ада. Санкт-Петербург: Изд-во журнала «Звезда», 2001
22. Hiraga, M.K. Diagrams and metaphors: Iconic aspects in language // Journal of Pragmatics. 22. 1994. – P.5-21
23. Лаврова С.В., Щербак Н.Ф. Выразимые и невыразимые смыслы литературного и музыкального языков. Роман Владимира Набокова «Ада» и Новая Музыка. Вестник С-Петербургского государственного университета. 2015. С. 19-33.

ИСТОЧНИКИ

Ada—- Nabokov, V. Ada or Ardour: A family Chronicle. Penguin Books. 1969
Ада — Набоков, В. В. Ада, или Радости страсти. Семейная хроника // Пер. С.Ильина // Nabokov, V. Ada or Ardor: A Family Chronicle. UK: Penguin Books, 1970
Лолита — Набоков В.В. Лолита // Собр. Соч.: В 4 т. М., 1992. Т.5 (доп.)
П.П. — Набоков В.В. Со дна коробки. Прозрачные предметы. СПб: Азбука, 2004

ГЛАВА 2.
ТЕКСТУРА ВРЕМЕНИ: ИГРА С ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННЫМИ СИСТЕМАМИ В РОМАНЕ ВЛАДИМИРА НАБОКОВА «АДА» (ADA OR ARDOUR: A FAMILY CHRONICLE)

Аннотация.

В главе приводятся результаты исследования текста роман Набокова «Ада» (Ada or Ardour: a Family Chronicle) и обсуждение основных концептов, которые влияют на формирование пространственно-временных систем текста. Ранее исследуемая нами проблематика пространственно-временных системы в творчестве Набокова ставила задачей изучение языковых искажений (речь шла о реализации принципов «обратной перспективы», или соотнесения пространственно-временных систем героя и нарратора (СКД). В данном исследовании речь идет о новых концептах, которые отражают мельчайшие колебания и детали пространственно-временных систем, включающие концепты «полифонии внутреннего и внешнего пространства и времени», отражения изначального образа и его многократной ре-интерпретации, аккумуляции, мультипликации, спектральности, зарождения слова из тишины, «форма с окнами».

Ключевые слова: пространственно-временные системы, полифония, аккумуляция, мультипликация, спектральность, тишина, форма с окнами

The chapter presents the results of a study of the text of Nabokov's novel Ada (Ada or Ardour: a Family Chronicle) and a discussion of the main concepts that influence the formation of spatial and temporal text systems. Previously, the problems of the space-time system in Nabokov's work, which we studied, set the task of studying linguistic distortions (it was about implementing the principles of "reverse perspective", or the correlation of the space-time systems of the hero and the narrator (SKD). In this study, we are talking about new concepts that reflect the smallest fluctuations and details of space-time systems, including the concepts of "polyphony of internal and external space and time", reflection of the original image and its multiple reinterpretation, accumulation, animation, spectrality, the origin of the word from silence, "form with windows".

Keywords: space-time systems, polyphony, accumulation, animation, spectrality, silence, form with windows.

Философия пространства и времени в творчестве В. Набокова

Исследование проблематики времени в романах Набокова становится одним из важнейших направлений, поскольку связана напрямую с изучением относительности времени, столь характерного для исследовательского фокуса XX века, и столь необходимого для изучения творческого сознания. Работы Павла Флоренского, Б.А. Успенского, Ю.М. Лотмана, Е.В. Падучевой, Ж. Женетта, А. Ж. Греймаса направлены на объяснение феномена времени и его рецепции в философских науках и художественных произведениях.

Если для нарратива XIX века, в основном, характерна линеарность повествования, движение от прошлого к настоящему (так называемая «стрела времени»), то для литературы XX-XXI века оптика взгляда на время принимает совершенно иные формы. Для Б. Успенского фокусом внимания становится изучение взглядов и перспектив читателя, автора и персонажей (Успенский 1995). Для Ж. Женетта (Женетт 1998) при анализе времени в художественном произведении вводится понятие «фигура», сочетание которых отвечают за «залог», «модальность» и «отношение к истории» повествования, таким образом, составляя гораздо более сложный принцип анализа, чем принятый для традиционных «больших» нарративов (grand narratives).

Ю. Лотман пишет о структуре пространства и времени текста, как о системе, в которой на лету сталкиваются другие системы, имеющие разные орбиты: «полностью стабильных, неизменяющихся семиотических структур, видимо, не существует вообще… граница <…> проницаема. Она постоянно пересекается вторжениями <…>, которые, врываясь, вносят с собой динамику, трансформируют само пространство» (Лотман 1992).

Отдельная роль отводится исследованиям текстов Набокова, в которых используются лингвистические методы анализа. Е.В. Падучева при изучении текстов Набокова использует понятие «нарративной проекции», и опирается на

«эгоцентрики», то есть слова, которые указывают на местоположение и время пребывания героя, наблюдателя или рассказчика. Е.В. Падучева подробно изучает текст набоковского «Пнина», отмечая, что прозу Набокова характеризует «свободный косвенный дискурс» (СКД), то есть сфера нарратива, в которой автор или повествователь частично уступают своему персонажу или герою право на речевой акт (Падучева 2005: 916-931). При таком анализе становится возможно проанализировать ситуации, в которых автор-повествователь и персонаж а) **сливаются** воедино (**пространственно-временные системы автора и персонажа совпадают**), и б) **автор-повествователь и персонаж разъединяются** (их **пространственно-временные системы становятся различны**). Примеры таких «переключений» в романе «Ада» были изучены и проанализированы нами в процессе выявления особенностей пространственно-временных систем (Лаврова, Щербак 2015:19-33).

Важнейшей сферой изучения набоковского текста в отношении пространственно-временных систем является лингвофилософский анализ, при проведении которого исследователи обращают внимание на тот факт, что тексты Набокова могут быть «прочтены» слева-направо и справа-налево, по принципу «перевертня», или «палиндрома» (Рягузова 2002: 480-481). Такая особенность текстов Набокова сходна с феноменом, на которое обращал внимание еще Мартин Хайдеггер (Хайдеггер 1993), Ж. Деррида (Деррида 2007), большинство философов языка и лингвистов, которые видят практически в любом тексте плацдарм для реализации взаимоисключающих значений, место, где знак реализует свою способность к повторению. Так Л.Н. Рягузова в своем исследовании о принципе палиндрома в творчестве Набокова пишет о том, что тексты Набокова напоминают «семантические качели» (Рягузова 2002: 480-481), имея в виду, что символика языка писателя дает возможность актуализации множественных значений, целого спектра дополнительных значений и коннотаций. Сходным образом, можно говорить, что последние исследования в области фоно-семантики и фонетики, концентрируются, в частности, на процессе декодирования слов на родном и иностранном языках, что позволяет так называемой

гипотезе нечетких лексических представлений, объяснять, каким образом мозг распознает лексические единицы на родном языке, или при переводе на иностранный язык, и насколько этот процесс нелинейных, насколько размытыми могут быть лексические значения. Данные положения также актуальны для анализа творчества Набокова (Боккер 2014: 116-130).

Одним из самых перспективных направлений в изучении творчества Набокова в отношении пространственно-временных систем, отраженных в его текстах, и одновременно инструмент анализа, применяемый в данном исследовании, становится интерес к схожести концептов анти-нарративных практик Набокова и современной (новой) музыки. Под новой музыкой нами понимается направление пост-авангарда, музыка постсериализма, спектрализм (Щербак, Лаврова 2021: 90-102), то есть современные музыкальные практики, для описания которых композиторы используют стратегии, отличные от общепринятых в классической или даже рок-музыке (Лаврова, Щербак 2015: 19-33). Такие музыкальные понятия и концепты как «мультипликация», «пульсация», «аккумуляция», «шумы», «спектр звука» будут более релевантными для описания феноменов, связанных с актуализацией пространственно-временных систем, характерных для анти-нарративных практик Набокова, чем более традиционные музыкальные концепты и понятия, такие как гармония, лад, и так далее.

Для философии Эдмунда Гуссерля (часто используемой в философии музыки) важна глубина внутреннего переживаемого времени как «горизонта сознания», которая отделена от линии хронологического времени. Восприятие всегда происходит как во внешнем, так и на внутреннем уровне горизонта. С. В. Лаврова обращается к композиции и произведениям современного композитора С. Шаррино (Лаврова 2019) и его идее «звуковых карт» (в чем—то метонимически схожих с карточками, на которых Набоков пишет свои романы), обращая внимание на то, что в этом - прямая отсылка к гуссерлевской философии, для которой важна загадка, то, что рождает в нашем сознании «пространственные иллюзии» (Лаврова 2019: 24-25). Наше воображение создает иллюзорные образы, а «звуковые карты» помогают их реализовать, словно блуждая по морю композиции.

«Карты, которые сбивают с пути, чтобы переориентировать нас в нужном направлении» (Sciarrino 2001)

Помимо гуссерлевского «горизонта сознания», актуальностью для анализа текстов Набокова и новой музыки становится бергсоновское понимание времени и его теория памяти, которая включает в себя объединение прошлого и настоящего, коллаж из воспоминаний и каждодневных впечатлений (Бергсон 1992). Вслед за философией музыки, обозначенной С. В. Лавровой, для наглядности можно также обратиться к творчеству композитора К. Штокхаузена, который изучает пространственно-временные характеристики, стремится к живому — бесконечно-быстротечному настоящему, то есть «вертикальному срезу времени». Подобный взгляд на время находит отражение в концепте «Момент-формы», где глубина настоящего определялась его «вертикальным срезом». Идея сходна с пониманием Хроноса как «движения обширных и глубинных настоящих», обозначенного известным философом пост-структуралистом Жилем Делезом.

Противопоставление Хроноса и Эона в философии Ж. Делеза соотносится с фактором бесконечности, где, по словам философа, Хронос бесконечен и ограничен, а Эон безграничен как будущее и прошлое, но конечен как мгновение. Хронос цикличен и неотделим от событий, а Эон движется по прямой линии – простирает в обоих смыслах-направлениях. «Эон - чистая пустая форма времени» (Делез 2011).

Данная область изучения времени и музыкальных практик значительно коррелирует с проблематикой взаимодействия мышления и языка. Несмотря на то, что многие современные ученые утверждают, что человек мыслит посредством языка, и даже сам Набоков пишет о том, что у него нет музыкального слуха, его «слух и мозг отказываются сотрудничать» (Набоков 1999), а альтернативой мыслительной деятельности становится «решение шахматных задач» (Набоков 1999: 156), говорить о мыслительной деятельности как о невербальной для современной науки, весьма проблематично. Тем не менее, такие исследователи как Н.И. Жинкин (Жинкин 1998), продолжая идею Л.С. Выготского (Выготский 1999) о «внутренней речи», акцентируют невербальный характер мышления, а внутреннюю речь уподобляют «универсальному предметно-схемному коду».

Подобный взгляд на мышление исповедует и сам Набоков, утверждая, что он «мыслит образами» (Набоков 1999: 138). Именно этот ракурс исследования позволяет сравнивать литературных язык и музыкальный языки. Несмотря на то, что язык музыки является намного более абстрактным семиотическим кодом, он, тем не менее, может быть соотнесен с литературным.

Другой важной проблематикой, связанной с трактовкой литературного языка как музыкального, становится изучение соотнесения между «жестом и его отчужденностью», то есть в фокусе внимания становится размытость контуром тела (тела исполнителя музыки). Таким образом, нарушаются причинно-следственные связи возникновения звука (Лаврова 2023: 119-133). Для литературного языка подобная размытость наблюдается при взаимодействии автора текста и его персонажей, которые, в свою очередь, могут становится авторами повествования или его комментаторами.

Роман «Ада» и пространственно-временные суб-системы

Роман Вл. Набокова «Ада или Радости страсти» (пер. Ильина, в оригинале *Ada or Ardour*: *A Family Chronicle*) представляет собой произведение, которой называют энциклопедией русской и европейской культуры. Роман являет собой определенную форму подражания на литературную традицию, включающую произведения Льва Толстого, поэта К.Р., Шатобриана, Байрона, Пруста, и т.д. Роман строится как метафора памяти, поскольку первая глава является более длинной, чем последующие. Автор словно одерживает победу над временем, сообщая к концу книги, что это «вовсе не эпилог; она — самое что ни на есть вступление к моей на девяносто семь процентов правдивой и на три процента правдоподобной книге «Ада, или Радости страсти: Семейная хроника»» [Ада, 266] [This Part Five is not meant as an epilogue; it is the true introduction of my ninety-seven percent true, and three percent likely, Ada or Ardor, a family chronicle]. [Ada 445].

В данном случае, очевиден структурообразующий принцип «шарообразного времени» или «Момент-формы», для которого время не является линеарным, а может быть замкнуто на самом себе, образуя временной порядок постоянного становления. Обращаясь к схожей проблематике, Павел Флоренский пишет о

том, что время иконы не является вневременной, она находится вне хронологического, линеарного времени, будущее настоящее, прошедшее выстраивается в новый порядок (Флоренский 1996), (Флоренский 1995).

Пространственно-временным системам в романе Набокова уделено огромное значение, что заметно как на макроуровне, так и на микроуровне. На макроуровне (композиция, структура романа) очевидно, что автор изображает бесконечное множество самых разнообразных топологических зон. Основное действие романа происходит на демонической планете Анти-Терра, это в некотором смысле Америка, но Америка, имеющая русские географические название. Действие в этой зоне течет в условиях нереального времени, для этого времени истории не было монгольского завоевания. Герои повествования получают письма с “ангелической” планеты Терра, где жизнь течет лет на сто впереди времени, обозначенного как время Анти-Терры.

Разорванность географических названий подобным образом сходна с тем, что современные композиторы обозначают как «разрыв» между музыкальной фразой и контуром исполнительского жеста, при котором нарушается традиционный взгляд на процесс зарождения звука или процесс словообразования (Лаврова 2023: 119-135). В тексте Набокова соотнесение различных пространственно-временных систем может быть самым разнообразным. К примеру, соотнесение пространственно-временных систем может подчиняться принципу «анаморфоз», при котором значения или точки координат выявляются при многократном прочтении. Пространственно-временные системы могут быть разорваны или соединены самым причудливым образом, как это происходит при нанесении русских названий на карту Америки.

Отношение повествования ко времени истории (Шмид 2003) для романа «Ада» интересно с точки зрения основного лейтмотива этого произведения, а именно обращения к библейскому сюжету об Адаме и Еве. История романа – история семьи, для которой в самом начале предусмотрена схема, но по ходу действия оказывается, что герои связаны друг с другом более причудливыми связями. Аллюзия на Ветхий Завет (Курганов 2001) позволяет имитировать эпическое повествование, включив время историческое в ткань самого

произведения. Факт обращения к историческому времени, однако, несет в себе определенную трудность, именно по причине смены языкового кода. На тему «переключения» Набокова на английский язык подробно пишет А. Бабиков (Бабиков 2019), говоря о том, что критики Набокова искусственно разделили его творчество на два периода, русский и английский, произведения на английском языке западные исследователи трактовали, без пристального анализа или знания русского языка, и небольшое число русских исследователей отдавали себе отчет в сложности поздних романов Набокова, написанных на английском языке, их соизмеримость с английской литературой, в то время как Набоков состоялся как писатель, раз и навсегда, в Берлине, в 20-е годы. Мнение А. Бабикова в отношение одной даты становления автора (как в случае с Хроносом и Эоном)–с одной стороны, раздваивает повествование «Ады» на русскоязычное и англоязычное, реальное и эпическое, «ангелическое» и «демоническое», а, с другой стороны, влияет на «центро-бежность» романа, который, несмотря на фрагментарность – стремится к единому центру.

Как пишет Е. Каннак о романе «Ада», «при чтении этого романа, и в оригинале, и в переводе, мне всегда казалось, что он в сущности обращен не к иностранному, а к русскому читателю <…> кто, кроме русского, подметит классические цитаты, внесенные в текст без всяких кавычек, вроде: «я вас люблю любовью брата…» или «где нынче крест и тень ветвей?.. <…> И все ли иностранные читатели знают, что Пушкин вовсе не написал поэмы «Всадник без головы»? (Каннак 1992:210-211).
Подобный комментарий объясняет основной центр романа и сводит проблематику разных пространственно-временных систем на уровень рецепции, то есть к пространственно-временной системе читателя. Помимо центробежной системы построения романа, в тексте действуют многочисленные проекции: само произведение (написанное Ваном) комментирует как Ада, так и другие герои романа. Этот принцип демонстрирует различные нарративные проекции текста, репрезентирует определенный разрыв причинно-следственные связей в процессе порождения нарратива.

Принцип обратной перспективы в романе «Ада»

На макроуровне пространственно-временные системы эксплицитно обозначены и можно легко идентифицировать отношение повествования ко времени истории, определить центр романа как обращенный в сторону пространственно-временной системе читателя; на микроуровне (то есть на семантическом уровне, на уровне текстуры), подобные игры пространственно-временных систем происходят благодаря определенным языковым искажениям или «аномальному», окказиональному словоупотреблению.

Говоря о принципе обратной перспективы, П. Флоренский (Флоренский 1996) имел в виду, что для изображения божественного (иконопись), или иного, потустороннего мира, необходим особый взгляд художника. Если иконописец изображает Бога, применяя принцип обратной перспективы, ребенок рисует и видит мир особым образом, сквозь призму обратной перспективы, возможно, для автора художественного произведения подобные эксперименты будут заключаться в собственных смысловых стилистических методах, то есть в определенной свободе от норм английского, французского или русского языка.

Наши предыдущие исследования текстов Набокова в отношении языковых «аномалий» или авторских приемов (Лаврова, Щербак 2015: 19-33), (Деррида 2007) показали, например, что автор в романе «Аде» часто прибегает к а) **безглагольной реализации**, то есть избегает использование глаголов (Нирвана, Ваниада, Никто), б) может использовать **принцип полиязычия** (смешивать несколько языков, использовать некоторые слова, транслитерируя их (biryul'ki proshlogo, v vozduhe chustvuetsya osen, budet-budet), в) текст **лексически насыщен** (превалируют сложные синтаксические конструкции), г) уделяется особое внимание **пунктуации и ритмике**, ритм может сбиваться, фразы – обрываться, что будет иметь особую значимость при трактовке, д) текст характеризуется **гетерогенностью порядка дискурса**, е) особое внимание уделяется концепту **«тишина», или «пауза», «время тишины»**. Подобные детали показывают, что текст Набокова будет «аномальным», специально сконструированным, что и соответствует принципам «**обратной перспективы**».

Для иллюстрации нескольких положений, обратимся к примерам безглагольной реализации в «Ада», которые создают зрительную и иконическую иллюзию «зависание» времени, отражают «вечность», как в нижеследующем примере:

«….lagging Ada with a breezy account of her work on a new novella of her composition (her famous *Diamond Necklace* was in eth last polishing stage) or with memories of Van's early boyhood such as those eminently acceptable ones concerning his beloved Russian tutor [Ada: 55] ["на переймет у замешкавшейся Ады нить разговора и примется живо описывать тяготы сочинения новой повестушки (знаменитое "Брильянтовое ожерелье" претерпевало окончательную отделку) или делиться воспоминаниями о ранних годах Вана"] [Ада 50].

В данном примере в английском тексте употреблен оборот «Ada with", что является фактически назывным предложением, и реализуется без глагола. Интересно отметить, что в этом отрывке речь идет о творчестве персонажа Ады, то есть вневременное пространство литературной деятельности сопрягается с понятием «творчества».

Примеры «гетерогенности» как «аномальности» восходят к идеи о том, что порядок дискурса (order of discourse по терминологии Мишеля Фуко) [25] может отличаться, в зависимости от принадлежности письменной или устной речи к определенной социальной или институциональной группе партиципантов. Порядок дискурса напрямую связан с понятием жанра, регистра или стиля. В нижеследующем примере очевидно нарочитое смешение "порядков дискурса" и регистров. Подобное смешение напрямую связано с пространственно-временными системами, чье сосуществование делает нарратив сложным конструктом:

- Да-да, - начала Марина, - помню, я играла Офелию, и уже одно то, что я когда-то собирала гербарий...

- Несомненно помогло, - сказала Ада. - Так вот, по-русски marsh marygold называется "куруслепом" (хотя татарские мужики, несчастные рабы, обозначают этим словом лютик, что совершенно неверно) или просто "калужницей", как ее вполне резонно называют в Калуге, США.

- Ага, - сказал Ван.

- Как случилось со множеством иных цветов, - с тихой улыбкой помешанного профессора продолжала Ада, - злополучное французское название нашего растения, souci d'eau, есть результат превратного толкования, хотя, возможно, следует сказать "преображения"...

- И на ромашку бывает промашка, - скаламбурил Ван Вин] (Ada 50).

[«Yes, indeed,' began Marina, 'when I was playing Ophelia, the fact that I had once collected flowers —'

'Helped, no doubt,' said Ada. 'Now the Russian word for marsh marigold is *Kuroslep* (which muzhiks in Tartary misapply, poor slaves, to the buttercup) or else *Kaluzhnitsa,* as used quite properly in Kaluga, U.S.A.'

'Ah,' said Van.

'As in the case of many flowers,' Ada went on, with a mad scholar's quiet smile, 'the unfortunate French name of our plant, *souci d'eau,* has been traduced or shall we say transfigured —'

'Flowers into bloomers,' punned Van Veen] (Ada 55).

Сначала Марина переносит повествование в пространственно-временную систему театра (реализовано посредством I was playing Ophelia). Затем Ада продолжает тему разговора и переносит повествование в разнородное литературное повествование, со множеством регистров, которые сосуществуют одновременно. Регистры или зоны можно обозначить как 1) план «литературного нарратива» (реализовано в тексте как Russian word), 2) порядковая зона «цветы и сбор гербария», которые включены в текст как обсуждение русского и английского названия цветов (marsh o marigold), 3) зона псевдо-Христианского или одновременно сексуального дискурса (реализовано в тексте как transfigured). Каламбур Вана (flowers into bloomers, «и на ромашку бывает промашка») акцентируют сексуальный дискурс и зону «литературного нарратива», таким образом, поддерживая напряжение, и актуализируя значения в различных регистрах и зонах одновременно.

Обратим пристальное внимание к «паузе» или «времени тишины», можно привести в качестве примера финальную фразу, которую говорит Ада, героиня романа, говорит в отношении произведения «Текстура Времени», того трактата о времени, которую пишет главный герой Ван:

— Не знаю, — сказала Ада, — не знаю, стоит ли попытка прояснить эти вещи разбитого цветного стеклышка. Мы можем узнать время, узнать сколько сейчас времени. Но Времени нам никогда не узнать. Наши чувства просто не годятся для его восприятия. Это все равно как…» (Ада 266). ["I wonder", said Ada, "I wonder if the attempt to discover those things is worth the stained glass. We can know a time. We can know the time. We can never know Time. Our senses are simply not meant to perceive it. It is like —"] (Ada 443).

В данном отрывке финальное тире (или в русском варианте – многоточие), это – с одной стороны – способ передачи линеарного времени, иконический способ выражения промежутка или отрезка времени, с другой стороны – это пауза, знак «фермата», то есть «зависание», доказательство или намек на того, что до конца словесный знак не может передать такое сложное понятие как время. В этом смысле, набоковское тире становится вровень с такими случаями реализации тире, как цветаевское тире в стихотворении С Новым Годом – светом - краем – кровом, которое проанализировал И. Бродский, или «коснуться- «бюст» зачеркиваю – уст» И. Бродского, отмеченное А. Жолковским. Тире у Набокова несет максимальную семантическую нагрузку, экзофорически реферируя к окружающему миру и вечности, не называя их впрямую.

Феномен времени и реализация временных концептов в романе «Ада»

Предлагаем рассмотреть несколько примеров, включающих в себя концепты, которые показывают еще более детальное проявление феномена времени посредством пристального внимания к его структуре. Музыка являет собой наиболее зависимый от временных параметров вид искусства. Каждый звук или композиция представляют собой не столько звучание, сколько частоту колебания. Это свойство и лежит в основе нашего понимания композиции, звука и его перцепции, как важнейших составляющих. На примере музыкальной специфики текстов Набокова особо заметно, как время, во всем своем многообразии влияет на текстуру. Примеры будут включать в себя изучение а) **«полифонии внутреннего и внешнего пространства и времени», б) отражения изначального образа и его многократная ре-интерпретация,**

в) аккумуляции, г) мультипликации, д) спектральности, е) процесса зарождения звука из тишины, ж) реализации концепта «форма с окнами».

Полифония внутреннего и внешнего пространства и времени – особый способ соотнесения времени объективного языкового материала и времени восприятия читателем этого материала. В поисках адекватной формы Набоков обращается к коллажности, фрагментарности, прерывистости. Линейность времени сочетается с фрагментарностью, тайны мира слов и звуков увековечиваются, оставляя при этом звуковую дорожку (Sciarrino 1998: 83).

Предисловием к роману становится эпиграф, в котором сообщается, что: «За исключением м-ра и м-с Рональд Оранжер, нескольких проходных лиц и кое-каких неамериканских граждан, все люди, поименованные в этой книге, уже мертвы. [Изд.] (Ада 2) [With the exception of Mr and Mrs Ronald Oranger, a few incidental figures, and some non-American citizens, all the persons mentioned by name in this book are dead. [Ed.] (Ada 2).

В данном случае автором создается сразу несколько любопытных топологических зон. Издатель (эксплицитно выражено «Ed.») занимает пространство и место «вечности». Пометка издателя не соотносится с понятием «смерть», в то время как для всех других героев романа – смерть уже наступила, их земная жизнь закончилась. «М-р и м-с Рональд Оранжер и несколько проходных лиц» определяются автором в топологическую зону «настоящее» и «живы». Сам же автор словно отделяется от издателя и героев, как отделен от них «м-р и м-с Рональд Оранжер» и «проходные лица». Семантика «Оранжер», однако, с некоторой степенью вероятности реферирует к авторскому «Я» (определенная «фалличность О-ранжер – возможна, так как семантически фамилия восходит к английскому O – range). Таким образом, автор помещает себя одновременно в плоскость вневременного пространства, вечности, и - на страницы книги, как одного из героев, который все еще жив, в отличие от всех остальных. Таким образом, автор соединяет в себе два типа времени: вечности и живого временного потока, «вертикального среза».

Идея отражения исходной модели и ее многократная ре-интерпретация, увеличивающее расстояние до постепенной

утраты четкости очертания и размытия образа, весьма привлекательна для Набокова. Текст Набокова основывается на интерференции между различными пространственно-временными состояниями одного и того же объекта. Текст остается неизменным, но восприятие его меняется:

«От матери Долли унаследовала темперамент и красоту, но с ними и старинную родовую черту прихотливого и нередко прискорбного вкуса, вполне проявившегося, к примеру, в именах, данных ею дочерям: Аква и Марина ("Зачем уже не Тофана?" - со сдержанным утробным смешком дивился добрейший, ветвисторогатый генерал - и тут же слегка откашливался с напускной отрешенностью, - страшился жениных вспышек)» (Ada 3) [Dolly had inherited her mother's beauty and temper but also an older ancestral strain of whimsical, and not seldom deplorable, taste, well reflected, for instance, in the names she gave her daughters: Aqua and Marina ('Why not Tofana?' wondered the good and sur-royally antlered general with a controlled belly laugh, followed by a small closing cough of feigned detachment — he dreaded his wife's flares)] (Ada 9).

Ярко выраженным пространственно-временным превращением становится трансформация образа сестер (Аква и Марина) в сферу – «Яды Тофаны». Семантическое поле «яды» обозначено в тексте эксплицитно, посредством упоминания слова «Тофана», что подтверждается и описанием «прискорбного вкуса» (whimsical and not seldom deplorable, taste).

Сходным образом идея отражения исходной модели обыгрывается в следующем примере: «Сдвоенным хобби Демона было коллекционирование старых мастеров и молодых любовниц. Не чурался он и пожилых каламбуров». [Ada 3] [Demon's twofold hobby was collecting old masters and young mistresses. He also liked middle-aged puns] (Ada 10).

В данном примере сопрягается два понятия "old masters" и "young mistresses", то есть «старые мастера» (картины) и «молодые любовницы», таким образом, одно понятие плавно переходит в другое, при этом пространственно-временные системы реальных людей и произведений искусство соединяются воедино, что усиливается благодаря противопоставлению old-young, и сочетаемости masters и mistresses не на временном или пространственном, но на категориальном уровне.

Еще одной интересной особенностью пространственно-временных систем Набокова становится аккумуляция. В музыкальном или изобразительном искусстве аккумуляция являет собой процесс накопление энергии и достижение высшей точки. В «Аде» Набокова подобной «аккумуляцией» становится множественность образов, исключительная лексическая насыщенность, игра со смыслами:

“Буква "Д" в имени мужа Аквы отвечала "Демону" (разновидность "Демьяна" или "Дементия") - в семье его так и звали” (Ada 3). [The ‘D’ in the name of Aqua’s husband stood for Demon (a form of Demian or Dementius), and thus was he called by his kin] (Ada 10).

В данном примере наблюдается осцилляция (раскачивание) от слова «Демон» – до буквы «Д» (эксплицитно выраженная) и одновременно- сокращение слова до иконического сжатия («Д»), так характерное для современных практик мета-модернизма. Незавершенная подмена целого слова буквой – не просто авторский ход, а аккумулятивный принцип, который позволяет сконцентрировать время повествования и прочтения, увеличить напряжение. Напряжение создается и благодаря дублирование буквы D (реализуется в каждом из имен Demon, Demian, Dementius).

Основой организации временных потоков в тексте Набокова становится принцип мультипликация, при которой структуры текста резонируют, создавая принципиально новые фигуры (Щербак, Лаврова 2021: 90-102). Такого рода прием очевиден как для музыкального искусства, так и для изобразительного, и используется Набоковым, например, при описании, как английский bull в ходе американской истории превратился в ново-английский bell: «в ходе американской истории английский "bull" (бык) преобразился в новоанглийский "bell" (звон)», [an English ‘bull’ had become a New England ‘bell.’] (Ada 10).

Имеется в виду, не только «превращение» или «новое воплощение Америки» из британских колоний, но и фонетические изменения, которые характерны для истории английского языка, и включают в себя определенные звуковые изменения, которые затронули все германские языки, одно из которых называется «Великое передвижение гласных». Таким

образом, принцип мультипликации демонстрирует не только исторические изменение во времени, но и фонетические, мир текста и мир истории сливаются воедино, позволяя трансформациям реализовываться на множественном уровне.

Принцип спектральности заимствован нами из музыкальных практик новой музыки, и представляет собой эксперимент композиторов со спектром звука, буквальное «погружение в сферу одного звука». Спектрализм в музыкальных практиках связан с теорией лиминиального письма в герменевтике и психоанализе. На понятие «пороговый» опираются психоаналитики в процессе интерпретации текста и изучения феномена «пороговой слышимости» (Best, Marcus 2009: 1-21).

Как-то под вечер, весной 1871 года, он сделал Марине предложение в подъемнике первой в Манхаттане десятиэтажной постройки, выслушал на седьмой остановке (Отдел игрушек) гневную отповедь, вниз съехал один и, дабы проветрить чувства, пустился в контрфогговом направлении в тройное турне вокруг глобуса, всякий раз придерживаясь, будто ожившая параллель, одного и того же маршрута. <…> ему поднесли на серебряном блюде воздушную каблограмму от Марины <…> каблограмма гласила, что Марина готова выйти за него, как только он возвратится в Америку. (Ада 7) [One afternoon in the spring of 1871, he proposed to Marina in the Up elevator of Manhattan's first ten-floor building, was indignantly rejected at the seventh stop (Toys), came down alone and, to air his feelings, set off in a counter-Fogg direction on a triple trip round the globe, adopting, like an animated parallel, the same itinerary every time <…> an aerocable from Marina <…> arrived on a silver salver telling him she would marry him upon his return to America.]. (Ada 11).

В данном примере топологическая зона «лифта» (актуализируемая в тексте как «подъемник десятиэтажной постройки») имеет несколько вариантов своей реализации (этаж первый – на котором было сделано предложение, этаж 7-й (Отдел Игрушек)– на котором герою было в гневом отказано. Вертикальный срез времени сочетается с кругосветным путешествием («тройное турне»), в которое отправляется герой, возвращаясь, чтобы получить телеграмму о согласии. Путешествие героя и его маршрут сравнивается автором с

«ожившей параллелью». Лиминальный характер письма создается и определяется благодаря совмещение разноплановых движений и маршрутов, чье взаимодействие и представлено внимательному читателю. Герой словно «врастает» в земной шар, двигаясь вокруг него в качестве ожившей параллели. Сложная геометрия вертикального движения, тройная орбита движения вокруг земного шара, и упоминание телеграммы, которая словно имитирует путь героя, но в сигнально-звуковой форме – те формы напряжения между разнонаправленными и разноструктурными векторами движения, которые, пересекаясь, обозначают точки вслушивания. Взаимодействие всех топологических зон, подобно сосуществованию Эона и Хроноса, вертикального времени и времени цикличности, их взаимодействие открывает возможность порогового или симптоматического чтения.

Такое чтение позволяет вычленять на первый взгляд неярко выраженные неологизмы или каламбуры автора, такие как silver salver, сходные по звучанию, образующие зеркально-отраженные, эхообразные элементы, подобно стихотворению в прозе. Сходные нарративные стратегии очевидны и в стихотворениях, написанных на английском языке, которые использует Набоков, и в которых, например, могут рифмоваться отдельные русские слова, такие как rozi и berezi, создавая тем самым определенный комический эффект:

Lights in the room were going out.
Breathed **fragrantly the rozy**.
We sat together in the shade
Of a **wide-branched berezy** (Ada 153).

Другим концептом, коррелирующим со спектральностью, становится процесс «зарождения звука из тишины», разработанный в музыкальной практике. Освободив слушателя от привычки к однонаправленному восприятию звучания и времени, композитор Л. Ноно представляет множественность отражения звуковых или словесных импульсов, представляя их как характеристик времени: «непрерывность-прерывность-воспринимаемость – глубина расстояний; эхо воспоминаний, характеры, фрагменты, мгновения, преисподнюю, звездные миры, обусловленность, не периодичность, бесконечность» (Ноно 2009: 276). Эти «знаки богатейшей акустической жизни

внутри нас» отражаются посредством идеи зеркала. Для набоковского текста «зеркало» реализуется как на уровне метафорическом, охватывая мотивы и образы, так и на текстовом, на уровне предложения или слова. Разнонаправленность отражений и сочетаемость различных временных перспектив (непрерывность, прерывность, глубина, эхо, не периодичность) – основа текста Набокова и ее звуковой и временной структуры.

Название романа «Ада» Ada or Ardour: A Family Chronicle – яркий пример такой сложного «зеркала», в котором зеркально отражаются не только заглавная А и строчная а, но и слова «Ada» и Ardour («Ада» и «Отрада» в новом переводе А. Бабикова). Подобная зеркальность добавляет объемность во временные перспективы повествования, делая его сложным. Это особо ярко выражено в постоянном мысленном движении воспринимающего текст: от конкретного слова (или даже буквы) – к более сложным звуковым и смысловым построениям.

Форма с окнами – еще один термин, заимствованный из концептов новой музыки. Форма с окнами – проецируется на концепт всемирной паутины, и основывается на принципе «разрыва», который характеризует современное сознание. Диалог и взаимодействие слов-дискурсов может быть бесконечно. Погруженное в многоголосие слово-дискурс не имеет устойчивого смысла. Постоянное «становление» словесного значения, реализуемого на фоне всего дискурса и есть – индивидуальное время в миниатюре, оторванное от всего повествования, и вмонтированное в него. Примером такого «повествования в повествовании», своеобразная временная «матрешка» в романе «Ада», - это письма с Терры, которые герои пишут и получают друг от друга, или, например, особые пространственно-временные «окна», открытые по воле автора в иной плоскости измерения действий и событий. Такой плоскостью может стать, например, любовная сцена, в которой время течет особым образом:

(Рассказчик: летним днем, наступившим вскоре за тем, как их слишком ранний и роковой во многих смыслах роман вошел в поцелуйную фазу, Ван и Ада направлялись к Ружейному Павильону, alias Стрелковый Тир) <…> – Только постарайся не звякать, – сказала она, – за нами следит Люсетта, которую я

когда-нибудь придушу. Они прошли через рощицу и миновали грот (Ada: 264).

(Narrator: on that summer day soon after they had entered the kissing phase of their much too premature and in many ways fatal romance, Van and Ada were on their way to the Gun Pavilion *alias* Shooting Gallery <…>). 'Don't jingle them,' she said, 'we are watched by Lucette, whom I'll strangle some day.' They walked through a grove and past a grotto (Ada: 118-119).

В данном примере описание нарратором событий - взгляд со стороны, попытка построения линейного нарратива. Посредством иконического окна в это повествование вписывает пространство с иным течением времени - время «здесь и сейчас» героев в его постоянном становлении – время любви, которое «сужено» до любовной сцены («только постарайся не звякать, за нами следит Люсетт»). Взгляд и пространственно-временна система Люсетт в этой любовной сцены – еще одна точка отсчета, которая делает пространственно-временную систему «окна» более объемной. Определенным своеобразием набоковского «окна» становится экзофорическая референция, выраженная существительным «грот», который ассоциативно соотносится с имплицитным упоминанием одной из самых известных и роковых любовных историй в мировой литературе, «Ромео и Джульетты» Шекспира.

В романе «Ада», таким образом, сосуществует представление о времени, центром повествования становится рецептивная пространственно-временная зона читателя. Используя принцип обратной перспективы, Набоков внедряет различного рода инновации при написании романа «Ада», такие как безглагольная реализация, полиязычие, лексическая насыщенность текста, пристальное внимание к ритмике и пунктуации. Автор актуализирует концепт «тишина», «пауза, как время тишины». Средства, используемые для передачи концепта «время» могут быть обозначены как «полифония внутреннего и внешнего пространства и времени», отражение изначального образа и его многократная ре-интерпретация, аккумуляции, мультипликации, спектральность, процесс зарождения звука из тишины, форма с окнами.

Каждый из этих концептов позволяет проследить мельчайшие детали взаимодействия времени Хроноса и Эоса,

соотнести линеарное время и время вечности, в его различных проявлениях, показать, как историческое время сочетается в романе с нарративным.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бабиков 2019 - Бабиков А. Прочтение Набокова. Изыскания и материалы. СПб, 2019
2. Баккер, Такашима, Ван Хелл, Янзен, Маккуин 2014 - Баккер И., Такашима А., Ван Хелл Дж. Дж., Янзен Г. и Маккуин Дж. М. Конкуренция со стороны невидимых или неслыханных новых слов: лексическая консолидация в разных модальностях. Дж. Мем. Lang. 73, 2014, pp. 116-130. doi: 10.1016/j.jml.2014.03.002
3. Бергсон 1992 - Бергсон, А. Собр. соч. М., 1992. Т. 1. 336 с.
4. Выготский 1999 - Выготский Л. С. Мышление и речь. М., 1999. 352 с.
5. Делез 2011 - Делез Ж. Логика смысла. М, 2011. 472 с.
6. Деррида 2007 - Деррида Ж. Письмо и различие. М.,2007,495 с.
7. Жинкин 1998 - Жинкин Н. И. Язык. Речь. Творчество. М., 1998. 366 с
8. Женнет 1998 - Женетт Ж. Фигуры: в 2 т. М., 1998. Т. 1. 470 с.
9. Каннак 1992 - Каннак Е. Владимир Набоков. «Ада, или Жар» // Каннак Е. Воспоминания. Рассказы. Очерки, Париж, 1992. С. 210–211.
10. Курганов 2001 - Курганов. Е. Лолита и Ада. СПб: Журнал «Звезда», 2001
11. Лаврова, Щербак 2015 - Лаврова С. В. Щербак Н.Ф. Выразимые и невыразимые элементы музыкального и литературного языков: роман «Ада» Владимира Набокова и новая музыка. Вестник СПбГУ. Сер. 15. 2015. Вып. 2. С. 19-33.
12. Лаврова 2019 - Лаврова С. Сальваторе Шаррино и другие. Очерки об итальянской музыке конца XX – начала XXI века. С-Петербург, 2019
13. Лаврова 2023 - Лаврова С.В. «Немое красноречие» Хельмута Лахенманна в статичном пространстве Нон-данса Ксавье Леруа. Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. № 6 (89), 2023. С. 119-135
14. Лотман 1992 - Лотман Ю. М. Культура и взрыв. М., 1992. 272 с.
15. Набоков 1999 - Набоков В. В. Pro et contra: в 2 т. / под ред. Б. В. Аверина. СПб.:, 1997, 1999. Т. 1. 976 с.

16.Ноно 2009 - Ноно, Л. К «Прометею»// Композиторы о современной композиции: хрестоматия/сост. Т.С. Кюрегян, В.С. Ценова. М., 2009. С. 263-277
17.Падучева 2005 - Падучева Е. В. Игра со временем в первой главе романа Набокова «Пнин» // Язык. Личность. Текст: сб. ст. к 70-летию Т. М. Николаевой. М.: Языки славянских культур, 2005. С. 916–931.
18.Рягузова 2002 - Рягузова Л. Н. Принцип палиндрома или внутренняя обратимость в текстах В. В. Набокова // Логический анализ языка. Семантика начала и конца /отв. ред. Н. Д. Арутюнова. М., 2002. С. 480–481.
19.Успенский 1995 - Успенский Б. А. Семиотика искусства. М, 1995. 360 с.
20. Флоренский 1996 - Флоренский П. А. Избранные труды по искусству. М., 1996. 334 с.
21.Флоренский 1995 - Флоренский П.А. и культура его времени. Под ред. М. Хагемайстера и Н. Каухчишвили. Blaue Horner Verlag, Marburg, 1995, 526 с.
22.Хайдеггер 1993 - Хайдеггер М. Время и бытие: статьи и вступления/пер. с немецкого. М., 1993. 447 с.
23. Шмид 2003 - Шмид В.Нарратология. М., 2003. 312 с.
24.Щербак, Лаврова 2021 - Щербак, Н. Лаврова С. Музыка языка и мелодика речи (на примере творчества В. Набокова и музыки конца XX ВЕКА). Новое литературное обозрение. 2021. № 4 (170). С. 90-102.
25.Best, Marcus 2009 - Best S. Marcus S. Surface Reading: An Introduction. Representations, Vol. 108, No. 1, Fall 2009, pp. 1-21.
26.Foucault 1994 - Foucault, M. The order of things. The archeology of the human sciences. London, 1994.
27.Sciarrino 1998 - Sciarrino. S. Le figura de la musica; da Beethoven a oggi. Milano, 1998, 264 p.
28.Sciarrino 2001 - Sciarrino S. Carte da suono scritti (1981-2001). Palermo: CIDIM – Novecento, 2001. 340 p.

ТЕКСТЫ

Ада - Набоков В. В. Ада, или Радости страсти. Семейная хроника / пер. С. Ильина. М., 1996. 576 с.
Ada - Nabokov V. Ada or Ardor: A Family Chronicle. London, 1970. 477 p

Щербак Н.Ф. Лаврова С.В.

ГЛАВА 3.
ВЫРАЗИМЫЕ И НЕВЫРАЗИМЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ МУЗЫКАЛЬНОГО И ЛИТЕРАТУРНОГО ЯЗЫКОВ. РОМАН «АДА» ВЛАДИМИРА НАБОКОВА И НОВАЯ МУЗЫКА

Целью статьи является выявление некоторых сходств, характерных для художественного нарратива Владимира Набокова (на примере романа «Ада или Радости Страсти»[1], в английском варианте *Ada or Ardour*) и анти-нарративных по сути своей практик новой музыки. Причиной для подобных апелляций послужили их некоторые общие философские и эстетические особенности, которые в процессе данного исследования нам предстоит выявить.

О невыразимом

Дилемма является ли музыка языком или речью, или же представляет собой абстрактный язык символов, так и не находит однозначного решения, несмотря на то, что многие исследователи обращаются к этому вопросу и отвечают на него тем или иным образом. Известный исследователь в области музыкального языка Морис Бонфельд, утверждая в качестве аксиомы осмысленность музыкальной деятельности, приходит к выводу, что любое музыкальное произведение, подобно знаку языка, представляет собой целостное материально-идеальное образование. В нем заложено единство означаемого-означающего, а материальная форма связывается в сознании слушателя с неким только этому произведению присущим комплексом понятий, представлений, и эмоций («духовных сущностей»), которые и обеспечивают восприятие музыки как определенного содержания – смысла [1, с.15]. Музыкальная коммуникация далее реализуется себя как речь, а музыкальный язык все же является виртуальным, предполагая абстрагирование, а сама музыка является речевым актом, где

[1] Роман «Ада или Радости страсти» называют самым длинном в творчестве писателя и наиболее зашифрованном, что и послужило причиной сравнения именно этого романа с антинарративными практиками Новом Музыки. Для удобства чтения в тексте приводится русский вариант романа «Ада или Радости страсти», в переводе С.Ильина.

речь, это единственная эстетическая реальность [2]. Спорность различных точек зрения обусловлена тем, что абстрактность звукового мира не предполагает возможности абсолютной идентификации музыкальных звуков. Еще Леви-Стросс определял музыкальную структуру как абсолютно повторяющую язык, но не имеющую языкового смысла [3, с. 579].

В различные эпохи существовали свои музыкально-семантические системы. В таком качестве закрепились барочные риторические фигуры, которые были призваны донести до слушателя высокие идеи при помощи существовавших в то время звуковых и гармонических средств. «Лексикон» формировался в процессе тесного взаимодействия звука и слова в вокальной музыке, а затем постепенно переместился и в инструментальную сферу. Звуковые формулы или фигуры могли носить как изобразительный характер, отражающий направление движения (*anabasis* - восхождение и *catabasis* - нисхождение; фигуры *circulatio* – вращение), так и подражать речевым интонациям – будь то вопрос или восклицание. В эпоху Возрождения, а затем и в эпоху барокко стремление к эмблематике носило характер негласной конвенции, заключенной для коммуникации композитора и слушателя. Обращаясь ко всему многообразию риторических фигур, композиторы создавали широкий спектр знаков, направленных на адекватное отражение чувств и эмоций. В музыкальной истории взаимоотношения звука и знака складываются аналогичным образом: риторические фигуры эпохи барокко в условиях классицизма замещаются четкими принципами функционального мышления - структурами, соотносимыми с элементами речи, а далее - в новой музыке - самоценным оказывается уже сам звук, а способы построения звукового пространства – исключительно индивидуальными. И все же, говоря о музыкальном языке, предпочтительно придерживаться позиции М. Бонфельда, что он является скорее виртуальным.

Соотнесение музыкальных и речевых структур возможно, в частности, если принимать во внимание некоторые положения исследователей в отношении понятия «внутренняя речь» (или сходного с ним понятия универсального предметно-схемного кода). Центральный тезис теории Л. С. Выготского состоит в том, что отношение мысли к слову есть движение от мысли к слову и

обратно - от слова к мысли. Это явление Л.С. Выготский определяет как «речь, в которой отсутствуют материальные признаки слов, и которая состоит, в основном, из смыслов, которые являются динамическими и текучими образованиями и имеют тенденцию отделяться от слов и объединяться по своим собственным законам» [4, с. 292-334]. Н. И. Жинкин модифицирует понятие «внутренняя речь», полагая, что существует некий универсальный предметно-схемный код, в котором «отсутствуют признаки слов естественного языка, а есть изображения, схемы или образы, которые могут образовывать какую-либо цепь или группировку» [5, с.158].

Действительно, самонаблюдения многих людей свидетельствуют о том, что они не пользуются словами, в тех случаях, когда сам мыслительный способ подвержен абстракции. Например, А.Эйнштейн писал о том, что: «Слова, написанные или произнесенные, не играют, видимо, ни малейшей роли в механизме моего мышления. Психическими элементами мышления являются некоторые более или менее ясные знаки или образы» [6, с.17]. Набоков, по всей видимости (если можно что-то утверждать в отношении авторского самосознания!) придерживался сходной гипотезы. Так на вопрос корреспондента: «На каком языке Вы думаете?», он однажды ответил: «*Я думаю не на каком-либо языке. Я думаю образами. Я не верю, что люди думают на языках. Они не шевелят губами, когда думают. Только неграмотный человек определенной разновидности шевелит губами, когда читает или пережевывает свои мысли. Нет, я думаю образами, и бывает, что русская или английская фраза возникает в пене на гребне мозговой волны, но не более того*» [7, с.138].

Новая музыка сознательно порывает с прежними основами восприятия. Если конвенция во многом определяла трудности в идентификации новой музыки, в связи с ее антиконвенционной сущностью, которая взорвала традиционное понимание музыкального произведения и эстетики, то в лингвистических исследованиях идеи логического атомизма (Б. Рассел, ранний Витгенштейн), возможно, сыграли похожую роль. При рассмотрении соотношения между знаком, референтом (денотатом) и означаемым (смыслом) современные исследователи отмечают феномен «исчезающего денотата», а

попытку обосновать автономное значение слова как отражения чего-то обладающего атомарной природой во внешней среде называют «не дурной бесконечностью, а порочным кругом» [8, с.10]. Об этом же пишет историк литературы Т. Иглтон: «Если структурализм отделял знак от референта», то «пост-структуралисты считали, что означающее (знак) не приводит нас точно к означаемому (смыслу), как зеркало показывает изображение: в языке не существует гармоничной, однозначной последовательности соответствий между уровнем означающих (знаков) и уровнем означаемых (смыслов). Не существует закрепленного разграничения между означающими и означаемыми, что осложняет смысл еще больше» [9, с.160-161].

Для символических знаков (то есть языковых) характерно образование относительно замкнутой системы. Эта система «позволяет моделировать ситуации и дает возможность абстрагирования характеристик опыта, формирование моделей, состоящих из объектов и действий, и их перекомбинирования вне непосредственного контакта с окружением, то есть в воображении» [10, с.206-207].

Набоков сам неоднократно признавался, что у него нет музыкального слуха, и в его случае «*слух и мозг отказываются сотрудничать*» [7, с.155]. Форма взаимодействия, найденная им в качестве замены музыке – «решение шахматных задач» [7, с.156]. Продуманность шахматной игры сходна с бесконечным количеством словесных, графических и звуковых комбинаций, которыми оперирует автор. Любая мысль, любое воспоминание в романе облекается в ряд символов. Для художественного мышления В.Набокова характерно стремление изображать явления в единстве противоположных начал. Ю.И. Левин сравнивал мир переходных состояний и мотивное строение текстов Набокова с движением *«семантических качелей»*, где отрицаемое тут же, хотя бы скрыто, утверждается и наоборот» [11, с.285]. Мотив «перевернутого мира», хорошо знакомый барочному воображению, обретает зловеще шутливый тон в романах Набокова, чей нарратив часто сравнивают с *принципом перевертня* (или обратимости), «ориентированного на то, чтобы видеть фразу целиком, хотя бы мысленным взором, и читать ее в обоих направлениях, в обратном порядке» [12, с.480-481].

Подобные модификации проявляются на уровне макроструктуры текста. Ада» — семейная сага, сюжетная линия настолько сложна, что повествованию предшествует генеалогическое древо, которая, в некоторых случаях, только путает читателя, так как излагает «официальную» версию семейной истории; сюжет романа раздвоен: Ван, покончивший с собой, продолжает стоять у зеркала, и далее сюжет развивается так, как будто самоубийства не было [7, с. 308]; все события в романе «Ада» происходят на «демонской» планете Антитерра, это запоздалое, лет на пятьдесят – сто, отражение событий на «ангелической» планете - близнеце Терре Прекрасной; роман начинается со знаменитой, полностью модифицированной цитаты из «Анны Карениной» («Все счастливые семьи довольно-таки не похожи, все несчастливые довольно-таки одинаковы»); главные героини, сестры-близнецы названы именами Аква и Марина, образуя причудливое сочетание «Аквамарина» и т.д. Но особенно принцип перевертня заметен на уровне микроструктуры, в этом проявляется виртуозность Набокова по отношению к слову, дотошность исследователя, доходящие до гротеска. Слова ассоциируются друг с другом самыми свободными и немыслимыми путями.

По сравнению с более ранними произведениями Набокова, «Ада» выделяется обилием зеркально подобных слов-кентавров, буквенных и звуковых ассоциаций. Если об имени «Лолита» Набоков в свое время писал достаточно лирично, то в «Аде» ощущение необходимости играть словами модифицируется до такой степени, что, и правда, «на фоне постмодернизма та деструкция, которую нес с собой модернизм, предстает как нечто мягкое и уютное!» [13]. Знаменитое разъяснение имени «Лолита» озвучена Набоковым следующим образом: «*Для моей нимфетки мне нужно было уменьшительное имя с лирической мелодией в нем. Одна из самых прозрачных и светлых букв— «Л». В суффиксе «_ита» много латинской нежности, которая мне также требовалась. И вот: Лолита. <… > «л» влажное и нежное, «ли» не очень резкое. Испанцы и итальянцы произносят его, конечно, с абсолютно верным оттенком лукавства и ласки*» [7, с.147].

В «Аде», напротив, вкус слова, его осязаемость перерастают в шифрованные ребусы, руны, которыми главные

герои романа Ван и Ада оперируют. Вот какие правила и коды они придумывают, когда решают писать друг другу любовные послания: «*В любом слове подлиннее каждая буква заменялась другой, отсчитываемой от нее по алфавитному ряду – второй, третьей, четвертой и так далее – в зависимости от количества букв в слове. Таким образом «любовь», слово из шести букв, преобразовывалась в «сДжфзВ» («с» – шестая после «л» буква в алфавитном порядке, «з» – шестая после «б» и так далее), при этом в двух случаях пришлось, исчерпав алфавит, вернуться к его началу*» *[Ада:74-75].* На этом, кстати, игра в шифры («слова-акробаты», фокусы-покусы») в романе не заканчивается, герои начинают использовать для шифровки не алфавит, а тексты других авторов, в частности, отсчитывая разное количество букв из текстов «Воспоминания» Рембо и «Сада» Марвелла! В некотором смысле Набоков изобретает свою собственную знаковую систему, делая в своих произведениях акцент не на сюжете, а на текстуре, в которой и скрывается паутина смыслов.

Применительно к новой музыке, оперирующей отнюдь не привычными композиционными элементами, представления о связи с литературным языком и его смысловыми категориями предельно призрачны и размыты. И вместе с тем, изобретение собственной абстрактно-виртуальной системы знаков занимает и композиторов новой музыки. Каждый по-своему выстраивает систему символов, однако, в целом, настаивая именно на анти-нарративной природе своего творчества. Новая музыка нередко оперирует изобразительными образами, когда композитор предварительно визуализируют свои идеи. Существует множество так называемых «графических партитур», из которых первенство звукового над визуальным проступает не вполне очевидно, и сложно однозначно определить, музыка ли это, или же нечто из области изобразительного искусства. Известнейшим примером архитектурной визуализации может служить проект Яниса Ксенакиса для Всемирной выставки в Брюсселе «ЭКСПО -58» его оркестровой пьесы «Метастазис». Далее подобных примеров также немало: известный итальянский композитор Сальваторе Шаррино, первоначально «прорисовывает» свои идеи в предварительных «звуковых картах», и именно визуальные образы становятся отправной точкой его своеобразной анти-риторической концепции [14]. В связи с вышеприведенными

примерами, становится очевидной вторичность языковых связей по отношению к иным идеям, которые могут выступать на первом плане, однако это главное, важен именно акцент на антинарративности. Ибо если в отдельных случаях, композитор и прибегает к языковым средствам, то сам язык становится музыкой. Итальянский композитор Л.Ноно в своей известной статье «Текст - музыка – пение» переведенной в последствии не менее известным немецким композитором Х.Лахенманном утверждал, что наше знание о связях между языком и музыкой исходит от той традиции, когда композитор обращался со словом как с транспортным средством семантического содержания, причем отношение фонетической структуры слова или предложения к семантическом ядру, если и учитывалось, то в такой степени, как будто она могла стать действенной наряду с привычными композиционными элементами [15, с. 36-38]. А в настоящий момент путь оказывается свободным для того, чтобы использовать в композиции связь между фонетическим материалом и семантическим содержанием [15, с. 36-38]. Эта связь наиболее очевидна в музыке с текстом или в возникновении звукового материала непосредственно из текстового, как в «ТЕМЕ – памяти Дж. Джойса» (*Tema– Omaggio a Joyce*) Л.Берио. Объектом словесно-звукового творчества стала «11 глава» «Улисса», прочитанная на трех языках – английском, французском и итальянском. Джойс, обозначавший эту главу как *fuga per canonen* 11, открыл пути для возможных полифонических манипуляций наложения текстов. Сначала английский был объединен в контрапункте с английским же, потом английский контрапунктически соединился с французс-ким, а потом он работал уже только с английским текстом, методом фильтрации определенных фонем, и извлечения из них звуковых элементов музыкальной композиции. С меньшей очевидностью можно представить себе абстрактную связь речи и звуков, в исключительно инструментальной музыке, не имеющей какого бы то ни было вербального цитирования. Л.Ноно включал поэтический текст непосредственно в партитуру, безотносительно от того, озвучен он или нет (как в 1 -й и 3-й частях *Canti di vita e d'amore* или в квартете *Fragmente-Stille. An Diotima)*, который не просто навеян поэзией Гёльдерлина, а скорее целиком и полностью проникнут ею.

Проблема рецепции времени является одной из центральных проблем при исследовании творческого сознания. Физики и философы, литературоведы и лингвисты высказывали различные точки зрения на данную проблему, в отдельных случаях, определяя ее как фундаментальное измерение нашего бытия, которое веками пленяло воображение художников, философов и ученых. Б.А.Успенский концептуализирует «время» по характеру совмещения точек зрения автора, героя и читателя [16]. Ж.Женетт рассматривает нарушение временного порядка в тексте как анахронию, подразделял время на три категории: «порядок», «длительность» и «частота» [17]. Лотман пишет о том, что «на временной оси текста соседствуют субсистемы с разной скоростью циклических движений. Многие из систем сталкиваются с другими и на лету меняют свой облик и свои орбиты. <…> Семиологическое пространство заполнено свободно передвигающимися обломками различных структур, которые, однако, устойчиво хранят в себе память о целом и, попадая в чужие пространства, могут вдруг бурно реставрироваться». [18, с.177]. Рассуждая о парадоксальной ситуации, царящей в концепте «хронотопа», А.Колотов замечает, что, с одной стороны, это понятие включает в себя некое вымышленное, «художественное» пространство, присутствующее в тексте, а, с другой, являет собой время, находящееся за пределами этого текста, и экстраполируемое на него непосредственно в акте интерпретации. Таким образом, исследователь указывает на А-топичность действия (*espacement, spacing* в терминах Жака Деррида), характерного для нарратива XX века, в котором категории времени как таковой нет [19].

Изучение литературного текста лингвистами проводится не столько с точки зрения «субъективной ориентации» на говорящего (или слушающего), как при анализе обыденной речи, а с учетом «точки наблюдения». Так, Лангакер сравнивает подобный анализ с ситуацией наблюдения зрителем происходящего на театральной сцене: «Точка наблюдения не обязательно располагается там, где находится говорящий. Мы можем с легкостью принять фиктивную точку наблюдения и представить, как сцена будет выглядеть оттуда» [20, с. 76]. Сходным образом, Е.В. Падучева исследует художественный

текст с точки зрения «нарративной проекции», при которой происходит ориентация на литературного героя, от пространственно-временных координат которого идет отсчет времени и локализуется пространство [21, с. 260].

«Прямое вмешательство в жизнь персонажа не входит в нашу компетенцию, а с другой стороны, выражаясь фигурально, его судьба не есть череда неизбежных предначертаний: некоторые будущие события могут быть вероятнее других, о'кей, но все они химеры, а каждое причинно-следственное звено дело случая», - писал Набоков в «Прозрачных предметах» [П.П.:237]. Действительно, поздние тексты Набокова - это неумеренный инвариант игры с нормами классического нарратива. *Сосуществование (полное слияние и расхождение) многоплановых пространственно-временных субсистем* потрясает воображение, создавая «поразительный по геометричности своего построения хронотоп» [13].

Пространственно-временные координаты повествователя и персонажа могут почти полностью *совпадать,* их пространства «схлопываться», образуя единую систему. Прозу Набокова исследователи относят к сфере действия «свободного косвенного дискурса». В отличие от традиционного нарратива, в котором повествование ведется в 3-м лице или от первого лица», у Набокова «повествователь частично уступает персонажу свое право на речевой акт, при этом возникает чисто литературная фигура (говорящий в 3-м лице), которая невозможна в обыденном языке: персонаж 3-го лица замещает говорящего [13]:

*(1) Нравятся ему вязы? А стихотворение Джойса о двух прачках он знает? **Знает**, конечно. **Нравится**? **Нравится**. Вообще ему начинали нравиться, и сильно нравиться, сады, прохлады, услады и Ады. Они рифмовались. Сообщить ей об этом? [Ада:26]* [2]

Присутствие в вопросительных предложениях глаголов мысли (*знает*) и глаголов, передающих чувства (*нравится*) обнаруживает, что автор думает и даже любит за персонажа!

[2] *Did he like elms? Did her know Joyce's poem about the two washerwomen? He did indeed. Did he like it? He did. In fact he was beginning to like very much arbors and ardors and Adas. They rhymed. Should he mention it? [Ada:48]*

Пространственно-временные координаты персонажа и автора-повествователя могут вдруг стать совершенно *различными.* Выделение «эгоцентриков», то есть слов, которые указывают на определенные точки пространственно-временных координат (*я, здесь, вон, вот, наверно, кажется, да, пожалуй, внезапно, неожиданно, незаметно, прекрасно, правда, между прочим, например, увы* др.) позволяет говорить о сосуществовании нескольких различных субсистем в тексте:

(2) Я, Ван Вин, приветствую вас: жизнь, Ада Вин, доктор Лягосс, Степан Нуткин ... < ... > ... ***Сегодня*** *мне исполняется девяносто семь лет ...<...>* ***Эта «Пятая часть»*** *вовсе* ***не эпилог****; она –* ***самое что ни на есть вступление*** *к моей на девяносто семь процентов правдивой и на три процента правдоподобной книге «Ада, или Радости страсти: Семейная хроника».*

Из множества их домов в Европе *и тропиках это,* ***недавно*** *выстроенное в Эксе, что в Швейцарских Альпах, шато с колоннами по фронтону и крепостными башенками,* ***стало любимым*** *их обиталищем <...> «как бы становится вровень с высшими проявлениями человеческой мысли – чистой математикой и разгадыванием шифров»* ***(из неопубликованного рекламного объявления)*** *[Ада:266]*[3].

Сначала повествование ведется от первого лица, от имени *персонажа Ван***,** который упоминает о своем романе (в тексте *Эта Пятая Часть*), эгоцентрик «эта» указывает на пространственно-временные координаты Вана, как и эгоцентрик «*сегодня»:* в этот день ему исполнилось 97 лет. Затем

[3] *I, Van Veen, salute you, Ada Veen, Dr. Lagosse, Stepan Nootkin, Violet Knox, Ronald Oranger. Today is my ninety-seventh birthday, and I hear from my wonderful new Everyrest hair a spade scrape and footsteps in the snow-sparkling garden, and my old Russian valet, who is deafer than he thinks, pull out and push in nose-ringed drawers in the dressing room. This Part Five is not meant as an epilogue; it is the true introduction of my ninety-seven percent true, and three percent likely, Ada or Ardor, a family chronicle.*

Of all their many houses, in Europe and in the Tropics, the chateau recently built in Ex, in the Swiss Alps, with its pillared front and crenelated turrets, became their favourite, especially in midwinter, when the famous glittering air, le cristal d'Ex, "matches the highest forms of human thought – pure mathematics and decipherment" (unpublished ad).[Ada:445]

повествование ведется уже от имени *автора*, (который словно вдруг «выпрыгивает» из персонажа, делая шаг назад, чтобы понаблюдать за своей тенью!), что вытекает из употребления эгоцентрика *их*. Автор говорит о Ване и Аде в третьем лице (*Из множества их домов),* эгоцентрик *недавно* фиксирует настоящий момент автора, вне связи с событиями в жизни персонажей. Рядом в тексте настоящее время героя, по всем законам традиционного нарратива, выражено прошедшим временем (***стало** любимым).* Когда оба пространства, автора и персонажа разграничены подобным образом, их время течет по-разному [13]. Интересно, что в данном отрывке есть еще одна система пространственно-временных координат, а именно несуществующее пространство! Слова «*как бы становится вровень с высшими проявлениями человеческой мысли – чистой математикой и разгадыванием шифров*» имеют источник цитирования: реклама, которая так и не была опубликована! (в тексте *(из неопубликованного рекламного объявления)*. Впрочем, когда Ван сообщает читателю, что написанная им пятая часть романа это «*не эпилог: это самое что ни на есть вступление*»), прошедшее и будущее вовсе меняются местами. Читатель как будто забывает, что в эпиграфе автор упомянул о том, что «все люди, поименованные в этой книге, уже мертвы»: сдвиг интерпретации происходит не по логике событий, а в текущий момент текста.

Примером невероятного мультипространственного эффекта в новой музыке можно считать Helikopter-Streichquartett - "Вертолетный квартет" К. Штокхаузена для струнного квартета, четырех вертолетов с пилотами и четырьмя звукотехниками (1992-1993). В основу сочинения продолжительностью около 50 минут положен экстравагантный замысел. Перед концертом исполнители выходят из зала и садятся в вертолеты. На мониторах, установленных в зале можно их увидеть, играющими в одном из четырех вертолетов и услышать то, что они играют в воздухе, где звуки струнных смешиваются с шумами пропеллеров. Музыканты находятся не только в разных пространствах, но даже за пределами концертного зала, что создает шокирующий мильтипространственный эффект. Слушатель/ зритель оказывается в одновременности в пространстве концертного зала, внутри каждого из четырех вертолетов, сводимых воедино при помощи современных технических средств.

Художественное произведение, по-своему моделирует пространство в соответствии с характером мироощущения автора, его онтологических установок. Современное художественное сознание, с одной стороны, плюралистично и множественно, с другой - фрагментарно и разорвано. Музыка, как и любой другой вид искусства - своего рода генетический код эпохи, где организация внутреннего музыкального пространства по-своему отражает время. Так сегодняшнее звуковое пространство многомерно: оно фокусируется вокруг микро- и макро-пространства звука и звуковой материи, оно предполагает возможность перемещения с одного уровня на другой. Пространство в качестве формы бесконечно развивающейся материи с протяженностью и объемом, является одной из основных координат множества явлений новой музыки, на всех уровнях ее существования. И если в литературном произведении существует множество эгоцентрических элементов, которые необходимо учитывать для определения пространственно-временных координат различных субсистем, соседствующих в тексте, то в новой музыке каждый из параметров, будь то ритмический или звуковой, может являться своего рода субсистемой, а их координация в пространстве определяет степень плотности и смену событий в звуковой ткани. Предлагая обоснования пространственно-временных концепций, композиторы и исследователи их творчества метафорически называют новоизобретенное время: «шарообразным» (Б.-А. Циммерман), «застывшим» (минимализм), «поли-временным контрапунктом» («Контакты» Штокхаузена), «момент-формой», «чистым временем» (4:33 Дж.Кейджа).

Это как…

Пространственно-временные особенности художественного нарратива Набокова часто сравнивают с принципом *временной обратимости или обратной перспективы.* Как замечает Б.Бойд [22, с. 329], время интересует Набокова, когда он изучает возможности сознания, соперничающего с реальностью и одерживающего над ней победу: прошлое существует в памяти, и эта форма существования может оказаться более ценной, чем реальное. Действительно, «игра» со временем, одновременность существования прошлого, настоящего и будущего отражает особенность мышления Набокова как художника XX века.

«Прошлое, настоящее и будущее возникают в моментальной вспышке, так и воспринимается весь круг времени, другими словами, время перестает существовать» [23, с. 71].

«Моментальная вспышка», о которой говорит Набоков оказывается аналогична концепции «момент-формы», предложенной в новой музыке композитором Карлхайнцом Штокхаузеном. *Предлагая идею вертикального среза времени, он* переосмысливает концепцию причинно-следственных связей развития материала. Отсутствие линейного течения времени - "от прошлого через настоящее в будущее" сосредотачивает форму на самой себе на индивидуальном, замкнутом на самом себе «моменте». Для самого композитора по его собственным словам – это стремление преодолеть конечность времени, одномоментным вертикальным срезом некоего потока времени. Не менее распространенным приемом в новой музыке является и обратная временная перспектива. Если в литературной области этот прием скорее инновационный, то в музыке «зеркальные репризы» встречались и у классиков, а всевозможные «ракоходные» тематические формы фуг, которые далее применялись и в додекафонии, мы можем найти уже в полифонии строгого стиля. Обратная перспектива применяется в музыкальном сериализме при построении зеркальной формы с симметрией по центру (пример Л.Ноно «Incontri» (1955) центр симметрии 109 такт – далее зеркальное повторение звуковых событий).

Говоря о принципе обратной перспективы можно вспомнить слова П.Флоренского, который приходит к выводу о том, что перспективность изображения представляет собой лишь один из возможных приемов символической выразительности, один из возможных символических стилей, существование которого ни в коей мере не должно отрицать иные возможности изображения, имеющие собственные смысловые и стилистические цели [24, с. 40]. Если в искусстве обратная перспектива является способом «демонстрации невозможного в возможном мире искусства», то в прозе подобный замысел осуществляется благодаря *относительной свободы от лексических или грамматических ограничений,* накладываемых законами английского (или русского) языка [25, с. 52].

Подобная «свобода» реализуется в поздних романах Набокова посредством, например, а) *безглагольной реализации*, что указывает на нерелевантность временной соотнесенности, б) эффекта *гетерогенности, полиязычия, лексической насыщенности*, с) *ненормативной пунктуации*. Рассмотрим данные примеры более подробно.

Как показал анализ романа «Ада» Набокова, для текста весьма характерна *безглагольная реализация:*

(3) *Нирвана, Невада, Ваниада.*

<…>

– Точно-точно, – сказал Ван.

Да, примерно так. Одно серьезное затруднение. Странное, переливчатое, будто мираж, мерцание, исполняющее здесь роль смерти, не должно появиться в хронике слишком рано, но все же необходимо, чтобы оно сквозило и в самых первых любовных сценах. <… > А кстати, кто умирает первым?

***Ада. Ван. Ада. Ваниада. Никто**. [Ада:273]* [4]

В примере (3) главный герой Ван рассуждает о романе, который пишет: когда должна появиться первая любовная сцена, кто умрет первым (в тексте *Ада. Ван. Ада. Ваниада. Никто)*. Глаголы практически не используются: персонажи находятся во вневременном пространстве.

Преодолевая время, автор в какой-то степени преодолевает смерть. Набоков красноречиво пишет об этом в «Прозрачных предметах»: «*Вот оно, как мне хочется верить, не грубое страдание физической смерти, а ни с чем несравнимые муки таинственного душевного маневра, необходимого для перехода из одного бытия в другое*» *[П.П.:250]*. Неслучайно, Лолита умирает в праздник Рождества, ровно через сорок дней после того, как закончилась жизнь Гумберта, и вместе с ним его

[4] *Nirvana, Nevada, Vaniada… By the way, should I not add, my Ada, that only at the very last interview….*

…Something of the sort. One great difficulty. The strange mirage-shimmer in for death should not appear too soon in the chronicle and yet it should permeate the first amorous scene. Hard but not insurmountable. (I can do anything. I can tango and tap-dance on my fantastic hands). By the way who dies first?

Ada, Van, Ada, Vaniada. [Ada:456]

романа, - душа книги и ее автора, отбыв свой земной срок, на сороковой день устремляется к вечной жизни. А.Битов замечает, что Набоков «каждый день вглядывается в строение мира, а как художник—наблюдал Творение. Оттого мир его и не груб, как постоянно вычленяемое нами «главное», а тонок, как целое. Только тонкие различия принципиальны. <…> Тонкость мира — есть граница, пыльца контакта между жизнью и небытием. Что-то есть жестоко детское и беззащитное в отношении Набокова к смерти, как к «всего лишь» разлуке. Он-то знал, что значит это «всего лишь»» [7, с.8].

Тонкость перехода из бытия – в небытие, из тишины – в звук и обратный процесс. Для новой музыки сегодня это не метафора, а область поиска. Постижение внутреннего пространства звука стало возможным благодаря открытиям электронной музыки, которая позволяет сегодня, говоря словами композитора - одного из лидеров спектральной музыки Жерара Гризе, слышать мир микромир звука макрофонически [26]. Спектрализм принял акустические свойства отдельного звука в качестве гармонического материала для целостной музыкальной композиции. Жерар Гризе, понятию «спектральная композиция» предпочитал понятие лиминальное письмо (от латинского *limen,* порог), отсылающее к психологическому уровню восприятия, которое подразумевало бы так называемые лиминальные или «пороговые» состояния, возникающие в отношении ощущений границ тембра и гармонии. Этот метод стал возможен, исключительно благодаря развитию компьютерных систем для анализа звука, в том числе основываясь на математической теореме Фурье. С развитием тембровой составляющей звука, с появлением электронной музыки, микрохроматики, четвертитоновости, и далее спектральной композиции, произошел кардинальный перелом в понятии музыкального звука. Музыка перестала быть сочетанием лишь звуковысот и ритма. Ныне первичен стал сам звук и его развитие во времени, которое получило возможность говорить о *внутреннем звуковом пространстве*, ибо звук становился уже отправной точкой, а не конечным результатом. Микромир звука, или его внутреннее пространство оказывается подчинено ходу времени: в этом пространстве существуют атака и угасание отдельных импульсов. Этот ход времени в равной степени созидателен и

губителен для звука: подобно биологическим существам, он рождается из тишины, и умирает, уходя в небытие.

Акцент на текстуре, ритмике, звучании слов определяет общую *гетерогенность* текстов позднего Набокова, которые характеризуются смешением различных стилей и жанров. В «Аде» соседствуют диалог и описание, отрывки из писем и аллюзии на знаменитые тексты, включая «Лолиту», «В поисках утраченного времени» М.Пруста, «Евгения Онегина» А.С. Пушкина, «Анну Каренину» Л.Н. Толстого, произведения Шатобриана, Байрона и даже Ветхий Завет [27]. В свою очередь, принцип *полиязычия,* или *смешения языков* часто актуализируется как смыслообразующий:

(4) – *По крайней мере, – прошептала Ада, – сейчас эта привычка себя оправдывает. Крокетная площадка? Ou comme ca?*

– ***Comme ca и немедленно****, – ответил Ван. [Ада:125]*[5]

В примере (4) Ада, героиня одноименного романа, делает Вану предложение: «*крокетная площадка или comme sa?»* Эксплицитно о любовной сцене речи не идет, но французское словосочетание «*comme sa*» (фр. «или прямо так») молниеносно позволяет определить читателю, что именно Ада предлагает делать. Ван подтверждает догадку читателя, последней репликой «*comme ca* и немедленно»! Можно представить себе насколько сильнее подобное предложение звучит в своей завуалированной форме! …В оригинальном тексте романа «Ада», трогательным моментом становится приведение в тексте некоторых непереводимых русских словосочетаний латинскими буквами, например, «*eschchyo bi!», «biryul'ki proshlogo»,* «*v vozduhe chustvuetsya osen'*», «*nu, eto chto-to slozhnovato*», «*budet, budet*». Очевидно, что по-английски, эти фразы просто не передать!

При смешении нескольких языков в тексте Набокова создается эффект *«лексической насыщенности*»**.** Ч. Пирс, говоря о природе иконического знака (то есть знака, в котором материальная внешняя сторона (означающее) «подобна» означаемому), выделяет так называемый «принцип количества»

[5] *«At least», - whispered Ada, «it pays off now, doesn't it? Croquet room? Ou comme ca?» «Comme sa, for once», said Van. [Ada:209-210]*

или принцип распределения «количества формы» (*iconic quantity*) [28, p.5-21]. Данный принцип позволяет лексически насыщенной фразе воссоздать ситуацию более ярким образом:

(5) *Какое-то время Аква верила, что* ***мертвенький полугодовалый мальчик***, ***изумленный зародыш***, ***резиновая рыбка****, которой она разрешилась в ванне, в* ***lieu de naissance****, помеченном в ее сновидениях крыжом латинского X, –* ***после того, как*** *она разбилась в лыжную пыль, налетев на пинок от лиственницы, неведомо как спасся и был с поздравлениями от сестры доставлен в ее в* ***Nusshaus***, ***обернутым*** *в кровавую вату, но совершенно живым и здоровым, потом его записали как ее сына, Ивана Вина [Ада:13].*[6]

Данный текстовой фрагмент намеренно сложен с точки зрения синтаксиса. В одном предложении соседствуют придаточное временное *(после того как*), причастный оборот *(налетев…),* страдательный залог *(обернутым*), в английском варианте романа - пассивный герундиальный оборот (*to be registered*). Нарратив семантически насыщен (использованы группы существительных: *мертвенький полугодовалый мальчик, изумленный зародыш, резиновая рыбка, и т. д.),* немецкое слово *Nusshau,* в оригинале текста *латинское слово fetus,* французское выражение *lieu de naissance,* что придает отрывку еще большую звуковую наполненность и многомерность. Набоков, отмечал, что по количеству слов английский гораздо богаче русского: «*Это особенно заметно в существительных и прилагательных».* С другой стороны, «*русский обладает превосходством в словах, передающих оттенки движения, жеста, чувства <…>можно выразить на русском очень тонкие оттенки длительности и напряженности. Синтаксически английский исключительно гибкий инструмент, но русский можно еще более тонко крутить и поворачивать»* [7, с.156].

[6] *At one time Agua believed that a stillborn male infant half year old, a surprised little fetus, a fish of rubber that she had produced in her bath, in a lieu de naissance plainly marked X in her dreams, after skiing at full pulver into a larch stump, had somehow been saved and brought to her at the Nusshaus, with her sister's compliments, wrapped up in blood-soaked cotton wool, but perfectly alive and healthy, to be registered as her son Ivan Veen [Ada:27].*

Метафорическое полиязычие в новой музыке также весьма распространено. Не фокусируя свое внимание на общеизвестном явлении полистилистики, обратимся к смешению элементов из различных звуковых практик, в частности включения в новую академическую музыку элементов рок-музыки. Так мультимедийная опера итальянского композитора Фаусто Ромителли «Индекс металлов» представляет своего рода стилистический монолит, состоящий из разнородных элементов, слуховых, зрительных, осязательных. Светский ритуал, а отнюдь не религиозное действо, обращен к инстинктам эстетического удовольствия, где пространстве взаимодействуют и интеллектуальные тексты Жоржа Батая, и фрагменты музыки *Shine On You Crazy Diamond* «Пинк Флойд», фрагменты панк-рока из репертуара группы «Pan Sonic» и элементы финского техно, и весь спектр звуков от инструментов симфонического оркестра до электроники и шумов, сплавленных с визуальными образами и абстракцией, сплавляясь воедино со спектральными идеями Гризе, которые унаследовал автор – композитор Фаусто Ромителли. Для него была важна особая трактовка звука в качестве материала. Вторжение инородных элементов и иных осязательных и изобразительных факторов, обусловлено стремлением при помощи обработки придать ему физические и текстурные характеристики. Стремление к гибкости языка, воплощенное у Набокова во вкраплении английских слов, в последнем музыкальном примере выражено в многостороннем отображении звучащего вещества.

Некоторая аграмматичность текста Набокова проявляется при использовании *ненормативной пунктуации* (обрыва фраз, тире, эллипсиса):

(6) – *Не знаю, – сказала Ада, – не знаю, стоит ли попытка прояснить эти вещи разбитого цветного стеклышка. Мы можем узнать время, узнать сколько сейчас времени. Но Времени нам никогда не узнать. Наши чувства просто не годятся для его восприятия.* ***Это все равно как ...*** *[Ада:266]* [7]

[7] *«I wonder», said Ada, «I wonder if the attempt to discover those things is worth the stained glass. We can know a time. We can know the time. We can never know Time. Our senses are simply not meant to perceive it. It is like – » [Ada:443].*

Пример (6) – это последняя фраза, вернее, комментарий, которым Ада подытоживает главный труд Вана «Ткань времени» (Часть IV романа «Ада», которую Набоков писал много лет). Ада, в который раз, оказывается более ироничной по отношению к Вану, но, возможно, более краткой и точной в формулировках мысли. Пытаясь определить Время, она не договаривает сравнительный оборот, опускает синоним, заканчивая главу многоточием (в английском варианте романа это «тире»): *Это все равно как…* Многоточие как знак, обозначающий паузу, как «время тишины», оставляет след недоговоренности, молчания.

В новой музыке тишина также является обратной стороной звучания и со времен Дж. Кейджа становится полноправным звуковым материалом. В напряженной тишине содержится огромная сила, так как она противопоставлена передаче информации речевым или параречевым способом и демонстрирует собой переход к другому семантическому коду. Но при этом, в отношении речи, выразительные возможности молчания в сочетании с параязыковыми элементами и жестами не менее широки.

Беззвучный жест в музыке не менее значим и выразителен. История взаимоотношений тишины, молчания и звука оказывается как никогда актуальной темой для исследователей. «Мотив молчания», «идея беззвучия», «поэтика тишины», «эстетика пустоты» — сегодня это вполне сложившаяся искусствоведческая терминология. Тишина насыщается новым смыслом, а изучение этого уже вполне «узаконенного» явления оказывается увлекательнейшим процессом, обусловленным сложностью и многообразием ее составляющих. Известнейший пример «4:33» (1952) Дж. Кейджа уже давно стал хрестоматийным. С точки зрения интерпретации композитором философии дзен-буддизма и ее интеграции в область слышимого, смысл деятельности художника — в воплощении Ничто в форме объединения и становления разнообразных Нечто: звук, становясь самим собой и сосуществуя с другими звуками, воплощает внутреннюю сущность Бытия.

Для позднего творчества Набокова (в частности для романа «Ада») характерен выраженный акцент на текстуре, сосуществование различных пространственно-временных субсисистем, которые реализуются в тексте посредством

многочисленных литературных аллюзий. Расширяя принятые границы языковых норм, автор создает собственную систему лингвистических средств, которые являют собой примеры безглагольной реализации, лексической насыщенности, полиязычия, намеренном упрощении или осложнении пунктуации. Гетерогенность текста, действие принципа «палиндрома» способствуют генерации новых смыслов в разомкнуто-замкнутой системе авторских координат.

Подобная акцентуация на звуковой текстурности характерна и для Новой музыки. Вышеприведенный пример – мультимедиа-опера «Каталог металлов» Фаусто Ромителли, где это свойство реализует себя в многомерном пространстве, далеко не единственный в композиторском творчестве, где этот аспект выступает на уровне концептуальной идеи. Хельмут Лахенманн в своей классификации звуковых типов новой музыки предлагает понятие текстурного звука в качестве сочетания характерного хаоса – звуков окружающей среды и упорядоченных элементов [15]. Этим сочетанием звуковых субсистем – хаотической и организованной достигается особый пространственный эффект. Гетерогенность элементов, сплавленных воедино, или их противопоставление в контексте воздействия на различные перцептивные сущности, сфокусированы на общей идее художественного смысла. Сегодня и в литературе он скорее «проходит сквозь слово» соприкасается с ним, а не выражает его буквально. В музыке – обладательнице особого виртуального языка эти процессы аналогичны. Стремление ухода от нарративности оказывается двусторонним процессом, где и Новая музыка и современная литература, направлены навстречу друг другу.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бонфельд М.Ш. Музыка: язык. Речь. Мышление. (Опыт системного исследования музыкального искусства). Москва, 1991. - 126 с.

2.Бонфельд М.Ш. « Музыка: язык или речь»? // «Открытый текст» URL::http://www.opentextnn.ru/music/Perception/?id=1416 (дата обращения 10.12.2012)

3. Levi-Strauss C. L'homme nu. Mythologiques V. Paris: Plon, 1971. - 781 p.

4. Выготский, Л. С. Мышление и речь. М., 2007. - С. 292 - 334
5. Жинкин, Н.И. Язык. Речь. Творчество. М., 1998. – С. 158
6. Язык и мышление // Под ред. И.А.Стернина. Воронеж, 2004. – С. 17
7. Набоков, В.В.: pro et contra // Под ред. Б.В.Аверина. В 2-х томах. – СПб.: РХГИ, 1997, 1999. - Т.1. – 976 с.
8. Лукьянова Е.А., Толочин И.В., Сорокина М.В., Коновалова М.Н. Учебник лексикологии. - СПб.: Антология, 2014. — 440 с.
9. Иглтон, Т. Теория литературы. Введение. «Территория будущего», 2010
10.Метафоры языка и метафоры в языке // Под ред. А.В. Зеленщикова, А.А.Масленниковой. СПб: СПбГУ, 2006. – 263 с. - С. 206-247
11. Левин Ю.И. Вл.Набоков // Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М., 1998. - С 285.
12.Рягузова Л.Н. Принцип палиндрома или внутренняя обратимость в текстах В.В. Набокова//Логический анализ языка. Семантика начала и конца // Отв. ред. Н.Д.Арутюнова. М.: Изд-во «ИНДРИК», 2002. – С. 480-481
13. *Падучева Е.В*. Игра со временем в первом главе романа Набокова «Пнин» // Язык. Личность. Текст: сборник статей к 70-летию Т. М. Николаевой. М., 2005.
14. Sciarrino S. Le figure della musica da Beethoven a oggi. Milano Ricordi, 1998. - 246 p.
15. Ноно, Л. Текст-Музыка-Пение // Слово композитора. Сб. трудов РАМ им. Гнесиных.- Вып. 145. М., С. 36-38.
16. Успенский Б.А. Семиотика искусства. М., 1995
17. Женетт, Ж. Фигуры. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998 В 2-х томах. – 470 с.
18. Лотман Ю.М. Культура и взрыв. М.: Издательство «Гнозис», Изд.группа «Прогресс», 1992. – 272 с.
19. Колотов А.А. А(у)топичность хронотопа (на примере трех романов Вирджинии Вулф) // Культура и текст: Материалы международной научной конференции 10-11 сентября 1996 года. Выпуск 1. Литературоведение. Часть II. Санкт-Петербург — Барнаул: БГПУ, 1997. – 138 с. – С.122-124
20. Langacker, R. W. Cognitive Grammar: A Basic Introduction. Oxford: Oxford University Press, 2008. P.70-77

21. Падучева Е.В. Семантические исследования: Семантика времени и вида в русском языке. Семантика нарратива. – М.: Языки русской культуры, 1996. - С.260-268
22.*Бойд* Б. Владимир Набоков. Русские годы. Биография. М.: Независимая газета; СПб.: Симпозиум, 2001. – С.329
23. Набоков В.В. Неизданное в России // Звезда. 1996. №11.
24. Флоренский, П. А. Избранные труды по искусству. М.: Изобразительное искусство, 1996. – 334 с.
25. Масленникова, А.А. Невозможное в возможном мире Дж. Джойса // Этюды по поводу. СПб: СПбГУ, 2008. - С. 52
26. *Grisey G., Fineberg J.* Did you say spectral? //Contemporary Music Review 2000, Vol. 19, Part 3. - P. 1-3
27. *Курганов*. Е. Лолита и Ада. Санкт-Петербург: Изд-во журнала «Звезда», 2001
28. *Hiraga, M.K.* Diagrams and metaphors: Iconic aspects in language // Journal of Pragmatics. 22. 1994. – P.5-21

ИСТОЧНИКИ

Ada—- Nabokov, V. Ada or Ardour: A family Chronicle. Penguin Books. 1969
Ада — Набоков, В. В. Ада, или Радости страсти. Семейная хроника // Пер. С.Ильина // Nabokov, V. Ada or Ardor: A Family Chronicle. UK: Penguin Books, 1970
Лолита — Набоков В.В. Лолита // Собр. Соч.: В 4 т. М., 1992. Т.5 (доп.)
П.П. — Набоков В.В. Со дна коробки. Прозрачные предметы. СПб: Азбука, 2004

ГЛАВА 4.
МУЗЫКА ЯЗЫКА И МЕЛОДИКА РЕЧИ (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА В. НАБОКОВА И МУЗЫКИ КОНЦА XX ВЕКА)
NINA SHCHERBAK, SVETLANA LAVROVA MUSIC OF LANGUAGE AND MELODY OF SPEECH (NABOKOV AND MUSIC OF THE LATE 20TH CENTURY)

Нина Щербак (СПбГУ, кафедра английской филологии и лингвокультурологии; доцент; канд. филол. наук, PhD) n.sherbak@spbu.ru.
Светлана Лаврова (Академия русского балета им. А.Я. Вагановой, проректор по науке; доктор искусствоведения) slavrova@inbox.ru.
Ключевые слова: антинарративные практики, молчание, постмодернизм

УДК: 81.42

Целью статьи является обнаружение некоторых сходств, характерных для художественного нарратива Владимира Набокова (на примере романа «Ада»), в английском варианте (Ada or Ardour: A Family Chronicle) и антинарративных практик новой музыки. Причиной для подобных апелляций послужили их некоторые общие философские и эстетические особенности, которые в процессе настоящего исследования нам предстоит выявить. Музыка является аналогом универсального языка — абстрактный язык символов, который неоднозначен. Различные музыковедческие трактовки диаметрально противоположно представляют заложенный композитором смысл. Текст Набокова сходным образом открыт для множества интерпретаций.

Nina Scherbak (PhD; Associate Professor, English Deparment, Faculty of Philology, Saint Petersburg State University) alpha-12@yandex.ru.
Svetlana Lavrova (Dr. habil.; prorector for science, Academy of Russian Ballet named after A.Ya. Vaganova) slavrova@inbox.ru.
Key words: anti-narrative practices, silence, postmodernism
UDC: 81.42

The purpose of the article is to identify some similarities characteristic of the artistic narrative of Vladimir Nabokov (for example, the novel *Ada,* in the English version of *Ada or Ardour: A Family Chronicle*) and anti-narrative practices of new music. The reason for such appeals was their certain general philosophical and aesthetic features, which in the course of this study we have identified. Music is the equivalent of a universal language-an abstract language of symbols that is ambiguous. Various musicological interpretations are diametrically opposed to the meaning laid down by the composer. Nabokov's text is similarly open to many interpretations.

О музыке языка и мелодике речи

Музыка как аналог некого универсального языка — абстрактный язык символов, который, в сущности, неоднозначен и на этом основывается множество различных музыковедческих трактовок, которые порой диаметрально противоположно представляют заложенный композитором смысл. И тем не менее, вопрос, чем же является музыка — языком или речью — также не получает однозначного ответа. В известном русскоязычном труде музыковеда Мориса Бонфельда, воспроизводящем в названии этот вопрос, утверждается целостно-материально-идеальная сущность музыкального произведения, в котором заложено взаимоединство означающего и означаемого, материальная форма которых образуется благодаря заданному комплексу понятий и представлений эмоций, которые, в свою очередь, обеспечивают процесс смыслообразования [Бонфельд 2006: 15].

Таким образом, в дальнейшем уже сам музыкально-коммуникативный процесс реализует себя в речевом качестве, однако при этом язык музыки все же остается виртуально-абстрактным, а омузыкаленная речь — в итоге — единственно возможной эстетической реальностью [Бонфельд 2012]. Абстрактный звуковой мир не предполагает абсолютную идентификацию музыкальных знаков. С точки зрения Леви-Стросса музыкальная структура, хоть и повторяет языковые формы, но не имеет как такового языкового смысла [Levi-Strauss 1971: 579].

В новой музыке понятие «фигура» встречается достаточно часто. Понятие «фигура», которое лежит в основе концепции восприятия у итальянского композитора Сальваторе Шаррино, также оказывается значимым и для Лука Франческони. Не артикулируя новшеств композиторской техники, а, напротив, стремясь к интеграции музыкально-языковых средств, Франческони излагает свою эстетическую теорию. Фигура для итальянского композитора — связующее звено между различными языковыми системами, направляющее восприятие реципиента. Для Франческони музыка — это проекция языка, которая в силу существующей неопределенности вынуждена создавать некие лингвистические предположения. Музыка — это красивая абстракция, в которой синтаксический аспект, несмотря на отсутствие однозначных трактовок структур со стороны языка, является абсолютно фундаментальным. В грамматическом измерении это не исчерпывается даже тогда, когда оно необходимо для музыки. Искусство — это в первую очередь переосмысление коллективной памяти. В какой момент историческое восприятие изменяет смысл звуковой фигуры? В каких случаях архетипическая константа оказывается настолько сильной, что она способна преодолеть историческое злоупотребление одним и тем же архетипом? Каким образом повторение фигуры в сложившемся в исторической памяти определенном семантическом контексте может изменять восприятие, даже если эта фигура чрезвычайно известна? Все эти пограничные области, по мнению Л. Франческони, являются сырьем для композитора вместе с идеями создания собственного синтаксиса, который организует зеркальную игру. Таким образом, и восприятие, и композиция, да и сам язык уподобляются алгоритмам. Они — система в системе [Francesconi 1989].

Во многих композиторских концепциях музыки конца XX века грань между речью и музыкой фактически стирается. Шум и речь в концепции современного австрийского композитора Петера Аблингера функционируют в музыкально-структурированном и упорядоченном качестве. Речь не сводится к неразборчивому, чисто музыкальному, звучанию. Центральные корреляты системы создают из нее почти традиционную музыкальную композицию, в которой изменение восприятия

речи отчасти происходит через применение специальных композиторских стратегий. Система отношений между восприятием и речевым объектом, выступающим в качестве музыкального звучания, не только требует от слушателя кардинальной перекодировки восприятия, но и в сущности полностью уравнивает речь и музыку.

Что такое речь с физической и музыкальной точек зрения? Речь представляет собой набор спектральных составляющих, так же как и музыкальный звук. Задача по воссозданию речи, как и любого другого звука, заключается в как можно более точном воспроизведении спектра исходного сигнала в условиях возможностей инструментария, которым располагает композитор. Содержит ли «омузыкаленная речь» информацию, или же мы воспринимаем ее исключительно как гармоническое звучание? Аблингер полагает, что воспроизведенная в записи речь не обладает информационной содержательностью. В связи с этим в одном из своих интервью он цитирует Витгенштейна, утверждая, что именно образ, а в данном случае — звукообраз, открывает нам смысловое содержание [Ablinger 1997], в то время как «тавтология, равно как и противоречие» нам ни о чем не говорят [Ablinger 2003]. При этом информация избыточна сама по себе, поэтому речь в качестве музыки информации не несет. Музыка и звук — независимые формы с четкими, еще пересекающимися, траекториями.

В творчестве Аблингера речь становится одним из основополагающих звуковых концептов. Его цикл «Голоса и фортепиано», первоначально создававшийся для пианиста Николаса Ходжеса, — масштабный цикл пьес, где каждая из композиций основывается на одной записи голоса какой-либо знаменитости. В конечном итоге, цикл включает в себя около 80 фрагментов записанных голосов, что составляет около четырех часов музыки. Запись речи отражает специфику личности и даже авторский почерк художника. Таким образом, речь — это не только специфика голоса, но и мышления, которое может быть выражено как вербальным языком, так и музыкальным и музыкально-вербальным, как в данном случае.

Аблингер представляет «Голоса и фортепиано» как своего рода песенный цикл, несмотря на то что там никто не поет, а все голоса — это речевые выступления или интервью,

сопровождающиеся партией фортепиано, сгенерированной из речевой записи. Фортепиано не сопровождает голоса, а скорее конкурирует с речью в отношении фокуса внимания слушателя. Речь во многих случаях обладает такими яркими акустическими характеристиками, что собеседник способен утратить ее смысл, заслушавшись ее «мелодикой». Упуская смысл, музыкант не пропускает мелодию речи. В качестве примера Аблингер приводит следующий случай из своей биографии, когда он, будучи маленьким, отправлялся в магазин по просьбе своей матери, он слушал инструкции, что купить и где, очень внимательно, так как любил звучание ее голоса. Отправившись в магазин, он поймал себя на том, что абсолютно не помнил, зачем поехал, потому что не слушал содержания ее речи» [Ablinger 2013].

В современной лингвистике существует ряд вопросов, которые не имеют строго определенного ответа. Например, большинство лингвистов полагают, что мы мыслим посредством языка. Несмотря на то что существуют определенные разногласия, и в некоторых случаях говорится и о «языке мысли», современные лингвистические положения выделяют язык как основу когнитивного процесса. Тем не менее есть и обратное мнение, достаточно распространенное. В частности, Альберт Эйнштейн писал о том, что мы мыслим все же благодаря образам, а не словам [Стернин 2004: 17]. Эта идея согласуется с философской основой Серебряного века, а именно с идеями символизма, для которого символ «темен в своей последней глубине» [Иванов 1909: 39]. Символ или образ масштабнее слова. Для поэтов или писателей, которые «вслушиваются в речь», таким образом, мысль складывается из зрительных, слуховых составляющих, отличных от исключительно вербальных. С этими идеями соотносятся и взгляды на иконичную природу языковых знаков [Hiraga 1994].

В этой связи становится значимым тот факт, что Набоков когда-то упомянул, что думает посредством образов: «Я думаю образами. Я не верю, что люди думают на языках. Они не шевелят губами, когда думают. Только неграмотный человек определенной разновидности шевелит губами, когда читает или пережевывает свои мысли» [Набоков 1997: 138].

Новая музыка порывает с прежними стереотипами восприятия, образуя в каждом новом случае специфический музыкальный язык, который, как, например, в случае с Аблингером, может быть эквивалентом вербального. Антиконвенционная сущность создает сложности восприятия; с другой стороны, именно к этому и стремится современное искусство: отказу от прямых форм выражения и повествования.

Глубинные связи элементов, которые определяют звуковые события в новой музыке, основанные на структурных формулах, подобно этому тексту, строятся на оговоренной последовательности и при создании нового смыслового ряда репродуцируются почти произвольно. Так каждая действующая в материале связь, — утверждает один из величайших композитором современности Хельмут Лахенманн в статье «Четыре определения музыкального слуха», — «является многозначной, находится среди других связей, составляющих конгломерат — осознанных и неосознанных, обдуманных и необдуманных, рациональных и иррациональных; композитору составляет не меньше труда понять свою музыку, чем любому другому» [Lachenmann 1996: 61]. Таким образом, Х. Лахенманн позиционирует композитора скорее в качестве медиума, определяющего правила движения, но не всегда способного предположить конечную «цель маршрута» — то есть смысл.

Игровая природа слова была подробно изучена в XX веке. Людвиг Витгенштейн постулировал идею о языковых играх. Действительно, для писателей-постмодернистов порывается связь между знаком и означаемым. Об этом же пишет историк литературы Терри Иглтон: «В языке не существует гармоничной, однозначной последовательности соответствий между уровнем означающих (знаков) и уровнем означаемых (смыслов)» [Иглтон 2010: 160—161].

Набоков придерживался сходной точки зрения. Его взгляд на язык был во многом продолжением взгляда символистов, то есть музыкальные характеристики языка были основополагающим принципом организации его текстового пространства, несмотря на то что Набоков не много писал о музыке, а, напротив, противопоставлял музыке решение шахматных задач [Набоков 1997: 156]. Слова и речь в прозе Набокова подчиняются принципу «перевертня», по которому

текст можно читать слева направо и справа налево [Рягузова 2002: 480—481]. В тексте сосуществует множество одновременно проигрываемых сценариев и мотивов. Основа романа — история Ады и Вана, в некотором смысле это история жизни Адама и Евы [Курганов 2001] или счастливая история Анны Карениной и Вронского:

"All happy families are more or less dissimilar; all unhappy ones are more or less alike," says a great Russian writer in the beginning of a famous novel (Anna Arkadievitch Karenina, transfigured into English by R.G. Stonelower, Mount Tabor Ltd., 1880) [Nabokov 1969: 9].

«Все счастливые семьи довольно-таки непохожи, все несчастливые довольно-таки одинаковы» — так говорит великий русский писатель в начале своего прославленного романа («Anna Arkadievitch Karenina») [Набоков 1970: 3].

В тексте сосуществуют мотивы и сюжетные линии из произведений Шатобриана, Пруста, мотивы, связанные с творчеством и критикой Достоевского, поэта К.Р., Фрейда, множество других намеков, повторов, референций. Все события, которые описаны в романе, происходят на территории Америки, однако географические названия на этом континенте — русские. В «Аде» вкус слова, его осязаемость перерастают в шифрованные ребусы, руны, которыми главные герои романа, Ван и Ада, оперируют. Вот какие правила и коды они придумывают, когда решают писать друг другу любовные послания:

In any longer word each letter was replaced by the one succeeding it in the alphabet at such an ordinal point — second, third, fourth, and so forth — which corresponded to the number of letters in that word. Thus 'love', a four-letter word, became 'pszi' ('p' being the forth letter after 'l' in the alphabetic series, 's' the fourth after 'o', et cetera, whilst, say 'lovely' (in which the longer stretch made in necessary in two instances to resume the alphabet after exhausting it) became 'ruBkrE', where the letters overflowing into the new alphabetic series were capitalized…[Nabokov 1969: 128].

В любом слове подлиннее каждая буква заменялась другой, отсчитываемой от нее по алфавитному ряду — второй, третьей, четвертой и так далее — в зависимости от количества букв в слове. Таким образом «любовь», слово из

шести букв, преобразовывалась в «сДжфзВ» («с» — шестая после «л» буква в алфавитном порядке, «з» — шестая после «б» и так далее), при этом в двух случаях пришлось, исчерпав алфавит, вернуться к его началу [Набоков 1970: 74—75].

В некотором смысле Набоков изобретает свою собственную систему знаков и символов, как и его герои и герои-повествователи. Ощущение слова, цвет и звук слова или буквы продолжают быть исключительно важными:

The 'D' in het name of Aqua's husband stood for Demon (a form of Demian or Dementius), and thus was he called by his kin. In society he was generally known as Raven Veen or simply Dark Walter to distinguish him from Marina's husband, Durak Walter or simply Red Veen, Demon's twofold hobby was collecting old masters and young mistresses. He also liked middle- aged puns [Nabokov 1969: 10].

Буква «Д» в имени мужа Аквы отвечала «Демону» (разновидность «Демьяна» или «Дементия») — в семье его так и звали. В свете же он был повсеместно известен как Ворон Вин или попросту Темный (Dark) Уолтер — в отличие от мужа Марины, прозванного Дурак Уолтер, а по-простому — Красный Вин. Сдвоенным хобби Демона было коллекционирование старых мастеров и молодых любовниц. Не чурался он и пожилых каламбуров [Набоков 1970: 3].

Актуальность противопоставления генотекста и фенотекста — дихотомии из понятийного ряда постмодернистской стратегии текстового анализа, введенной в философский оборот Ю. Кристевой в ее исследовании «Семиотика» (1969), — определяется тем, как соотносятся между собой структуралистский и постструктуралисткий принципы мышления, как поверхность и глубина. Понятие «генотекст» отображает появление объекта и субъекта в структурах языковой коммуникации, а также процедуру образования ядра значения. Генотекст — основа, которая находится на предязыковом уровне. Это то, что в дальнейшем локализуется и обозначается Кристевой уже как «фенотекст». Генотекст представляет собой системный принцип, а фенотекст — асистемный. В новой музыке эти две категории принадлежат области музыкального анализа сериальных композиций и новой музыки последующего периода, обозначаемого как постсериальный. В сериальных опусах 1950-х

годов значения / структуры располагаются изнутри композиторского языка, который открывает дискуссию об индивидуализации самого композиторского процесса. При этом как эстетическое, так и поэтическое начала находятся в соответствии друг с другом. В постсериализме значения/структуры в той или иной форме отражают процессы рецепции.

Отношение к миру композитора, опосредованное через миметическое преобразование физических реальностей в поисках различного рода «двойников», сколько преобразование иных существующих текстов в контексте общей идеи отражения знаков окружающего мира. Фигура у Сальваторе Шаррино входит в своего рода риторический инструментарий, с помощью которого он объясняет значения различных текстов. В книге «Фигуры музыки: от Бетховена до современности» [Sciarrino 1998] композитор сквозь оптику своей поэтики интерпретирует художественную и музыкальную историю. Он отступает от традиционной антропоцентрической трактовки, избирая в качестве исходного пункта универсальные символы, присутствующие не только в музыке — временном искусстве, но также и в пространственных искусствах. В действительности это весьма избирательная интерпретация истории музыки через поэтику. Антириторическая концепция у композитора предстает в особом ракурсе в виде когнитивной стратегии. Новая музыка постсериализма, оперируя идеей фенотекста Ю. Кристевой, открывает дискурс о связи между намерениями композитора и слушателем.

Пространственно-временные субсистемы текста

Вопрос, связанный с нарративным временем, волнует Набокова, как и художников, поэтов, композиторов XX века, в разные периоды творчества. Лингвист Е.В. Падучева при анализе романа Набокова «Пнин» пишет о том, что для Набокова характерен так называемый СКВ, «свободный косвенный дискурс», речь, при которой нарратор частично уступает персонажу право на речевой акт, таким образом, возникает эффект «нарративной проекции», при которой пространственно-временные координаты говорящего и нарратора могут совпадать или не совпадать. Сосуществование многоплановых пространственно-временных субсистем потрясает воображение,

создавая «поразительный по геометричности своего построения хронотоп» [Падучева 2005: 926]. При этом пространственно-временные координаты рассказчика(-ков) и героев могут быть сходными, а могут не совпадать:

*"**Hue or who? Awkward. Reword**! (marginal note in Ada Veen's late hand)" [Nabokov 1969: 14].*

"Гармонировал-германтировал? Коряво. Перекроить! (помечено на полях поздним почерком Ады Вин" [Набоков 1970: 10].

В этом примере нарратор и главный герой — Ван сливаются воедино, их пространственно-временные координаты совпадают. Интересно, что к этой системе координат присоединяется и пространственно-временная система Ады-повествователя (в тексте «на полях поздним почерком Ады Вин»).

Пространственно-временные координаты персонажа и автора-повествователя могут вдруг стать совершенно различными. Выделение «эгоцентриков», то есть слов, которые указывают на определенные точки пространственно-временных координат, позволяет говорить о сосуществовании нескольких различных субсистем в тексте:

*Hammock and honey: **eighty years later** he could **still recall** with **the young pang** of the original joy his falling in love with Ada. **Memory and imagination** halfway in the **hammock** of his **boyhood's dawns**. At **ninety-four** he liked **retracing that first amorous summer** not as a dream he had just had but as a recapitulation of consciousness to sustain him in the small grey hours between shallow sleep and the fist pill of the day. Take over, dear, for a little while. Pill, pillow, billow, billion. Go on from here. Ada, please. (She) **Billion of boys** [Nabokov 1969: 59—60].*

Гамак и мед: и восемьдесят лет спустя он с юношеской пронзительностью исконного счастья вспоминал о поре своей влюбленности в Аду. Гамак его отроческих рассветов — вот середина пути, в которой память сходится с воображением. В свои девяносто четыре он радостно углублялся в то первое любовное лето, не как в недавнее сновидение, но как в краткую репризу сознания, позволявшую ему перемогать ранние, серенькие часы между слепым сном и первой пилюлей нового дня. Замени меня ненадолго. Подушка, пилюля, бульон,

биллион. Вот отсюда, Ада, пожалуйста. (Она). Миллиард мальчишек [Набоков 1970: 24].

В данном фрагменте очевидно, что сначала повествование ведется в «современности», то есть в системе координатора нарратора (Вана) (в тексте: «восемьдесят лет спустя», «вспоминал»). Гамак становится тем хронотопом, где «воображение» сходится с «памятью», а прошлое с настоящим, поэтому упоминание «первого любовного лета» переносит читателя в систему пространственно-временных координат Вана-героя, много лет спустя (в тексте: «В свои девяносто четыре он радостно углублялся в то первое любовное лето»). Далее автор-повествователь вновь возвращается в свою собственную систему координат, передавая при этом часть «управления» Аде (в тексте эгоцентрики: «вот отсюда, Ада»). Ада продолжает повествование, совмещая пространственно-временные системы настоящего и прошлого (в тексте: «(Она). Миллиард мальчишек»).

Восприятие музыкального звука в пространстве не имеет никакого отношения к его высоте, хотя и нет смысла говорить и о буквальных текстурных качествах звука. Это чувство пространственности является общей чертой для нашего интуитивно понятного описания звуков, которые мы слышим, и находит свое отражение в технической стороне музыкальной нотации. Примером применения особой пространственной концепции в новой музыке можно считать творчество австрийского композитора Беата Фуррера. Для него важнейшим из средств художественной выразительности в его концепции становится пространственный жест. Термин «пространственный жест» был предложен автором концепции спектроморфологии Деннисом Смолли, который, в свою очередь, сравнил пространственные жесты, созданные инженером-диффузором, с физическими жестами традиционных инструментальных исполнителей [Smalley 2007]. Теория спектроморфологии описывает феномен пространственности, предлагая жестовый подход, который может быть использован как принцип структурирования в электроакустической и особенно акустической музыке. Этот принцип структурирования использует и Фуррер. Одним из поразительных эффектов его музыки становится то, что мнимая сложность, на которую

наталкивается наше слуховое восприятие, загромождаемое множеством канонических линий, но в действительности в партитуре эта фактура оказывается вполне рационально организованной. Это акустическое пространство кажется неконтролируемым, но в действительности оно более чем детерминировано композитором. О сущности своего живого, вариабельного, будто духами управляемого, «акустического театра» Фуррер говорит следующее: «Вначале была мысль, что любой звук имеет определенное пространство и что звук движется в пространстве, меняясь при этом...». [Furrer 2006]. Одним из наиболее известных и резонансных творческих проектов стала его опера «Фама», которую тем не менее оперой он не называет, предпочитая определение «аудиотеатр» или «слуховой театр». Обозначая таким образом жанр своей оперы «Фама», созданной для большого ансамбля, восьми голосов, актрисы и особого акустического устройства Klanggebäude (звуковая коробка, или же звуковая камера), Беат Фуррер подчеркивает первостепенную важность для него в этом произведении пространственного аспекта. Klanggebäude — это специальное устройство служит для создания особого эффекта нахождения реципиента внутри дома Фамы.

Пространство и время взаимосвязаны. Музыка исторически относилась к области временных искусств, но применительно к XX веку, который дает нам понимание многомерного пространства, где взаимодействуют несколько временных слоев, явление многопараметровости особо явно прослеживается. Для новой музыки мера (качество и смысл) ощущения звука полностью связаны с реальностью (музыкальной), частью которой является композитор, и, следовательно, именно она становится смысловой траекторией звука.

Языковые и музыкальные особенности современного текста

Пространственно-временные особенности художественного нарратива Набокова часто сравнивают с принципом временной обратимости или обратной перспективы. Действительно, «игра» со временем, одновременность существования прошлого, настоящего и будущего отражает особенность мышления Набокова как художника XX века. «Прошлое, настоящее и будущее возникают в моментальной

вспышке, так и воспринимается весь круг времени, другими словами, время перестает существовать» [Набоков 1996: 71].

«Моментальная вспышка», о которой говорит Набоков, оказывается аналогична концепции «момент-формы», предложенной в новой музыке композитором Карлхайнцом Штокхаузеном. Используя идею вертикального среза времени, он переосмысливает концепцию причинно-следственных связей развития материала. Отсутствие линейного течения времени — «от прошлого через настоящее в будущее» — сосредотачивает форму на индивидуальном, замкнутом на самом себе «моменте». Для самого композитора, по его собственным словам, — это стремление преодолеть конечность времени одномоментным вертикальным срезом некоего потока времени. Не менее распространенным приемом в новой музыке является и обратная временная перспектива. Если в литературной области этот прием скорее инновационный, то в музыке «зеркальные репризы» встречались и у классиков, а всевозможные «ракоходные» тематические формы фуг, которые далее применялись и в додекафонии, мы можем найти уже в полифонии строгого стиля. Обратная перспектива применяется в музыкальном сериализме при построении зеркальной формы с симметрией по центру (пример: «Incontri» (1955) Л. Ноно, центр симметрии 109 такт — далее зеркальное повторение звуковых событий).

Говоря о принципе обратной перспективы, можно вспомнить слова П. Флоренского, который приходит к выводу о том, что перспективность изображения представляет собой лишь один из возможных приемов символической выразительности, существование которого не должно отрицать иные возможности изображения, имеющие собственные смысловые и стилистические цели [Флоренский 1996: 40]. Если в искусстве обратная перспектива является способом демонстрации потаенного, сверхъестественного, то в постмодернистской прозе подобная идея реализуется благодаря лексическим и грамматическим искажениям. Определенная свобода от правил или, напротив, эксперименты с языковыми средствами в поздних романах Набокова могут быть обозначены, например, как: а) безглагольная реализация, употребление эллипсиса, что указывает на относительность времени, внимание к паузам (в музыке это «время тишины», частный случай концепта

«молчания»), акцент на ритмике, пунктуации; б) полиязычие, использование нескольких языков; в) лексическая насыщенность. Рассмотрим данные примеры более подробно.

Как показал анализ романа «Ада» Набокова, для текста весьма характерна безглагольная реализация, употребление назывных предложений, или эллипсиса:

'Idiot', said Ada, from the wall side, without turning her head. Summer 1960? Crowded hotel somewhere between Ex and Ardez? Ought to begin dating every page of the manuscript. Should be kinder to my unknown dreamers [Nabokov 1969: 99].

— Идиот, — от стены ответила Ада, не повернув головы. Лето 1960-го? Битком набитый отель где-то между Эксом и Ардезом?

Надо бы ставить дату на каждом листке манускрипта: следует быть добрее к неведомым мне сновидцам [Набоков 1970: 19].

В данном примере Ван пытается вспомнить ситуацию, произошедшую с ним и Адой в 1960 году, и одновременно хочет написать об этом, зафиксировать историю письменно. Эллипсис, то есть неполная фраза (в тексте: «summer 1960», «crowded hotel somewhere between Ex and Ardez»), а также неточность деталей («somewhere», «between Ex and Ardez»), эксплицитное упоминания «некоего города Экс» создает, на наш взгляд, эффект паузы, определенной «остановки времени», «зависания». Данное ощущение усиливается и благодаря тому, что Ада насмешливо и грубо обращается к Вану «со стены, не повернув головы», то есть является не персонажем, а фотографией, одной из своих возможных «вариантов» в вечности. Персонажи и авторы (Ада и Ван) находятся, таким образом, во вневременном пространстве, а грамматическая категория эллипсиса, на наш взгляд, имплицитно усиливает значение «молчания», «сокращения».

Преодолевая время, автор в какой-то степени преодолевает смерть. Набоков красноречиво пишет об этом, например, в «Прозрачных предметах»: «Вот оно, как мне хочется верить, не грубое страдание физической смерти, а ни с чем несравнимые муки таинственного душевного маневра, необходимого для перехода из одного бытия в другое» [Набоков 2004: 250].

«Человек выказывает себя как сущее через речь» в концепции Хайдеггера, а у итальянского композитора

Пьерлуиджи Биллоне сущее — это звук и звуковое пространство, как форма высказывания, так и место бытия. Через речь человек определяет себя как сущее в мире других сущих, а композитор, соответственно, делает это через звуки и звуковое пространство, которое, как язык у Хайдеггера, у Биллоне становится пространством бытия. В экзистенциал речи включены как слушание, так и молчание. Предшествующее речи молчание, так называемый «звон тишины», для П. Биллоне эквивалентно. Когда слово становится местом, где происходят события, «конкретным» эквивалентом высказывания, собственной теневой областью слова является хайдеггеровский «звон тишины» [Хайдеггер 1993: 265]. Затем эффект ослепления или оглушения тишиной проходит, когда возникает пространство, где мы и вещи можем существовать. Молчание — это исток речи, в музыке тишина — это исходный пункт звука. Хайдегеровское бытие — Seyn (бытие как ничто) связано с понятием фундаментальной онтологии Начала. Dasein — понятие, часто переводимое как «здесь-бытие», «вот-бытие», «тут-бытие» [Там же: 8], может быть трактовано и как «присутствие». И именно это «присутствие» становится основополагающим понятием для П. Биллоне и его философии музыкального жеста. Итальянский композитор сопоставляет роль слова в европейской культуре с его значением в японской культуре. Так, в японском языке, пишет Биллоне, есть слово Koto-ba. Этот знак являет собой постепенное раскрытие пространства, заключенного в нем самом. И в этот момент данный знак демонстрирует свою силу как «разоблачающее присутствие». В основе этого понятия, утверждает Биллоне, лежит «довербальная ясность». «Письменные знаки и соответствующие слову, а также слово Koto-ba, которое объединяет их всех (сохраняя их в высказывании), являются следами — способами и возможностями написания — этого события молчаливого понимания, которое удается слышать, — видеть и произносить, то, что не имеет ничего общего с высказыванием». Кото-ба — это исконно японские знаки, которые существовали в старояпонском. Буквально с японского «кото-ба» переводится как «слово языка». Таким образом, мы понимаем, что у слова и звука существует свое внутреннее пространство.

Акцент на текстуре, ритмике, звучании слов определяет общую гетерогенность текстов позднего Набокова, которые характеризуются смешением различных стилей и жанров. В свою очередь, принцип полиязычия, или смешения языков, часто актуализируется как смыслообразующий:

In November of 1871, as he was in the act of making his evening plans with the same smelly but nice cicerone in a ***café-au-lait*** *whom he had already hired twice at the same Genoese hotel, an aerocable from Marina arrived (forwarded with a whole week's delay via his Manhattan office which had filed it away through a new girl's oversight in a dove hole marked* ***RE AMOR****) arrived on a silver salver telling him she would marry him upon his return to America [Nabokov 1969: 11].*

В ноябре все того же 1871 года, в самую ту минуту, когда Дан обсуждал распорядок вечера все с тем же смердящим, но симпатичным чичероне в костюме цвета cafe-au-lait, коего он нанимал уже дважды все в том же генуэзском отеле, ему поднесли на серебряном блюде воздушную аэрограмму от Марины (доставленную с недельной задержкой через манхаттанскую контору Дана, где ее по недогляду новой регистраторши засунули в голубиный лаз с пометкою «RE AMOR»); аэрограмма гласила, что Марина готова выйти за него, как только он возвратится в Америку [Набоков 1970: 6].

В данном примере, помимо английского языка, автор употребляет французское название кофе и гостиницы («café of lait», «Genoese hotel»). В тексте также говорится о «пометке RE AMOR», при этом заглавные буквы и игра слов («RE AMOR» в значении «снова любовь» или «ответ на любовь», как обычно бывает в переписке) делают повествование еще более неоднородным.

При смешении нескольких языков в тексте Набокова создается эффект «лексической насыщенности», хорошо заметный в предыдущем примере. Здесь действует система «иконичности знака», вследствие этого можно выделить так называемый принцип «иконической последовательности» [Hiraga 1994:], который позволяет лексически насыщенной фразе воссоздать ситуацию более ярким образом. В данном примере это достигается путем усложнения синтаксиса (оборот, приведенный

в скобках), а также совмещения придаточного предложения и нескольких предложных конструкций (в тексте: «forwarded with a whole week's delay via his Manhattan office which had filed it away through a new girl's oversight in a dove hole marked RE AMOR»).

Метафорическое, а в некоторых случаях и буквальное полиязычие, в новой музыкевесьма характерный прием. Так, австрийский композитор Беат Фуррер применяет принципы полиязычия, полиисторизма, вневременности и мифологизма, внедряя их в свой авторский подход к музыке с текстом, который он последовательно применяет, начиная с оперы «Die Blinden» (1989). Он сам осуществляет отбор текстовых материалов, определяя способ, согласно которому они будут взаимодействовать. Тексты предельно разнообразны с точки зрения как географической и языковой, так и эпохальной принадлежности их авторов. В этом контексте композитор находит новые пересекающиеся пути. Кроме того, его авторские либретто опер, которые сочетают в себе множество различных текстов и не происходят из одного-единственного источника, способны осветить предмет с разных точек зрения и различных исторических позиций и создать широкие пространственно-временные перспективы, и именно эти факторы привлекают Фуррера. В интервью с Патриком Мюллером, обсуждая предстоящую премьеру оперы «Invocation», Фуррер комментирует прием использования различных языков: «Каждый язык имеет свою собственную звуковую палитру — не только с точки зрения разговорного аспекта, но и с точки зрения напевности. На итальянском я бы никогда не написал оперу, впрочем, так же дело обстоит и с испанским. Я не использовал тексты Хуана де ла Круса для партии сопрано, потому что этот язык требует определенного композиционного подхода. В "Invocation" отдельные сегменты на немецком языке используются исключительно для разговорных частей, в то время как хор поет на итальянском, древнегреческом и латыни. Я бы никогда не использовал последний для прямой речи, так как он характеризуется довольно грубым акцентом и обилием гласных» [Müller 2003: 16—19]. В таких операх, как «Narcissus» и «Begehren», произнесенные слова разбиты на буквы, слоги и обрывочные, незаконченные фразы, благодаря применению чрезвычайно точной ритмической обработке они становятся

частью звучания ансамбля. Для того чтобы было возможно различить, где речь, а где звучание инструментов, требуется внимательно вслушиваться.

Гетерогенность языковых элементов, сплавленных воедино, или их противопоставление в контексте воздействия на различные перцептивные сущности, как в новой музыке, так и в современной литературе, оказываются сфокусированными на общей идее художественного смысла. Стремление ухода от прямых форм выражения и нарративности оказывается двусторонним процессом, где и новая музыка, и современная литература направлены навстречу друг другу.

БИБЛИОГРАФИЯ / REFERENCES

[Бонфельд 2006] — *Бонфельд М.* Музыка: Язык. Речь. Мышление. (Опыт системного исследования музыкального искусства). СПб.: Композитор, 2006.

(*Bonfeld M.* Muzika: Yazyk. Rech. Myshlenie. (Opyt systemnogo issledovaniya muzykal'nogo iskusstva). Saint Petersburg, 2006.)

[Бонфельд 2012] — *Бонфельд М.* Музыка: язык или речь? // http://www.opentextnn.ru/music/Perception/?id=1416.

(*Bonfeld M.* Muyika: yazik ili rech? // Otkrytiy tekst. URL: http://www.opentextnn.ru/music/Perception/?id=1416.)

[Иванов 1909] — *Иванов В*. По звездам. СПб.: Оры, 1909.

(*Ivanov V.* Po zvezdam. Saint Petersburg, 1909.)

[Иглтон 2010] — *Иглтон Т.* Теория литературы. Введение / пер. Е. Бучкиной под ред. М. Маяцкого и Д. Субботина. М.: Территория будущего, 2010.

(*Eagleton T.* Literary theory: An introduction. 2nd ed. Moscow, 2010. — In Russ.)

[Курганов 2001] — *Курганов Е*. Лолита и Ада. СПб.: Изд-во журнала «Звезда», 2001.

(*Kurganov E.* Lolita i Ada. Saint Petersburg, 2001.)

[Набоков 2004] — *Набоков В.В*. Со дна коробки. Прозрачные предметы / пер. Д. Чекалова. СПб.: Азбука, 2004.

(*Nabokov V*. So dna korobki. Transparent things. Saint Petersburg, 2004. — In Russ.)

[Набоков 1997] — В.В. Набоков: Pro et contra / Под ред. Б.В. Аверина: В 2 т. Т. 1. СПб.: РХГИ, 1997, 1999.

(V.V. Nabokov. Pro et contra / Ed. by B. Averin. In 2 vols. Vol. 1. Saint Petersburg, 1997, 1999.

[Набоков 1996] — Звезда. 1996. № 11: Владимир Набоков. Неизданное в России.
(Zvezda. 1996. № 11: Vladimir Nabokov. Neizdannoe v Rossii.)
[Набоков 1970] — *Набоков В.В.* Ада, или Радости страсти. Семейная хроника / Пер. С. Ильина // *Nabokov V.* Ada or Ardor: A Family Chronicle. UK: Penguin Books, 1970.
(*Nabokov V.* Ada or Ardour: A Family Chronicle. London, 1970. — In Russ.)
[Падучева 2005] — *Падучева Е.В.* Игра со временем в первой главе романа Набокова «Пнин» // Язык. Личность. Текст: сборник статей к 70-летию Т.М. Николаевой. М.: Языки славянской культуры, 2005. С. 916—931.
(*Paducheva E.V.* Igra so vremenem v pervoy glave romana Nabokova "Pnin" // Yazik. Lichnost'. Tekst: sbornik statey k 70-letiyu T.M. Nikolaevoy. Moscow, 2005.)
[Рягузова 2002] — *Рягузова Л.Н.* Принцип палиндрома, или внутренняя обратимость в текстах В.В. Набокова // Логический анализ языка. Семантика начала и конца / Отв. ред. Н.Д. Арутюнова. М.: ИНДРИК, 2002.
(*Ryaguzova L.N.* Printsip palindroma, ili vnutrennyaya obratimost' v tekstakh V.V. Nabokova // Logichesky analiz yazika. Semantika nachala i kontsa / Ed. by N.D. Arutyunova. Moscow, 2002.)
[Стернин 2004] — *Стернин И.А.* Язык и мышление / Под ред. И.А. Стернина. Воронеж: ВГУ, 2004.
(*Sternin I.A.* Yazik i mishleniye / Ed. by I.A. Sternin. Voronezh, 2004.)
[Флоренский 1996] — *Флоренский П.А.* Избранные труды по искусству. М.: Изобразительное искусство, 1996.
(*Florensky P.A.* Izbrannie trudy po iskusstvu. Moscow, 1996.)
[Хайдеггер 1993] — *Хайдеггер М.* Время и бытие: Статьи и выступления / Пер. с нем. М.: Республика, 1993.
(*Heidegger M.* Sein und Zeit. Moscow, 1993. — In Russ.)
[Ablinger 1997] — *Ablinger P.* No transgression. [1997] // https://ablinger.mur.at/docs/no_transgression.pdf.
[Ablinger 2003] — *Ablinger P.* Art and culture. [2003] // https://ablinger.mur.at/txt_art-and-culture.html.
[Ablinger 2013] — *Ablinger P.* Noise and noises. [2013] // https://ablinger.mur.at/zettel_noise-and-noises.html.

[Francesconi 1989] — *Francesconi L.* Complexity. [1989] // https://lucafrancesconi.com/wp-content/uploads/2018/07/complessita-2.pdf.
[Furrer 2006] — *Furrer B.* Entretien Martin Kaltenecker avec Beat Furrer Janvier 2006 // Fama Hortheater für grobes Ensemble acht Stimmen, Schauspielerin und Klanggebäude: CD-Booklet. Kairos, 2006. P. 21—31.
[Hiraga 1994] — *Hiraga M.K.* Diagrams and Metaphors: Iconic Aspects in Language // Journal of Pragmatics. 1994. № 22. P. 5—21.
[Lachenmann 1996] — *Lachenmann H.* Vier Grundbestimmungen des Musikhorens // Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966—1995. Wiesbaden: Breitkopf & Hartel, 1996.
[Levi-Strauss 1971] — *Levi-Strauss C*. L'homme nu. Mythologiques V. Paris: Plon, 1971.
[Müller 2003] — *Müller P.* Formen von Musiktheater. [2003] // http://www.dissonanz.ch/CH-Komponisten/Furrer.html.
[Nabokov 1969] — *Nabokov V.* Ada or Ardour: A Family Chronicle. London: Penguin Books, 1969.
[Sciarrino 1998] — *Sciarrino S*. Le figure della musica: da Beethoven a oggi. Milano: Ricordi, 1998.
[Smalley 2007] — *Smalley D.* Space-Form and the Acousmatic Image // Organised Sound. Cambridge University Press, 2007. Vol. 12 (1). P. 35—58.

ГЛАВА 5.
ИГРА ОТРАЖЕНИЙ И МИСТИКА БЫТИЯ КАК МАНИФЕСТАЦИЯ ПРОЦЕССА ТВОРЧЕСТВА (НА ПРИМЕРЕ РОМАНА «ОТЧАЯНИЕ» В. НАБОКОВА)

Введение. «Отчаяние» – роман Владимира Набокова, написанный на русском языке, был впервые опубликован в 1934 г. Повествование ведется от лица так называемого «ненадёжного рассказчика». Сюжет романа, как всегда бывает у Набокова, необычен, впрочем, весьма обыкновенен для детективного жанра. Главный герой, Герман Карлович, житель Берлина, случайно встречает в лесу бродягу Феликса, которого считает своим двойником. Дела у главного героя идут не совсем хорошо, и он решает использовать сходство преступным образом. Герман убивает Феликса, рассчитывая, что смерть Феликса примут за его смерть, и что это можно будет использовать каким-либо превратным образом. Неожиданно оказывается, что между Германом и Феликсом нет ничего общего.

Методология и источники. Метод исследования романа Набокова определен нами как аналитический, философско-культурологический и структурно-семантический анализ. При интерпретации используются положения философии Павла Флоренского, а также взгляды философов Серебрянного века на проблемы герменевтики (в частности, используются работы Вячеслава Иванова о символизме). Фокусом исследования становится взгляд на творчество В. Набокова и его текст сквозь призму воззрений религиозной философии Павла Флоренского и философских концепций Б. В. Аверина. Отдельно анализируется структурно-семантических аспект текста и его структурная организация. При этом особо актуальными представляются исследования творчества Набокова с использованием, например, концепции спирали (частный случай взгляда на потенциал символики слова, описанный Вячеславом Ивановым). «Порочность круга» для Набокова связана с его замкнутостью, отсутствием динамики, свойственной спирали, которая относится в математике к трансцендентному. Идиома «порочный круг» заимствована из аппарата логики, в которой она трактуется как логическая ошибка, так как какое-либо положение доказывается при посредстве другого, которое само должно быть

доказано. Для Набокова, напротив, характерна гармония творчества, но гармония, которая отражает более общий принцип построения – гармонию мироздания. Данные положения согласуются с понятием «палиндрома» или «перевертня» в творчестве Набокова (обозначенного в исследованиях Л. Рягузовой), принцип, который позволяет объяснить игру смыслов, генерирование бесконечного множества значений (на микроуровне, то есть на уровне слова или корня слова) и одновременное сосуществование несколько вариантов развития сюжета (на макроуровне).

Результаты и обсуждение.

Критика романа (эстетические, исторические, культурологические предпосылки интерпретаций). Стоит сделать моментальную оговорку: большинство современников Набокова жестоко раскритиковали роман, а если не раскритиковали, то интерпретировали его совершенно предвратным образом. Основные линии трактовки романа были изложены в статьях критиков-современников В. Вейдле, Вл. Ходасевича, Г. Адамовича, П. Бицилли, Ж.-П. Сартра. О. Дюбанкова в книге «Восприятие В. Набокова в русской критике (1921–1991. М.: Издательство «Икар», 2008) отмечает, что даже «тончайшие критики и писатели русской эмиграции – Адамович, Георгий Иванов, Ходасевич – совершенно не понимали его творчества, и уж во всяком случае, не принимали его». При этом, даже «Ходасевич оказался в одном ряду со своими литературными врагами с Монпарнаса, проницательным критиком Адамовичем, с автором пасквиля Ивановым». Нелицеприятно отзывался о Набокове и А. Амфитеатров, в своем письме Марку Алданову (от 18 февраля 1936) он отмечал: «Прочитал «Отчаяние» Сирина. Мне совсем не понравилось. Претензия огромная, а ведь не убеждает. Талант бесспорный, но калека и так уж вяще изломался, что едва ли и выпрямится» [1, с.38].

Среди положительных отзывов, в которых отразилась сложность, неоднозначность, неординарность набоковского творчества, можно выделить статью В. Вейдле «Сирин. Отчаяние». В своем критическом отзыве о романе В. Вейдле отмечает, если не положительные стороны произведения, то явные и драгоценные черты прозы Набокова, подмечая, что «тема

творчества Сирина – само творчество», а основные герои его романов («Отчаяние», «Защита Лужина», «Приглашение на казнь») – это «разнообразные, но однородные символы творца, художника, поэта». «Внимание Сирина не столько обращено на окружающий его мир, сколько на собственное «я», обреченное, в силу творческого призвания своего, отражать образы, видения или призраки этого мира. Бессознательные или осознанные мучения этого «я», какое-то беспомощное всемогущество его, непрошенная власть над вещами и людьми, которые на самом деле совсем не вещи и не люди, а лишь порождения его собственного произвола, от которых ему тем не менее некуда бежать, – таково по-разному выраженное, нетождественное в глубине содержание всех перечисленных рассказов и романов». Столь полный комментарий далее продолжается: «Видения отрочества и противополагаемая им бездушная городская суета встречаются, и в «Лужине» и в «Отчаянии», но здесь они соединяются с тем основным душевным опытом, что дает сиринскому искусству его самый сокровенный и самый личный смысл» [2, с. 185–187].

Положительная оценка высказана и В. Ходасевичем, который ставит роман в ряд произведений, обладающих высоким уровнем смысловой значимости в силу того, что его содержание – описание творческого акта в любом его проявлении. В данном случае, убийство – это метафора создания художественного произведения. Вот что критик пишет о главном герое Германе, который, по его мнению, работает над замыслом преступления точно так же, «как художник работает над своими созданиями»: «Герман является автором и художником», «подлинным, строгим к себе» и «погибает от единой ошибки, от единого промаха, допущенного в произведении, поглотившем все его творческие силы». «В процессе творчества он допускал, что публика, человечество, может не понять и не оценить его создания, – и готов был гордо страдать от непризнанности». «До отчаяния его доводит то, что в провале оказывается виновен он сам, потому что он только талант, а не гений». «Сирин назвал своего героя Германом - мог бы назвать откровенней – Сальери» [3].

Известная трактовка произведения, данная Бицилли в статье «Возрождение аллегории» интересна новым ракурсом видения, который предлагает исследователь-современник

Набокова. Он сравнивает роман Набокова с творчеством Салтыкова Щедрина: «А что если он (Германн) Иудушка? Иудушка – нравственный идиот в буквальном значении этого слова («идиот» – человек, существующий сам по себе, вне «среды» в пустом пространстве, то есть не человек…) Для такого человека – не человека – нет разницы между реальными людьми и порождениями его фантазии. Все они – и он сам – помещены для него в этой плоскости, в какой законы логики уже не действуют» [4, с. 213].

В своем отзыве на французский перевод романа Набокова «Отчаянье» знаменитый философ-экзистенциалист Ж.-П. Сартр пишет намного более строгие, нелогичные, если не сказать, грубые вещи, совершенно, казалось бы, невероятные. Сначала он описывает сюжет романа. достаточно подробно: «в один прекрасный день, в Праге, Герман Карлович нос к носу сталкивается с бродягой, «похожим на него, как брат». С этой минуты его преследуют воспоминания о необыкновенном сходстве и растущее искушение им воспользоваться; он как будто видит свой долг в том, чтобы не оставить это чудо в состоянии природного убожества, и чувствует необходимость так или иначе завладеть им – одним словом, испытывает нечто вроде головокружения при виде шедевра. Вы уже догадались, что в конце концов он убьет своего двойника, чтобы самому сойти за покойника». Далее, критик высказывает собственные суждения, анализируя поведение Германа как «настойчивое стремление к самоанализу и саморазрушению», которое «достаточно полно характеризует творческую манеру Набокова». «Он очень талантливый писатель – но писатель-поскребыш. Высказав это обвинение, я имею в виду духовных родителей Набокова, и прежде всего Достоевского: ибо герой этого причудливого романа-недоноска в большей степени, чем на своего двойника Феликса, похож на персонажей «Подростка», «Вечного мужа», «Записок из мертвого дома» – на всех этих изощренных и непримиримых безумцев, вечно исполненных достоинства и вечно униженных, которые резвятся в аду рассудка, измываются надо всем и непрерывно озабочены самооправданием — между тем как сквозь не слишком тугое плетенье их горделивых и жульнических исповедей проглядывают ужас и беззащитность. Разница в том, что Достоевский верил в своих героев» [5, p. 58–61].

Не стоит полагать, что жесткая необоснованная критика или, напротив, излишняя надуманность трактовки (часто не имеющая под собой особой почвы) была свойственна только современникам Набокова. Свобода интерпретации часто определяется установками самих исследователей, их опытом и профессиональными интересами, вне зависимости от исторической эпохи. В одной из недавних научных статей, («Отчаяние Владимира Набокова: Смертельная схватка с другим») О. Оришева дает подробный пост-лакановский анализ «Отчаяния» и рассматривает его как пример психоаналитического дискурса, в котором представлена «феноменология расщепленного сознания», в котором «речь главного героя вступает во взаимодействие с дискурсом подсознательного». Автор статьи подробно объясняет, почему Набоков принимал ярко выраженную анти-фрейдистскую позицию, указывает на «его стремление предотвратить и упредить фрейдистские интерпретации», о «желании оградить от потенциального вторжения собственное «идеальное детство», как некий неприкосновенный запас», которое есть «постоянно действующий генератор счастья». Исследователь замечает, что «к сфере компетенции романа относятся сами способы полагания субъективности», а при таком типе мышления особую важность приобретает мотив раздвоения, удвоения, двойничества. Заканчивается статья идеей о том, что «желания Германа покончить с Другим при сохранении болезненной зависимости от него можно рассматривать как иллюстрацию той двойственной роли, которую эта фигура играет для всякого индивида». «Другой является необходимым условием функционирования психики в режиме Я, в силу того, что любой возможный образ Я заимствуется, приходит «извне», поэтому уничтожение Другого оказывается равноценным самоуничтожению», при этом «Другой остается инстанцией, которая неизменно ставит самоидентичность индивида под вопрос» [6].

Еще более интересными, строгими и слегка надуманными оказываются взгляды современной исследовательницы творчества Набокова, которая пишет книгу на английском языке и издает ее в Вене [7]. Юдит Дематагода констатирует недовольство автора современной русской модернистской прозой. В «Отчаянии», по мысли Ю. Дематагода, «эмигрант-

нарцисс Герман Герман вспоминает (в своей темной и комично-идео-синкритичной манере), о том, как он однажды встретил своего двойника Феликса». Его нарратив при этом «полон черного юмора, и ложных ходов сюжетной линии», а «основной мишенью критики и пародии Набокова становится творчество Достоевского». Далее Дематагода приводит аргумент в защиту мотива нежных отношений и чувств между Германом и Феликсом, в доказательство оных приводится тот факт, что в тексте Набокова жена Германа описана как «не совсем красивая» (is described to be unattractive) [7, с. 89]. Далее следует интерпретация знаменитой сцены «диссоциации» героя-повествователя от самого себя в момент, когда он занимается любовью со своей женой (одна из кульминационных сцен в романе). Заканчивается анализ тем, что автор статьи решает, что Набокову были весьма близки идеи Шопенгауэра, высказанные в работе «The World and Will and Representation» (1818), в которых говорится об обретении эстетической ценности исключительно «при опыте отстранения от концептуальных индивидуальных желаний». Так автор пытается объяснить один из любимых трюков Набокова, заключающихся в слиянии и размежевании героя и автора-повествователя, то есть невозможности полного или длительного разделения героя и автора-рассказчика, героя и наблюдателя по ходу романа.

На наш взгляд, если идея о нежных чувствах Германа к Феликсу очаровательна (схожие мысли прослеживаются в современном кинематографе, например, в фильме Call me by your name, в котором герои обретают идентичность только посредством общения друг с другом и зеркальности этих отношений), то вопрос о Достоевском и выводы в отношении взглядов автора, рассказчика и Набокова на вопросы любви, высказанные некоторыми критиками, удивляют неимоверно. Существует ряд современных исследований, в которых утверждается (как, например, в книге Лины Целковой «Романы Вл. Набокова и русская литературная традиция, глава «Любовь к людям в романе «Отчаяние». [8, с. 126–147], что роман Набокова направлен на сознательное желание разоблачить идейно-философскую и художественно-эстетическую платформу Достоевского: «Писать роман ради изображения обыкновенного пошляка, преступника без чести и совести <…> не было никакого

смысла. Показать «внутренний мир такого героя» - так же не могло стать большой художественной удачей. Можно было только действовать от противного – постоянно развенчивать Достоевского. И, по всей видимости, это была благодатная и даже космическая задача для нового творца». Далее автор исследования выдвигает несколько головокружительных гипотез в отношении романа, которые звучат просто устрашающе. Во-первых, делается вывод о том, что «ни сочувствовать преступнику, ни любить его нельзя, каким бы он ни был». (Сложно предположить, что такой глубокий, чуткий художник как Набоков (или его «абстрактный автор») делает подобные выводы и столь далек от понимания любви). А, во-вторых, высказывание «литература – это любовь к людям» – интерпретируется как набоковский сарказм, который можно рассматривать в качестве насмешливого выпада против главного соперника, каким в этом романе является Достоевский.

Александр Долинин не делает столь поспешных и смелых выводов, полагая, что, среди прочего, роман Набокова – это не столько критика Достоевского, сколько попытка критики «достоевской струны в современной русской прозе, от символистов, до постреволюционных модернистов». Сходным образом, А. Долинин обводит контуры определенных литературных реминисценций в тексте: «пронизывающие роман литературные аллюзии выявляют истинную генеалогию самозванного «гения», ведущего свое происхождение о самых знаменитых безумцев русской прозы – от своего тезки из «Пиковой дамы» и гоголевского Поприщина, от Голядкина из «Двойника» Достоевского, от Передонова из «Мелкого беса» Сологуба и Дудкина из «Петербурга» А. Белого» [9, с. 210].

Подытоживая вышесказанное, следует добавить, что на наш взгляд, известный литературный критик, современник В. Набокова, Георгий Адамович в своей книге «Одиночество и свобода» подмечает очень важный элемент, необходимый для понимания романа «Отчаяние». Он пишет, с одной стороны, (то, что фиксирует и не забывают современные исследователи) еще менее приятные вещи о Набокове, якобы, уточняет, например, что в романе «Отчаяние», «по самому замыслу все двоится и отбрасывает фантастически-зловещие тени», говорит о том, что Сирину-создателю «недостает ощущения разницы между

организмом и вещью, у него как будто нет животворящей влаги в образах». Но с другой стороны, Г. Адамович тонко и точно отмечает (возможно, даже совершенно неосознанно, желая высказать самую жесткую критику), что «найти Набокову в нашей литературе место и приклеить к его творчеству ярлык было бы нетрудно». Кроме того, Г. Адамович пишет о том, что «Отчаяние» – лучший роман Набокова и что в нем «схема, представлявшаяся приемлемой и правильной», существует «сама по себе», а «сомнения и недоумения Германа» – тоже «сами по себе» и «ничего общего между тем и другим нет». «Набоков – нечто столь причудливое, что о логике не приходится и говорить». Люди, о которых рассказывает Набоков, «очерчены в высшей степени метко, но – как у Гоголя – им чего-то недостает, чего-то неуловимого и важнейшего: последнего дуновения или, может быть, проще – души». Критик справедливо отмечает, что «для творчества показателен главным образом его строй, или – по-другому – его тон, звук, окраска, то, что выражает самую сущность замысла, то, чего автор не в силах ни придумать, ни подделать. Придумать фабулу можно ведь какую угодно — как в стихи можно нагромоздить сколько угодно возвышенных мыслей и соображений, без того чтобы стихи стали поэзией: для оценки, для понимания надо вслушаться в стихи или в прозу, не следует слишком доверять голословным притязаниям на те или иные чувства»! В набоковской прозе, считает Г. Адамович, звук напоминает свист ветра, будто несущего в себе и с собой «легкость в мыслях необыкновенную» [10, с. 122].

Выводы Георгия Адамовича удивительно точны, хотя он, пожалуй, балансирует на грани «положительной» и «отрицательной» оценки, решительно склоняясь в сторону отрицания. Однако, в его описаниях нет однообразия трактовки исключительно фабулы или сюжета, попыток додумать произведение, подарить в этой интерпретации самого себя. Г. Адамович как будто бы улавливает в Набокове то, что другие критики не всегда чувствуют: неординарность, странность, меткость, причудливость.

Для Набокова «строй» романа, «его тон, звук, окраска», исключительно важны. В своих лекциях по русской литературе писатель часто говорил о подобных тонкостях. Например, уточнял, что один рассказ Чехова основан на синтаксисе волн, на

оттенках того или иного настроения. А мир Горького, по его мнению, состоял из молекул. При этом Набоков отмечал, что мир волн гораздо ближе к современному научному представлению о строении вселенной [11, p. 337–338].

Вслед за А. Долининым и другими исследователями, можно подчерпнуть немало связей между творчеством Набокова и классической русской литературой, как и литературой модернистской. Но связи эти изоморфны, иногда иллюзорны. Это не предметные или сюжетные соответствия, а, скорее, связи «эхо-подобные», или даже «кентавро-подобные», то есть заключаются, прежде всего, в сходной (или, напротив, отличной) форме подачи, схожем или, напротив, несхожем, тоне (иногда звуке повествования).

Например, можно проследить такого рода взаимодействия между прозой Набокова и творчеством А. Чехова и И. Бунина. У Антона Чехова есть рассказ «На святках», в котором понимание написанного письма вытекает из того, что оно просто происходит, вне обозначения этого процесса в тексте. По сюжету героиня получает письмо от родителей, в котором ничего не написано, кроме штампов, которые военный писарь умудрился туда включить. Героиня все равно понимает, о чем письмо – слезы текут из ее глаз, она представляет себе деревню, где отец с матерью живут в ожидании ее, давно уехавшей от них в город. Та же самая опосредованная связь произведений Набокова наблюдается и с рассказами Ивана Бунина («Чистый понедельник», «Легкое дыхание», «Сны Чанга»). В этих рассказах доминируют мотивы соприкосновения с вечностью, «третьей правдой», дыханием незримого мира, которое выпархивает со страниц книги. У Набокова та же традиция или идея: показать или даже намекнуть на сопричастность вечному, увидеть тень «соглядатая». Отсюда и свойственная Набокову речь, так называемый свободный косвенный дискурс (СКД), которым, по мнению лингвистов, Набоков часто пользуется: повествователь в третьем лице частично уступает персонажу праву на речевой акт «Помнит ли он вязы?».

Итак, легкость, тон повествования, звучание нарратива, текстура, объемность интерпретаций, мириад дополнительных смыслов, вступающих друг с другом в взаимодействие, пусть даже «свист ветра» …

Философия Павла Флоренского и творчество Набокова.

Б. В. Аверин, в статье «Воспоминание у Набокова и Флоренского» (глава в книге «Дар Мнемозины (романы Набокова в контексте русской автобиографической традиции)». СПб: Амфора, 2003) пишет о том, что детство для Набокова – рай, утраченный вместе с родиной, самая счастливая, самая совершенная пора его жизни, предмет постоянной неизбывной тоски, «колыбель», которая «качается над бездной», но самое главное – «острота его зрительной и слуховой памяти», «цепкости восприятия зрительных и слуховых подробностей и значение, которое он придавал этой своей природной особенности». Острота впечатлений, владение языком, способным зафиксировать их богатство в его различности, изобилие нюансов. Неслучайно автор-повествователь в «Отчаянии» говорит о том, что «художник видит именно разницу. Сходство видит профан…» Подобное обостренное восприятие помогает понять, почему для Набокова неприемлемым было прямое, прямолинейное обращение к тому, что называется «последними вопросами бытия». Набоков не только не вторгается в какие-то важные моменты, он их деликатно обходит. Б. В. Аверин приводит пример из романа «Подлинная жизнь Себастьяна Найта», в котором герой устремляется к умирающему брату, чтобы услышать из его уст последнюю, предсмертную тайну – и не застает брата в живых. «Но добравшись до больницы, герой понимает, что желание узнать предсмертную тайну отступает как в сущности ничего не значащее». «Тайна оказалась ему не нужна еще прежде, чем он узнал о ее недоступности». «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». Таким образом, Б. А. Аверин отмечает важный момент «неприличия» прямого взгляда на тайные основы бытия, предпочтение ему взгляда косвенного, «подглядывания». Далее идет сравнение с идеями Павла Флоренского: «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» [12, 13].

Для П. Флоренского, как и для Набокова, истинность человека выявляется лишь через целостность человеческой личности, а целостность эта дана не в отдельных моментах настоящего, а обретается лишь по прохождении всего жизненного пути. На макроуровне, то есть на уровне философском. А на микроуровне, то есть на уровне приема, реализации данной философской мысли, в романе существует принцип повторов, излюбленный прием Набокова: «Построение подавляющего большинства набоковских сюжетов повторяет, эту хаотичную картину действительности… Лишь постепенно по мере чтения, сюжет начинает проясняться» [12, с. 296]. Объединение идеи вечности и приема повтора происходит в эпизоде романа, когда Герман видит сон. Сон и дает определенный ключ к пониманию всего произведения. Сон Германа повторяется, а во сне он видит комнату («„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 просыпаюсь, ибо за дверью оказывается нечто невообразимо страшное, а именно: совершенно пустая - голая, заново выбеленная комната, – больше ничего, но это было так ужасно, что невозможно было выдержать»). При анализе этого сна Б. В. Аверин отмечает, что в русской традиции есть только два определения вечности. Одно, данное Толстым в «Войне и мире» в связи с Андреем Болконским («Умереть, значит – проснуться»), а другое, данное Свидригайловым Достоевского, про вечность как маленькую комнату, «эдак вроде деревенской бани».

Философская концепция символизма Вячеслава Иванова и творчество В. Набокова

Важнейшим ключом к пониманию творчества Набокова становится отношение писателя к слову. Богатство языковой палитры Набокова отмечается всеми исследователями. В

частности, Л. Н. Рягузова проводит подробный анализ принципа построения произведений Набокова как «перевертня» или «палиндрома» [14], который позволяет читать слова слева-направо, справа-налево. Подобный слова-кентавры позволяют сосуществовать различным языкам в романах Набокова, обеспечивает одновременное развитие нескольких сюжетных линий. Данный принцип использования языковых средств имеет своей философской базой, среди прочих, концепции Вячеслава Иванова в отношении символизма. Концепция ивановской иконографии строится аналогично средневековой богословской, в частности иконописной. Как пишут критики, «отвергнутое формалистами понятие «образ», подобно иконам, «должно представляться душе читателя осязательно-выпуклыми и жизненно-красочными, оттененными и осиянными, движущимися или застылыми, сообразно природе их зрительного явления» [15, с. 12–13]. Таким образом, слово для писателей Серебряного века (особенно для Набокова) часто становится не просто средством выражения, слово фактически материализуется, приобретая свойства мира, соприкасаясь с его таинственной сутью. Символ – «некая изначальная форма и категория», «искони заложенная народом в душу его певцов». Символ «неадекватен внешнему слову». Он «многолик, многозначущ и всегда темен в последней глубине» «Символ имеет душу и внутреннее развитие, он живет и перерождается». Путь символов – путь по забытым следам, на котором вспоминается «юность мира» [15, с. 14–76].

Космическая структура прозы Набокова: смерть как дар бытия

Говоря о вечности, о мистическом опыте, о соприкосновении Германа с миром иного, особо актуальными представляются исследования Набокова, проведенные Э. Пивановой и опубликованные в книге «Гармония художественного текста в метапоэтике В. Набокова» [16, p. 70], в которой, в некотором смысле, продолжена известная работа Сергея Давыдова (книга «Тексты – матрешки Владимира Набокова»), в которой в свое время была отмечена, проштудирована, структурно объяснена игра двойников, зеркальность набоковской прозы. Продолжая традицию структурного анализа, углубляя и расширяя ее масштабы,

Э. Пиванова отмечает космическую структура произведений Набокова. В частности, очень интересны положения исследовательницы в отношении того, что замкнутый круг – это фигура порочной практики, а для Набокова намного ближе становится идея и концепция спирали. Вот как пишет об этом сам Набоков: «Спираль – одухотворение круга. В ней, разомкнувшись и высвободившись из плоскости, круг перестает быть порочным. Пришло мне это в голову в гимназические годы, и тогда же я придумал, что бывшая столько популярной в России гегелевская триада в сущности выражает всего лишь природную спиральность вещей в отношении ко времени» [16, с. 134]. Порочность круга для Набокова, как отмечает Э. Пиванова, связана с его замкнутостью, отсутствием динамики, свойственной спирали, которая относится в математике к трансцендентному. Идиома «порочный круг» заимствована из аппарата логики, в которой она трактуется как логическая ошибка, так как какое-либо положение доказывается при посредстве другого, которое само должно быть доказано. Для Набокова, напротив, характерна гармония творчества, но гармония, которая отражает более общий принцип – гармонию мироздания: «Как можно говорить о труде (писательском), когда речь идет о гармонии математических величин, о движении планет, о планомерности природных законов [17, p. 406]. Вновь, особо важным здесь также становится взгляд на слова в традиции символизма, обозначенной в философской концепции Вячеслава Иванова. Слово становится потаенным кладезем значений, которые постепенно разворачиваются по ходу чтения. При этом для символизма любое слово не обязательно становится символом, поскольку символ должен иметь большую многоликость, подобно слову «кольца», для которого значение не всегда однозначно, имеет больший спектр интерпретационного поля [15, с. 189].

Набоков пишет предисловие к американскому изданию «Отчаяния». Пишет о том, что роман «Отчаяние» был написан в Берлине, в 1932 г., в 1934 г. печатался в «Современных Записках», а в 1936-м берлинское издательство «Петрополис» выпустило его книгой. Затем Набоков поясняет, что «в конце 1936 г., все еще в Берлине – где другой скотский режим уже завладел громкоговорителями, – я перевел «Отчаяние» для

одного лондонского издателя». «Отчаяние», подобно всем прочим моим книгам, не предлагает никакого общественного комментария, не приносит в зубах никакого назидания. Книга эта не поднимает нравственного органа человека и не указывает человечеству верный выход. В ней гораздо меньше «идей», чем в тех сочных, пошлых романах, которые так истошно превозносятся в коротком гулком проулке, где ахи и шиканье перекликаются эхом». «Эта книга менее белоэмигрантская, чем другие мои русские романы; по этой причине она должна вызвать меньше недоумения и раздражения у читателей, взращенных на левой пропаганде тридцатых годов. Читателям же попроще придутся по вкусу простота композиции и симпатичный сюжет; впрочем, он не до такой степени незамысловат, как это полагает сочинитель хамского письма в одиннадцатой главе. В книге масса увлекательных разговоров, читать же последнюю сцену с Феликсом в зимнем лесу – одно удовольствие». Далее Набокова пишет о том, что Герман и Гумберт (главный герой романа «Лолита») немного схожи, в том, что «оба они душевнобольные негодяи», а еще он отмечает, что есть в романе «обрывки стихов, с одной стороны повторяющейся строчкой, которые Герман бормочет в четвертной главе, - из стихотворения Пушкина к жене, написанного в половине 1830-х годов». Напомним, что стихотворение приведено целиком, роман посвящен «моей жене», а вступление к американскому изданию написано уже в Монтре, 1 марта 1865 г. Заканчивает Набоков предисловие словами о том, что не помнит, удалость ли Герману «снять тот фильм, который он предлагал режиссировать».

Георгий Адамович уточнил, что сюжет (схема романа) и рассуждения главного героя существуют «сами по себе», то есть независимо друг от друга. (Это не совсем так, конечно. Безусловно, все в романе взаимосвязано, смысловыми и другими, метафорическими, метонимическими связями). Но критиком подмечается, что схемный ход, фабула, сюжет, могут стать любыми. В «Отчаянии» это – убийство, в «Лолите» – путешествие и похищение, в «Аде» – семейная хроника (при этом есть два главных героя, воплотившие в себе всех остальных героев и все вместе взятое человечество). А, вот, рассуждения – это тонкая материя, личный опыт героя, воплощение авторского опыта, который распадается на множество реминисценций и

эпизодов. В некотором смысле, актуальны здесь (не по теме, а по настроению) рассуждения Марины Цветаевой о творчестве Бальмонта («Слово о Бальмонте), в котором поэтесса (для того, чтобы характеризовать Бальмонта) пишет следующие замечания: «Бог не может не дать. Царь не может не дать. Поэт не может не дать». Бальмонт щедр, Набоков щедр. Имеется в виду высшее проявление щедрости и человечности. Главный герой в романе Набокова (а вслед за ним читатель) сталкивается не с критикой литературных произведений, описанием, историей, он становится свидетелем мистического опыта, чуда, которое проявляется при взаимодействии героя (да и читателя) с запредельным. Человеческие взаимоотношения подчиняются тем же законам мироздания, что и, скажем, движения планет, только в миниатюре, но это нужно прочувствовать, увидеть, услышать, общий мировой порядок. Набоков не был религиозен, тем не менее для него существовал, как и для других поэтов серебряного века, мистический опыт. В случае «Отчаяния» совершенно не нужно говорить о Боге, но важно говорить о чем-то особом, за гранью этого мира, то что «просвечивает» сквозь текст.

По сюжету подобное соприкосновение с удивительным таково. Встретились два человека, самых близких, похожих. Именно это встреча и есть тайна, главное событие (некоторые критики подчеркивают зеркальность их встреч: 9 мая, 1 октября, 9 марта). Через какое-то время главный герой снова остается – один. Был – один, вдруг их – стало двое! А потом – снова один. Спираль есть постоянное движение, изменение, динамика материи. Идея убийства как бы снимает «порочный круг», так как герой выходит на новый этап развития после встречи с чем-то важным, чем-то, что полностью овладевает его сознанием. Фактически убийства не происходит. Феликс – счастливый, Герман, пусть будет, – пушкинский игрок (тот самый, которому у Пушкина мерещится одна и та же карта, вдруг – раз, и подмигивает!). Это, по-прежнему, – игра смыслов и аллюзий («выпадет, не выпадет»!) Но если для героя романа подобная игра меняет очертания, находится в постоянной динамике своего начала и продолжения, то для Бога, для высших проявлений бытия, для материи, существующей за пределами пространства и времени героев, – все едино, все сопричастно, неделимо. Бог не может делить, Бог не может не дать. Бог не может не охватить

все. При этом герой-рассказчик частично берет на себя полномочия создателя. Он, как демиург, не может не подарить своему герою вечность, вычеркнув его в какой-то момент из текста навсегда. Автор на какой-то момент тоже становится Богом, как и рассказчик. Исследователь Давыдов отмечает, что повесть Германа является вставным «внутренним» текстом романа Набокова. «Авторство Набокова проявляется лишь в разнице жанровых определений текста. Герман называет свое произведение «повестью или рассказом», в то время как Набоков определяет свой текст как роман» [18, p. 39].

Не менее важна идея и о трудностях создания любого художественного произведения. В этой связи, исключительно важным для понимания «Отчаяния» оказывается идея еще об одном роде искусства, о кинематографе, то есть о «съемках фильма». (Есть в романе и другие примеры упоминания произведений искусства, например, эпизод, когда брат жены Германа делает его портрет в манере кубизма). Процесс запечатления чего-то на кинопленку соразмерно акту убийству (в этом смысле персонаж-фотограф в романе Джона Фаулза «Коллекционер» ближе по своей сути к убийце, Калибану, «коллекционеру», чем простой художник). Фотография отнимает у человека его самого, фотограф стремится запечатлеть что-то, остановить, присвоить себе. Интересно, что в отличии от изобразительного искусства, фотография или кинофильм позволяют сделать замену одного человека другим и запечатлеть не только то, что художник захотел увидеть или открыть (как при создании портрета), но и то, что проявляется на снимке помимо его воли. Подобный аспект фотографии или фильма нередко отмечается специалистами художественной фотосъемки. Определить, остановить, увековечить – вот свойства фильма, которые сродни убийству. А с другой стороны, при съемках фильма есть возможность «запечатлеть еще что-то», это и позволяет придать фильму структуру спирали (так собственно и выглядит фотопленка). И, наконец, идея любого фильма – это возможность «выпрыгнуть из себя», возможность посмотреть на себя со стороны (в унисон идеям Шопенгауэра!)

Вот как пишет о съемках фильма Герман: «Решившись, наконец, я повернулся к нему. Но посмотрел на его лицо не сразу; я начал с ног, как бывает в кинематографе, когда форсит

оператор. Сперва: пыльные башмачища, толстые носки, плохо подтянутые; затем – лоснящиеся синие штаны (тогда были плисовые, – вероятно, сгнили) и рука, держащая сухой хлебец. Затем м синий пиджак и под ним вязаный жилет дикого цвета. Еще выше – знакомый воротничок, теперь сравнительно чистый. Тут я остановился. Оставить его без головы, или продолжать его строить? Прикрывшись рукой, я сквозь пальцы посмотрел на его лицо» [19, p. 9–176].

Что же главное в этом описании? Мне представляется, – детали, способность главного героя и рассказчика сконцентрироваться на каждом детали человеческого тела и одежды, как под микроскопом изучить его, впитать, почти полностью поглотить, запомнить.

Еще один мотив романа Набокова – хрупкая легкость бытия, завеса между этим миром и миром другим. Человеческий страх до этой внезапно подсмотренной тайны дотронуться, и одновременное горячее желание ее изведать. Тайное существует совсем рядом. Интересно, что Герман, встретившись с этим тайным, потусторонним, в лице Феликса, не может рассказать об этом никому, даже собственной жене. Когда Герман говорит о своей жене, действительно, возникает на какую-то секунду, ощущение, что главному герою намного дороже Феликс. («Зеркало. И ничего не случилось. Зеркало, зеркало, зеркало. Сколько угодно, – не боюсь. Зеркало. Смотреться в зеркало. Я это говорил о жене. Трудно говорить, если меня все время перебивают»). Но это лишь минутное ощущение, ведь встреча с Феликсом – событие совершенно другого, иногда плана, почти божественного порядка. Жена является частью внутреннего мира Германа, впрямую или косвенно, она противопоставлена миру тайны. Впрочем, на какой-то момент она тоже становится с этим миром тайны соотносима...

Вот, например, как пишет Герман-повествователь о своей жене в самом начале книги. Пишет Герман о своей жене с усердием ученого-этимолога, детально и точно. В этих описаниях много подробностей, а самые странные или даже «устрашающие» из них становятся не констатацией изъянов, а манифестацией теплоты и бесконечной нежности, при этом вектор направленности этой нежности не исключает появление другого адресата. Сходным образом, можно говорить о том, что

образ жены Лизы несколько схож с образом матери Лолиты, которую в самом начале романа «Лолита» автор заставляет попасть под автомобиль и которая устраняется из романа, чтобы уступить место своей дочери, оставить ее наедине с Гумбертом. Как мы полагаем, вполне возможно, что любой женский образ в «Лолите» имеет отношение к образу «Лолиты», как дополняет и оттеняет образ Гумберта фигура Куилти. Каждый образ в романе «Отчаяние» имеет отношение к образу жены и самого Германа, являя собой их разные, преломленные сознанием, зрением, слухом, осязанием варианты.

Набоков соединяет героев любым образом, объединяя как буквы слов в причудливые комбинации. Герои могут быть срощены друг с другом, а потом снова отрываться друг от друга, как атомы, даже расщепляться. Их энергетический потенциал сродни силе ветра или движению волн. Обычный, вернее привычный механизм создания «образа» одного героя совершенно не действуют при описании прозы Набокова, все герои взаимосвязаны, как молекулы воды, или капли воды в морском воздухе. Герои, как и чувства, ощущения текучи, способны вступать друг с другом в разные комбинации.

Итак, герой-рассказчик представляет читателю жену Германа: «и на фоне моей аккуратности и чистоты ералаш, который всюду сеяла Лида, сладкий, вульгарный запах ее духов. Но ее недостатки, ее святая тупость, институтские фурирчики в подушку не сердили меня. Мы никогда не ссорились, я никогда не сделал ей ни одного замечания, – какую бы глупость она на людях ни сморозила, как бы дурно она ни оделась. Не разбиралась, бедная, в оттенках: ей казалось, что, если все одного цвета, цель достигнута, гармония полная, и поэтому она могла нацепить изумрудно-зеленую фетровую шляпу при платье оливковом или нильской воды. Любила, чтобы все «повторялось», – если кушак черный, то уже непременно какой-нибудь черный кантик или черный бантик на шее. В первые годы нашего брака она носила белье со швейцарским шитьем. Ей ничего не стоило к воздушному платью надеть плотные осенние башмаки, – нет, тайны гармонии ей были совершенно недоступны, и с этим связывалась необычайная ее безалаберность, неряшливость» [19, p. 9–176].

К чему референрует, вернее на что настраивает этот отрывок? Обманув ожидания читателя (ах, он ее не любит, раз она носит черный бантик на шее!), текст полностью захватывает внимание и само-разворачивается далее: «я иногда спрашивал себя, за что, собственно, ее люблю, – может быть, за теплый карий раек пушистых глаз, за естественную боковую волну в кое-как причесанных каштановых волосах, за круглые, подвижные плечи, а всего вернее – за ее любовь ко мне. Я был для нее идеалом мужчины: умница, смельчак. Наряднее меня не одевался никто, – помню, когда я сшил себе новый смокинг с огромными панталонами, она тихо всплеснула руками, в тихом изнеможении опустилась на стул и тихо произнесла: «Ах, Герман…» – это было восхищение, граничившее с какой-то райской грустью» [19].

Те же взаимоотношения полярных ощущений, соотнесение и противопоставление «сходства и различия», «доверия и обмана», «любви и нелюбви». Сложнее увидеть различия, а не сходства, как сложнее увидеть в человеке недостатки, и принять их, полюбить, оставив достоинства, восхищение и самообман эпохе романтизма. Сложнее ощутить и передать динамику чувства, а не ее окаменелость. Герман не романтичен, но удивительно точен в понимании, постижении любви, в видении другого человека, наперекор критикам, которые считают, что можно любить исключительно красивых и хороших людей, и что Герман несимпатичен нам с самого начала. Почему же несимпатичен герой, который так искренне исповедуется? Потому ли только, что автор нам подсказал, какой он ужасный?

Особо интересным становится богатство языковых средств и их контрастное употребление на уровне предложения («и на фоне моей аккуратности и чистоты ералаш, который всюду сеяла Лида, сладкий, вульгарный запах ее духов), на лексическом уровне («святая тупость, институтские фурирчики», нарочитые повторы и эхо-элементы (рифмованные перечисления «черный кантик», «черный бантик»).

Далее по тексту следует: «Пользуясь ее доверчивостью, с безотчетным чувством, быть может, что, украшая образ любимого ею человека, иду ей навстречу, творю доброе, полезное для ее счастья дело, я за десять лет нашей совместной жизни наврал о себе, о своем прошлом, о своих приключениях

так много, что мне самому все помнить и держать наготове для возможных ссылок – было бы непосильно» [19].

Что же здесь такого «неприятного?» Скорее – обезоруживающая искренность и полное отсутствие клише и штампов. А одновременно, как нашептывает едва различимый голос рассудка: «абсолютное злодейство главного героя, поразительное и совершенно восхитительное!».

И снова – «тайна», эксплицитно высказанная Германом: «Ее любовь ко мне почти выступала за ту черту, которая определяла все ее другие чувства. В иные ночи – лунные, летние – самые оседлые ее мысли превращались в робких кочевников. Это длилось недолго, заходили они недалеко; мир замыкался опять, – простейший мир; самое сложное в нем было разыскивание телефонного номера, записанного на одной из страниц библиотечной книги, одолженной как раз тем знакомым, которым следовало позвонить» [19].

По большому счету, в тексте рисуется «примитивный мир» главной героини, если бы не фраза «почти выступала за эту черту». Именно эта фраза и переворачивает смысл всего текста, выносит отношение Лизы к Герману, и Германа к Лизе, за пределы текста, и за пределы обыкновенного чувства, несмотря на то, что для придирчивого критика приведенное описание может являть собой констатацию чего-то мелкого, а значит – отрицательного. Нам представляется, что повествователь скорее рисует идеальный мир существования двух людей, их полную, нелогичную, но совершенную гармонию, за которой неминуемо следует выход героев из этой гармонии, и снова восстановление этой полной гармонию, как череда слияний, отторжений, новых слияний, на совершенно новом уровне.

Далее герой-повествователь продолжает описывать взаимоотношения Германа с женой, и в какой-то момент понимает, что не может рассказать ей об их встречи с Феликсом: «Почему я ей не сказал о невероятном моем приключении? Я, рассказывавший ей уйму чудесных небылиц, точно не смел оскверненными не раз устами поведать ей чудесную правду. А может быть, удерживало меня другое: писатель не читает во всеуслышание неоконченного черновика, дикарь не произносит слов, обозначающих вещи таинственные, сомнительно к нему

настроенные, сама Лида не любила преждевременного именования едва светающих событий» [19].

И снова – молчание вместо слов, упоминание о событии, значение или тайный смысл которого не выражен эксплицитно. При этом тайна описана именно женой Германа, названа нечетко, но точно, как «едва светающее событие».

А потом следует продолжение. Снова рассуждения Германа о Феликсе: «Прошел май, и воспоминание о Феликсе затянулось. Отмечаю сам для себя ровный ритм этой фразы: банальную повествовательность первых двух слов и затем – длинный вздох идиотического удовлетворения. Любителям сенсаций я, однако, укажу на то, что затягивается, собственно говоря, не воспоминание, а рана» [19].

«Воспоминание», – чего? Вечного? Важного? Встречи, события, эпизода прошлого? Феликс является для Германа кем-то настолько важным, что это даже сложно выразить. Может быть, самым важным на свете. «Отражением», «двойником», «счастливым воплощением Германа»? Важен сам факт события. Встреча с Феликсом оставляет «рану», и является эта встреча приобщением к чему-то запредельному, чему-то, что являет собой материю более высокого порядка. Это «неназванное» отражается лишь в том ощущении таинственного, которое главный герой испытывает, не в силах рассказать о Феликсе своей жене.

Далее следует эпизод, в котором Феликс понимает, что письмо, которое он написал Феликсу, адресовано ему самому, а за этим следует обращение рассказчика к проблемам творческого акта, «удачной коммуникации», возможности рассказать о событии: «Помнишь, как тогда-то и там-то…» (следует обстоятельное воспоминание) вводятся не столько для того, чтобы освежить память корреспондента, сколько для того, чтобы дать читателю нужную справку, – так что в общем картина получается довольно комическая, – особенно, повторяю, смешны эти аккуратно выписанные и ни к черту ненужные даты, – и когда, в конце вдруг протискивается Зет, чтобы написать своему личному корреспонденту (ибо в таком романе переписываются решительно все) о смерти Икса и Игрека или о благополучном их соединении, то читатель внезапно чувствует, что всему этому

предпочел бы самое обыкновенное письмо от налогового инспектора» [19].

Все эти слова о памяти, о воспоминании, о желании поделиться сокровенным. На эту тему автор иронизирует, констатируя, что часто за воспоминанием следуют беспомощные слова «помнишь, как когда-то и там-то… (следует обстоятельное воспоминание»)». Личный опыт уникален («о смерти», «о благополучии их соединения»). А для другого человека личный опыт может быть совершенно неважен («обыкновенное письмо от налогового инспектора»). (Сходным образом, в какой-то момент в литературе появляется роман «Апокриф Аглаи» Ежи Сосновского, в котором герой (поляк и музыкант) влюбляется в женщину, которая полностью соответствует его желаниям, настолько, что дух захватывает, даже страшно. Он бросает ради нее все на свете, а потом оказывается, что это кукла, которой управляли десять человек, то есть наглядно продемонстрирована невозможность идеального, невозможность точного повторения в действительности мечты, неправильность воплощения в реальности любого желания).

И последний момент. Почему все-таки есть эта жуткая пугающая формула «убить другого»? Далее цитата из текста: «А вы что по этому поводу думаете?» – обратился ко мне доктор. «По какому поводу?» – спросил я. «Мы говорили, – сказал доктор, – об этом убийстве у вас в Германии. Каким нужно быть монстром, м продолжал он, предчувствуя интересный спор, м чтобы застраховать свою жизнь, убить другого…» [19].

В данном случае, трактовка, на наш взгляд, должна быть многоуровневой. Вспоминаются работы Ж. Дерриды о Даре Смерти, который, по мнению известного магистра постструктурализма, является единственным в своем роде «чистым даром». По его весьма убедительной логике, все другие дары – «требуют отдачи». Дар смерти – абсолютный дар. Конечно, Ж. Деррида не писал об убийстве, или о злом умысле. И, конечно, к пласту ценностей более низкого порядка, относятся рассуждения критиков о Другом и трактовка романа с точки зрения психоанализа. Дар Смерти – это метафора трепетности «на грани» бытия, или не бытия, с этим, вот, Феликсом, или Другим, в другом измерении. Можно или нельзя? Контекст совершенно неважен. Метафора тончайшего балансирования на

грани жизни и смерти, на грани понимания – непонимания, победы-проигрыша, другого человека и себя самого. Переход в иное качества, как бесконечный мириад возможностей, – вот главный лейтмотив произведения. Богатство языка – это путь познания, как воспоминания (идея, которая изначально принадлежащая Платону). Писатель, идущий по пути символизма, есть бессознательный орган народного воспоминания.

Заключение. Набоков выстраивает тончайше выписанный пейзаж личного опыта героя, детально продуманный. Сквозь него проступают очертания символически выписанного мистического опыта, того, что нельзя выразить имплицитно. Явно выраженная сюжетная линия романа и сосуществующая с этим «вне-сюжетность» Набокова, на наш взгляд, сродни беседе с очень близким человеком, с личностным опытом, который очень сложно актуализировать в тексте или предать. Сюжет убийства лишь держит внимание читателя. Острота ощущения от встречи, – основной фокус повествования. Владение символикой языка позволяет донести до читателя очертания максимально сложной картины мира в рамках, ограниченных культурологическим контекстом.

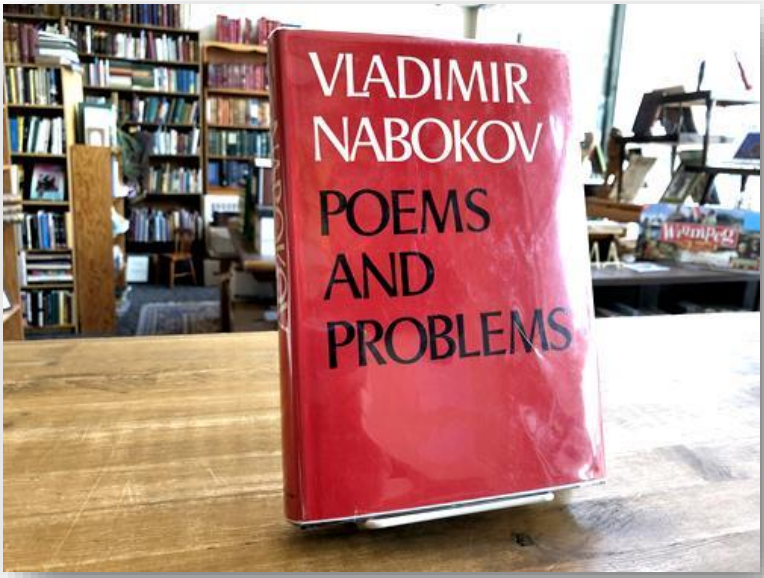
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Дюбанкова О. Н. Восприятие В. Набокова в русской критике (1921–1991). М.: Изд-во «Икар», 2008.
2. Вейдле В. В. Сирин. Отчаяние // Альманах «Круг». Берлин: Парабола, 1936. С. 185–187.
3. Ходасевич В. Ф. О Сирине (В. Набокове) // Возрождение. 1937. 13 февраля.
4. Бицилли П. Возрождение Аллегории // Современные записки. 1936. № 61. С. 194–201.
5. Sartre J. -P. Vladimir Nabokov: La Méprise // Situations. I. Paris: Gallimard. 1947. P. 58–61.
6. Оришева О. Отчаяние Владимира Набокова: Смертельная схватка с другим // Топос. 2011. № 3. С. 92–107.
7. Dematagoda U. Vladimir Nabokov and the ideological aesthetic: a study of his novels and plays, 1926-1939. Oxford:Peter Lang, 2017.
8. Целкова Л. Романы Владимира Набокова и русская литературная традиция. М.: Русское слово, 2011.

9. Долинин А. Истинная жизнь писателя Сирина. Работы о Набокове. СПб.: Академпроект, 2004.
10. Адамович Г. Люди и книги // Современные записки, 1934. № 56. С. 284-297. С. 122
11. Набоков В. В. Лекции по русской литературе. М.: Независимая газета, 1999.
12. Аверин Б. Воспоминание у Набокова и Флоренского // В. В. Набоков: Pro et Contra, в 2-х т. Т. 2. СПб.: РХГИ, 2001.
13. Аверин Б. Дар Мнемозины: романы Набокова в контексте русской автобиографической традиции. СПб.: Амфора, 2003.
14. Рягузова Л. Н. Принцип палиндрома или внутренняя обратимость в текстах В. В. Набокова // Логический анализ языка. Семантика начала и конца / отв. ред. Н. Д. Арутюнова. М.: Изд-во «ИНДРИК», 2002. С. 480–490. (исправила диапазон страниц составной части издания)
15. Башня Вячеслава Иванова и культура Серебряного века / отв. ред. А. Б. Шишкин. СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2006.
16. Пиванова Э. В. Гармония художественного текста в метапоэтике В. Набокова. Ставрополь: Изд-во СГУ, 2008.
17. Набоков В. В. Собрание сочинений в 4-х томах. М.: Правда, 1990.
18. Давыдов С. С. «Тексты-матрешки» Владимира Набокова. СПб.: Кирцидели, 2004.
19. Nabokov V. Despair. London: Penguin Books, 1981.

ГЛАВА 6. СТИХИ И ЗАДАЧИ ВЛАДИМИРА НАБОКОВА: "POEMS AND PROBLEMS"

НИНА ЩЕРБАК (05/11/2019)



McGraw-Hill, NY, 1970. 39 стихотворений на русском и английском языках. 14 стихотворений на английском. 18 шахматных задач с их решениями.

Воздух живителен,
влажен, душист.
Как жимолость благоухает!
Кончиком вниз
наклоняется лист
и с кончика жемчуг роняет.
(«Дождь пролетел».
В. Набоков)

(о стихотворном наследии Владимира Набокова)

В своем вступлении к собранию поэтических произведений Владимира Набокова, Томас Каршан (2012) пишет о том, что «Набоков, как и Джойс, изначально был поэтом». Каршан ссылается на самые первые строки книгу «Память, Говори» (Speak, Memory) (1967): «восстановить лето 1914-го года, в которое мной овладело цепенящее неистовство стихосложения, мне только нужно живо вообразить некий “павильон”, а вернее беседку».

Набоков писал стихи на протяжении всей жизни, о чем упомянул во вступлении к собранию поэтических сочинений Poems and Problems («Стихи и задачи»), который был издан в 1970-м году. Как значится в сносках в книге Набоков, Pro и Contra, «в сборник В. Набокова «Poems and Problems» («Стихи и задачи». New York; Toronto: McGraw-Hill, 1971) входят 39 русских стихотворений с параллельным нерифмованным авторским переводом на английский, 14 английских стихотворений, 18 шахматных задач с решениями и составленная автором библиография).

Сам Набоков пишет об этом так: «Русские стихи представляют только малую часть — едва ли больше одного процента — той непрерывной массы стихов, которую я начал выделять в ранней юности и продолжал это делать, с чудовищной регулярностью, в двадцатые и тридцатые, в последующие два десятилетия иссякнув, когда скудный выход десятков двух едва ли превысил число стихов, которые я написал по-английски» (цит. по Набоков, Pro et contra, Т.1, с. 228).

Многие из этих стихотворений никогда не публиковались, хотя некоторые появились в первом издании «Стихи» (Poems), изданные в 1916 году, когда Набоков был еще в России, а некоторые в 1918 году, совместно с произведениями школьного приятеля, Андрея Балашова. После революции семья Набокова уезжает в западную Европу, 1919 году. Набоков продолжает писать стихи, сначала в Кембридже, где учится с 1919 по 1922 год, а потом в Берлине, где воссоединяется со своей семьей и в некотором смысле вливается в культурный мир русской эмиграции, факт, который подтверждает возможность публикаций, особенно в берлинской газете «Руль» (The Radder), которую сначала издавал отец Набоков. 36 стихотворений Набокова издаются в сборнике Cluster, в декабре 1922 ода, а затем 156 стихотвоерний в Empyrean Path, в 1923 году.

Вот что Набоков пишет о составлении сборников стихов и переводе:

«Отобрать стихи для этого сборника оказалось менее трудно, чем их перевести. Последние десять лет я при каждом удобном случае продвигал идею о литературности, то есть строгой точности, в переводах русской поэзии. Работать таким образом с текстом — это честное и приятное занятие, когда текст является признанным шедевром, каждую деталь которого нужно правдиво перевести на английский. Но как насчет правдивого англизирования своих собственных стихов, написанных почти четверть века назад? Приходится бороться с некоторым смущением, начинаешь корчиться и морщиться, чувствуешь себя монархом, присягающим на верность самому себе, или добросовестным священником, освящающим воду в собственной ванне. С другой стороны, если представить на один безумный миг возможность перефразирования и усовершенствования своих старых стихов, ужасное ощущение фальсификации заставляет стремглав бежать назад и цепляться, как детеныш обезьяны, за шероховатую правду. Я пошел только на один маленький компромисс: где только было возможно, я радовался появлению рифмы, или ее тени; но я ни разу не выкручивал хвоста единой строчке ради созвучия и не сохранял оригинальный размер, если ради этого нужно было менять смысл» (P. 13–14).

Английские стихотворения сборника все были написаны в Америке и печатались в самом престижном литературном журнале «The New Yorker». По словам Набокова, «у них более тонкая текстура, чем у русских, несомненно из-за того, что им не хватает той внутренней словесной связи со старыми затруднениями и постоянного беспокойства мысли, которые свойственны стихотворениям, написанным на родном языке, с непрерывным параллельным бормотанием изгнания и так и не разрешившимся детским дерганьем за самые ржавые струны» (P. 14–15). Некоторые стихотворения снабжены краткими примечаниями автора.

Стихотворения «К России» и «Поэты» (Современные записки. 1939. № 69) были напечатаны под псевдонимом Василий Шишков с целью, как пишет Набоков в примечании к публикации «Поэтов» в «Poems and Problems» (авторский перевод примечания на русский — в сборнике Набокова

«Стихи». Ардис, 1979), «поймать в ловушку почтенного критика (Г. Адамович. „Последние новости“), который автоматически выражал недовольство по поводу всего, что я писал. Уловка удалась: в своем недельном отчете он с таким красноречивым энтузиазмом приветствовал появление „таинственного нового поэта“, что я не мог удержаться от того, чтобы продлить шутку, описав мои встречи с несуществующим Шишковым в рассказе, в котором, среди прочего изюма, был разбор самого стихотворения («Поэты») и похвал Адамовича».

В этом рассказе «Василий Шишков» (Последние новости. 1939. 12 сент.) Набоков пишет:

«Стихи были очень хороши — я надеюсь как-нибудь поговорить о них гораздо подробнее. Недавно по моему почину одно из них появилось на свет, и любители поэзии заметили его своеобразность… Поэту, столь странно охочему до чужого мнения, я тут же высказал его, добавив в виде поправки, что кое-где заметны маленькие зыбкости слога— вроде, например, „в солдатских мундирах“».

В предисловии к английскому переводу рассказа (Nabokov V. Tyrants Destroyed and Other Stories. New York: McGraw-Hill, 1975) Набоков добавляет, что этот рассказ «можно было рассматривать в зависимости от степени проницательности эмигрантского читателя или как действительное происшествие, случившееся с реально существующим Шишковым, или как иронический рассказ о странном случае растворения одного поэта в другом. Адамович сначала отказывался верить нетерпеливым друзьям и врагам, которые обратили его внимание на то, что Шишкова выдумал я; в конце концов он сдался…». Следует отдать должное врагу Набокова Адамовичу — в своей книге «Одиночество и свобода» (Нью-Йорк, 1955) он снова похвалил именно эти стихи:

«Некоторые стихи его прекрасны в полном значении слова, и достаточно было бы одного такого стихотворения, как „Поэты“ или „Отвяжись, я тебя умоляю…“, чтобы сомнения на счет этого бесследно исчезли. Как все хорошо в них! Как удивительно хороши эти „фосфорные рифмы“ с „последним чуть зримым сияньем России“ на них! Здесь мастерство неотделимо от чувства, одно с другим слилось».

Примечание Набокова в конце английского перевода стихотворения:

«Оригинальный, обтекаемый, подвижный механизм состоит из правильного трехстопного анапеста „задыхающегося“ типа, с чередующимися женскими и мужскими рифмами. Оказалось невозможным соединить ритм и точность [в англ. — аллитерация: „lilt and literality“], за исключением нескольких отрывков (только третья строфа точно подражает форме стихотворения); и поскольку стремительность оригинала искупает его словесную неясность, мой правдивый, но тряский вариант не так хорош, как мог бы быть прозаический экипаж» (P. 99).

В библиографии, заключающей сборник «Poems and Problems», Набоков добавляет, что оно было перепечатано в сборнике «Стихотворения» (1952) и «Poesie» (1962) по-итальянски, а также в «Triquarterly» (winter 1970).

Томас Каршан уточняет, что после 1926 году Набоков писать значительно меньше стихов, которые были исключительно индивидуальны, а в 50-е годы вышло два тоненьких сборника, один «Стихотворения» (1929-1951), в котором было 15 русских стихов, а также более длинные поэмы, написанные в 40-е – 50-е годы, а в 1959 году вышли «Поэмы», в которые вошло 14 стихов, написанных по-английски, когда Набоков уехал в Америку (впервые были опубликованы в журнале «Нью-Йоркер», а затем были перепечатаны в «Стихах и задачах», 1970), вместе с 39 русским стихотворениями, которые Набоков специально перевел для издания. Посмертный сборник «Стихи» были изданы спустя два года после смерти писателя, Верой Набоковой (Анн Арбор: Ардис, 1979).

С конца 1980-х годов сын Набокова Дмитрий – выдающийся переводчик, который вместе со своим отцом работал над переводом многих романов на английский язык, – публиковал переводы стихов Набокова. Например, Дмитрий Набоков перевел «Университетскую поэму» (1927 г.), которая станет существенным дополнением к собранию сочинений его отца. «Музыка», стихотворение, написанное летом 1914 года, русский оригинал долгое время не был напечатан.

В одном из последних изданий (Vladimir Nabokov. Collected poems. Edited and introduced by Thomas Karshan. London,

Penguin, 2017) есть 9 стихотворений, которые Набоков не включил в «Стихи и задачи». Стихи в этом собрании не напечатаны в хронологическом порядке, а представлены в трех отдельных разделах.

Критики пишут о том, что стихи Набокова обычно имеют знакомую, даже пыльную декорацию, унаследованную от романтизма – человек сидит один в залитой лунным светом комнате, глядя в открытое окно, охваченный неразрешенными воспоминаниями о потерянном и невосстанавливаемом прошлом. Форма стиха у Набокова обычно традиционна – стихи часто написаны ямбом. Среди адресатов Набокова – Муза, поэт, ангелы, «я», сердце, душа, и, неизбежно, Россия, память.

Набоков не одобряет инноваций и неправильные рифмы (с пренебрежением пишет о «небрежном» стиле, многословном, безграмотном. Нет лучшего примера поэта восемнадцатого века, чем Набоков. Но при этом Набоков не признает предсказуемости и зажатости стиха, как же, как и американский поэт Элиот. Его стихи обладают свободным полетом, но при этом имеют строгую форму и ритм.

Дождь, как и снег, – важные метафоры для стихотворений Набокова. Ливень берет свое начало из собственной парообразной атмосферы, стихотворение как вода, но капля дождя могут вдруг неожиданно стать каплей ртути, которая падает с перегруженного листа.

Стихотворение «Дождь пролетел» (1917, Выра):

Дождь пролетел и сгорел на лету.
Иду по румяной дорожке.
Иволги свищут, рябины в цвету,
белеют на ивах сережки.
Воздух живителен, влажен, душист.
Как жимолость благоухает!
Кончиком вниз наклоняется лист
и с кончика жемчуг роняет.

Или «Снег». Берлин, 1930 год, в котором звуки и воспоминания, схожи с воссозданными в «Памяти, Говори»:

О, этот звук! По снегу –
скрип, скрип, скрип –
в валенках кто-то идет.
Толстый крученый лед

остриями вниз с крыши повис.
Снег скрипуч и блестящ.
(О, этот звук!)
Салазки сзади не тащатся –
сами бегут, в пятки бьют.
Сяду и съеду
по крутому, по ровному:
валенки врозь,
держусь за веревочку.
Отходя ко сну,
всякий раз думаю;
может быть, удосужится
меня посетить
тепло одетое, неуклюжее
детство мое.

В «Снеге» (1930) поэт или лирический герой, пытающийся заснуть, слышит, как за окном хрустит кто-то, идущий по снегу. Эти звуки вдохновляют память о детских санях, на которых он может вернуться через прошедшие годы, подобно герою романов Пруста.

Есть в поэзии Набокова и христианская тема, что удивляет тех читателей, которые знают Набокова по романам «Бледный огонь» и «Лолита». К религиозным стихам можно отнести стихотворения «Тайная вечеря» (1920 г.), «Пасха» (1922 г.), Вопрос об отношении молодого Набокова к христианству, или, в целом, к вере, является сложным и оспариваемым. Во введении к «Стихам и задачам» Набоков настаивал на том, что явно религиозное качество некоторых его ранних стихов не более, чем «византийский» литературный стиль. С другой стороны, в своем вступлении к «Стихам» вдова поэта Вера указала на «потусторонний мир» как «главную тему» в набоковском «водяном знаке», проходящем через все его письмо и творчество. Ощущение потустороннего мира, конечно, не то же самое, что приверженность какой-либо религиозной доктрине, но следует отметить, что звучащие в христианском стиле стихи образуют лишь малую часть многих поэтических выражений веры, происходящих между 17 и 25 годами. Христос, который предстает в ранних стихотворениях Набокова, - это ребенок, который учит нас видеть красоты земли, а не пренебрегать ими.

And touched the airy lenses. Instantly
A sunny shimmer traversed the world, flashed across distant,
Dreary lands, warming the blind, and cheering the sighted.

Здесь очевидно сходство с прерафаэлитами, художниками, которые в конце XIX века начали писать христианские сюжеты совсем по-другому, например, как это сделал Милле при создании картины «Христос в родительском доме». Подобная простота исполнения, внимание к мельчайшим деталям – определенное свидетельство эпохи.

Не все стихотворения Набокова периода до 1925 года напоминают картины, но по своей простоте они стремятся к статичным узорам – единственная декларация, небольшая сцена, молитва, как Набоков сам пишет в 1927 году, «история так же важна для поэмы, как и для романа» и «читатель должен начинать с любопытства, а заканчивать с волнением» (вольный перевод). Лирический опыт должен быть увлекательным!

Сравните фразу Набокова в «Лекциях по зарубежной литературе»: «Читатель должен замечать подробности и любоваться ими. Хорош стылый свет обобщения, но лишь после того, как при солнечном свете заботливо собраны все мелочи. Начинать с готового обобщения — значит приступить к делу не с того конца, удалиться от книги, даже не начав ее понимать. Что может быть скучнее и несправедливее по отношению к автору, чем, скажем, браться за «Госпожу Бовари», наперед зная, что в этой книге обличается буржуазия. Нужно всегда помнить, что во всяком произведении искусства воссоздан новый мир, и наша главная задача — как можно подробнее узнать этот мир, впервые открывающийся нам и никак впрямую не связанный с теми мирами, что мы знали прежде. Этот мир нужно подробно изучить — тогда и только тогда начинайте думать о его связях с другими мирами, другими областями знания».

Как известно, многие стихотворения Набокова рассказывают увлекательнейшие истории. Уничижительно эротически откровенная «Лилит» послужила во многом прообразом темной стороны мотивов «Лолиты», а в своей иной, романтическом форме стихотворение «Аннабель Ли» Эдгара По стало основой всех возможных проявлений нежности героев романа).

Как известно, Набоков, не только переводит «Евгения Онегина» А. Пушкина, но и пишет к роману в стихах обширные комментарии. Вот как звучит по-английски пролог к «Евгению Онегину»:

Not thinking to amuse the haughty world,
having grown fond of friendship's heed,
I wish I could present you with a gage
that would be worthier of you —
be worthier of a fine soul
full of a holy dream,
of live and limpid poetry, (...)

Используя сложную схему стихосложения в «Евгении Онегине», Набоков в 1926 году написал свою собственную новеллу в стихах «Университетская поэма». Стихотворение о досадных годах, когда он был студентом в Кембридже, – образ искрящегося времени, перенесенный на фигуру Вайолет, с которой главный герой ведет нерешительный роман.

Итак, Набоков перевел пушкинского «Евгения Онегина» на английский язык и написал два тома комментариев, рассмотрев историко-литературные, бытовые, стилистические и иные особенности романа в контексте русской и мировой литературы.

Письмо Набокова мощное, энергичное, в своем ментальном, голосовом и сюжетном плане. Вот как комментирует мастерство Набокова исследователь Каршан: «Чего не хватает читателю без русского языка при чтении «Евгения Онегина», восполняется виртуозностью онегинской строфы – 14 строк в тетраметре ямба. К счастью, эффект этой строфы легко доступен, Набоков воспроизвел его в двух блестящих строфах своего «О переводе Евгения Онегина» (55), а также комментариях к «Евгению Онегина»» (имеется в виду, «В. Набоков. Комментарии к «Евгению Онегина» Александра Пушкина»).

Напомним, что в основу пушкинской строфы был положен сонет — 14-строчное стихотворение с определённой рифменной схемой. От сонета «английского» («шекспировского») Пушкиным было взято строфическое строение (три катрена и заключительное двустишие), от «итальянского» («петраркианского») сонета — принцип упорядоченности рифменной схемы. Однако, в отличие от сонетной традиции, в

которой упорядочение рифмы шло по линии связывания катренов между собой рифменными цепями, Пушкин упорядочил саму систему рифмовки: в первом катрене она перекрёстная, во втором — парная, в третьем — опоясывающая.

"Эволюция смысла является в некотором смысле эволюцией бессмыслицы", – пишет Набоков в «Пнине». Богатая значимость того или иного языка – хрупкое желание, которое зависит от почти бесконечной корневой системы скрытых половинных значений, и эта плотная сеть, источник поэзии драмы, игнорируется только при высоком риске безумия или отчаяния. Вот, к примеру, стихотворение «Река»:

Каждый помнит какую-то русскую реку,
но бессильно запнется, едва
говорить о ней станет: даны человеку
лишь одни человечьи слова.
А ведь реки, как души, все разные... нужно,
чтоб соседу поведать о них,
знать, пожалуй, русалочий лепет жемчужный,
изумрудную речь водяных.
Но у каждого в сердце, где клад заковала
кочевая стальная тоска,
отзывается внятно, что сердцу, бывало,
напевала родная река.
Для странников верных
качнул я дыханьем души
эти качели слогов равномерных
в бессонной тиши.
Повсюду –
в мороз и на зное –
встретишь
странников этих,
несущих, как чудо,
как бремя страстное,
родину.
Сам я, бездомный,
как-то ночью стоял на мосту
в городе мглистом,
огромном,
и глядел в маслянистую

темноту
рядом с тенью случайно любимой,
стройной, как черное пламя,
да только с глазами
безнадежно чужими.
Я молчал, и спросила она на своем языке:
"Ты меня уж забыл?" –
и не в силах я был
объяснить,
что я там, далеко, на реке
илистой, тинистой, с именем милым,
с именем что камышовая тишь...
Это словно из ямочки в глине
черно-синий
выстрелит стриж.
И вдоль по сердцу
носится
с криком своим изумленным: вий-вии!
Это было в России,
это было в раю...

Среди стихов Набокова отдельно можно выделить те, которые пишут его герои. Даже Гумберт пишет стихи! Мейер Присцилла в своей работе «"Бледный огонь" Владимира Набокова Метафизика: Ultima Thule» рассказывает о том, что рассказ «Ultima Thule» (один из рассказов, который лег в основу романа «Бледноый огонь») включает в себя поэму некоего исландца «Ultima Thule» (сходным образом, роман «Бледный огонь» включает в себя поэму Шейда «Бледный огонь»).

Рассказ «Ultima Thule» написан в форме послания некоего Синеусова, адресованного его умершей жене. Синеусов пытается познать потусторонность — как и Шейд после смерти дочери. Синеусов — художник, поэтому он обращается не к «рекламным волшебникам», «хиромантам в маскарадных тюрбанах», «гадалкам» и «спиритам, подделывающим неизвестную еще энергию под млечные черты призраков», а к «утешению [своего] искусства». Он продолжает работать над иллюстрациями к эпической поэме, озаглавленной «Ultima Thule», которые ему заказал некий «странный швед, или датчанин, или исландец, черт

его знает», — несмотря на то что заказчик, не сказав ему ни слова, уехал в Америку:

«…я… продолжал работу, за которой, я знал, никто не придет, но именно потому она мне казалась кстати, — ее призрачная беспредметная природа, отсутствие цели и вознаграждения, уводила меня в родственную область с той, в которой для меня пребываешь ты, моя призрачная цель, мое милое, мое такое милое земное творение» (125).

Сочиняя письмо жене, Синеусов собирается покинуть Ривьеру, чтобы «по-настоящему засесть за работу» над «Ultima Thule», изобразить этот «остров, родившийся в пустынном и тусклом море моей тоски по тебе» (126).

Синеусову недоступен смысл эпической поэмы, которую он иллюстрирует, потому что она написана на неизвестном ему языке, однако автор передал ее общий смысл на французском («на котором мы мучительно переговаривались»):

«…его герой — какой-то северный король, несчастный и нелюдимый; …в его государстве, в тумане моря, на грустном и далеком острове, развиваются какие-то политические интриги, убийства, мятежи…» (125).

В заключении, хотелось бы отметить, что для Набокова характерно разнонаправленность не только сюжета, но невероятная многоликость жанров. Изданы и переведены письма Набокова к жене Вере. Некоторые из них Набоков пишет, когда Вера болеет, пытается ее отвлечь от грустных мыслей, подробно рассказывает о том, что он ел, во что сегодня одет, какого цвета его костюм. (“I am wearing my new dove-grey trousers today and the Norfolk jacket”). В 1937 году ситуация немного изменится. Вера с Дмитрием будут в Берлине, а Набоков поедет в Париж, чтобы уладить финансовые дела. В этом же время, будут встречи с Ириной Гаданини, которая живет во французской столицей, вместе со своей матерью. Ирина – давняя поклонница писателя, но история быстро заканчивается, когда Вера и Дмитрий снова приезжают к Набокову в Канны.

ЛИТЕРАТУРА

Vladimir Nabokov. Collected poems. Edited and introduced by Thomas Karshan. London, Penguin, 2017

Langacker, R. W. Cognitive Grammar: A Basic Introduction. Oxford: Oxford University Press, 2008. P.70-77

M. Wood. Dear Poochums. Letters to Vera by V. Nabokov, edited and translated by Olga Voronina and B. Boyd. London review on books. 20 October, 2014
Бойд Б. Владимир Набоков. Русские годы. Биография. М.: Независимая газета; СПб.: Симпозиум, 2001. – С.329
Набоков В.В. Неизданное в России // Звезда. 1996. №11.
Набоков В.В. Pro et Contra//под редакцией Б. Аверина. Издательство: РХГА, 1999 (Т.1) и 2001 (Т.2), 976 и 1064 стр.
Мейер Присцилла. "Бледный огонь" Владимира Набокова Метафизика: Ultima Thule. Электронный ресурс. URL: http://nabokov-lit.ru/nabokov/kritika/mejer-blednyj-ogon/metafizika-ultima-thule.htmГ/ Дата обращения: 26.10.2019

ГЛАВА 7.
«TERRA INCOGNITA» ВЛАДИМИРА НАБОКОВА (1931)

Рассказ Владимира Набокова «Terra incognita» был опубликован в 1931 году, перевод на английский язык выполнен в 1963 году и тогда же опубликован. Сюжет рассказа достаточно прост. Рассказчик повествует о том, как его друг Грегсон и некий Кук, персонаж, слегка похожий «на шекспировского шута», сбегают из некой страны Зонраки и пытаются пересечь доселе неизвестную страну и достигнуть холмов Гурано. Их миссия непроста и злополучна. У Вальера лихорадка. Кук сбегает с носильщиками бадонцами, припасами и коллекциями. Грегсон и Вальер решают идти дальше, вскоре к ним снова присоединяется раскаивающийся Кук, который отстал от бадонцев. Рассказчик испытывает галлюцинации на протяжении всего путешествия. Время от времени начинают проступать через окружающую действительность очертания платяного шкафа, потолка, обоев, кресло, стакан с чайной ложкой, подушка, но эти образы при более близком рассмотрении растворяются в окружающей среде. Грегсон и Кук ссорятся и, в конце концов, убивают друг друга. Рассказчик остаётся один, его действительность — тропический мир с двумя трупами. Силы постепенно оставляют его. Он пробует записать кое-что, но записная книжка выскальзывает из рук. Шаря по одеялу, он не может её найти.

В рассказе присутствуют все характерные для прозы Набокова мотивы. Галлюцинации, оппозиция (вернее постоянно меняющийся континуум) понятий «мир реальный - мир вымышленный», игры сознания, ощущение вечности, ярко выраженная схема «обратной перспективы», с ее искажениями.

По словам Д. Коннолли, для понимания рассказа Набокова «Terra incognita» необходимо сравнить его с другим произведением, например, с «Приглашением на казнь». Борьба главного героя Цинцинната, формирующая центральную динамику «Приглашения на казнь», дает ключ и к более глубокому прочтению «Terra incognita». В этом рассказе Набоков не просто играет с читательскими представлениями о реальности. Скорее, его занимает необходимость выбора, стоящая перед героем, который запутался в двух «реальностях». «Terra incognita» явно предвосхищает «Приглашение на казнь» темой

стремления личности переступить границы сковывающей, приземленной реальности с помощью чарующего царства воображения.

Как известно, с литературоведческой точки зрения проза Набокова представляет собой зону так называемого свободного косвенного дискурса (СКД), в котором рассказчик, говорящий в третьем лице, частично уступают персонажу право на речевой акт. Тогда в тексте появляется фигура, которая невозможна в обыденной речи, персонаж в какой-то момент заменяет рассказчика: «Нравятся ли ему вязы»?

Появление СКД, на наш взгляд, связано с мотивом, образом, нарративным приемом в виде «согладатая». Именно от него ведется точка отсчета, задается система координат. То есть в тексте нет только героя, или только повествователя, всегда есть Другой, есть Свидетель. Как написано в Новом Завете, «Есть другой, свидетельствующий обо Мне». Ощущение этого свидетельства многопланово. Свидетелем может быть и персонаж, находящийся рядом, видимый или невидимый, и автор. Человек, или инстанция, к которому герой в своей жизни проявил либо что-то хорошее, либо что-то плохое.

В рассказе “Terra incognita” факта свободного косвенного дискурса, то есть ситуации, когда рассказчик частично уступают персонажу свое право на речевой акт, нет. Повествование ведется от 1-го лица (а не от 3-го лица, как в традиционном нарративе). Рассказчик никогда не становится героем, не вживается с ним, он наблюдает за героями, он и есть свидетель какого-то потаенного мира, чего-то важного и таинственного, так напоминающего ему наш мир, с его странностями, жестокостями, но дорогими моментами:

«Тут случилось то, что назревало давно. Кук, как бык, въехал головой Грегсону в живот, оба упали, Грегсон успел вытащить револьвер, но Куку удалось выбить револьвер из его руки, - и тогда они обнялись и стали кататься в обнимку, оглушительно дыша. <…> Я смотрел и думал почему-то (болезненный туман чувств...), что все это безвредная игра, что они сейчас встанут и, отдышавшись, мирно понесут меня через топи к синим прохладным холмам, в тенистое место, где будет журчать вода. Но внезапно, на этом последнем перегоне смертельной моей болезни, - ибо я

знал, что через несколько минут умру, - так вот, в эти последние минуты на меня нашло полное прояснение, - я понял, что все происходящее вокруг меня вовсе не игра воспаленного воображения, вовсе не вуаль бреда, сквозь которую нежелательными просветами пробивается моя будто бы настоящая жизнь в далекой европейской столице, обои, кресло, стакан с лимонадом, - я понял, что назойливая комната, - фальсификация, ибо все, что за смертью, есть в лучшем случае фальсификация, наспех склеенное подобие жизни, меблированные комнаты небытия».

Далее по тексту разворачивается тема или мотив «бытия-небытия» - их взаимосвязи, их непримиримой борьбы и одновременно сосуществования. Напомним, что для постмодернистской литературы характерна не формула или метафора созидания в виде дерева, где есть ствол – что-то главное, а от него идут кольца, охватывающие другие области, с конкретным центром. В постмодернистском произведении главный паттерн – ризома, корневище: все взаимосвязано и переплетено небывалыми способами:

«Я понял, что подлинное -- вот оно; вот это дивное и страшное тропическое небо, эти блистательные сабли камышей, этот пар над ними, и толстогубые цветы, льнущие к плоскому островку, где рядом со мной лежат два сцепившихся трупа. И поняв это, я нашел в себе силы подползти к ним, вытащить нож из спины Грегсона, моего вождя, моего товарища. Он был мертв, он был совсем мертв, и все баночки в его карманах были разбиты, раздавлены. Мертв был и Кук, из его рта вылезал чернильно-синий язык. <…> Я был один. Туманнее сверкали камыши, бледнее пылало небо. Я последил глазами за восхитительным жучком, который полз по камню, но у меня уже не было сил его поймать. Все линяло кругом, обнажая декорации смерти, -- правдоподобную мебель и четыре стены. Последним моим движением было раскрыть сырую от пота книжку, -- надо было кое-что записать непременно, -- увы, она выскользнула у меня из рук, я пошарил по одеялу,-- но ее уже не было.

Б.В. Аверин, в статье «Воспоминание у Набокова и Флоренского» (глава в книге «Дар Мнемозины (романы Набокова в контексте русской автобиографической традиции)». СПб: Амфора, 2003) пишет о том, что детство для Набокова —

рай, утраченный вместе с родиной, самая счастливая, самая совершенная пора его жизни, предмет постоянной неизбывной тоски, «колыбель», которая «качается над бездной», но самое главное — «острота его зрительной и слуховой памяти», «цепкости восприятия зрительных и слуховых подробностей и значение, которое он придавал этой своей природной особенности». Острота впечатлений, владение языком, способным зафиксировать их богатство в его различности, изобилие нюансов. Подобное обостренное восприятие помогает понять, почему для Набокова неприемлемым было прямое, прямолинейное обращение к тому, что называется «последними вопросами бытия». Набоков не только не вторгается в какие-то важные моменты, он их деликатно обходит. Б.В. Аверин приводит пример из романа «Подлинная жизнь Себастьяна Найта», в котором герой устремляется к умирающему брату, чтобы услышать из его уст последнюю, предсмертную тайну — и не застает брата в живых. «Но добравшись до больницы, герой понимает, что желание узнать предсмертную тайну отступает как в сущности ничего не значащее». «Тайна оказалась ему не нужна еще прежде, чем он узнал о ее недоступности». «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». Таким образом, Б.А.Аверин отмечает важный момент «неприятия» прямого взгляда на тайные основы бытия, предпочтение ему взгляда косвенного, «подглядывания». Сходным образом пишет об этих феноменах Павел Флоренский: «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».

Для П. Флоренского, как и для Набокова, истинность человека выявляется лишь через целостность человеческой личности, а целостность эта дана не в отдельных моментах настоящего, а обретается лишь по прохождении всего жизненного пути. На макроуровне, то есть на уровне философском. А на микроуровне, то есть на уровне приема, реализация данной философской мысли существует благодаря принципу повторов, излюбленный прием Набокова: «Построение подавляющего большинства набоковских сюжетов повторяет, эту хаотичную картину действительности… Лишь постепенно по мере чтения, сюжет начинает проясняться» (Аверин 2003, с.296). Объединение идеи вечности и приема повтора происходит, когда читатель осознает, что главный герой бредит или видит сон. Галлюцинация или сон, как и образ комнаты и дает определенный ключ к пониманию всего произведения… Б.В. Аверин отмечает, что в русской традиции есть только два определения вечности. Одно, данное Толстым в «Войне и мире» в связи с Андреем Болконским («Умереть, значит – проснуться»), а другое, данное Свидригайловым Достоевского, про вечность как маленькую комнату, «эдак вроде деревенской бани». В случае Terra Incognita – комнаты, или даже – книжки, той самой, которая выскальзывает у повествователя из рук в самом конце рассказа.

Говоря о форме набоковского произведения, о вечности, о мистическом опыте, о соприкосновении с миром иного, особо актуальными представляются исследования Набокова, проведенные Э.Пивановой и опубликованные в книге «Гармония художественного текста в метапоэтике В.Набокова», (Ставрополь, 2008. С. 70), в которой, в некотором смысле, продолжена известная работа Сергея Давыдова (книга «Тексты – матрешки Владимира Набокова», Петербург, 2004), в которой в свое время была отмечена, проштудирована, структурно объяснена игра двойников, зеркальность набоковской прозы. Продолжая традицию структурного анализа, углубляя и расширяя ее масштабы, Э. Пиванова отмечает космическую структура произведений Набокова. В частности, очень интересны положения исследовательницы в отношении того, что замкнутый круг – это фигура порочной практики, а для Набокова намного ближе становится идея и концепция спирали. Вот как пишет об

этом сам Набоков: «Спираль – одухотворение круга. В ней, разомкнувшись и высвободившись из плоскости, круг перестает быть порочным. Пришло мне это в голову в гимназические годы, и тогда же я придумал, что бывшая столько популярной в России гегелевская триада в сущности выражает всего лишь природную спиральность вещей в отношении ко времени» (с.134). Порочность круга для Набокова, как отмечает Э. Пиванова, связана с его замкнутостью, отсутствием динамики, свойственной спирали, которая относится в математике к трансцендентному. Идиома «порочный круг» заимствована из аппарата логики, в которой она трактуется как логическая ошибка, так как какое-либо положение доказывается при посредстве другого, которое само должно быть доказано. Для Набокова, напротив, характерна гармония творчества, но гармония, которая отражает более общий принцип – гармонию мироздания: «Как можно говорить о труде (писательском), когда речь идет о гармонии математических величин, о движении планет, о планомерности природных законов (Набоков, т. 3, 406).

Terra Incognita написана в 1931. Что это за время? Чуть раньше поэт Т.С. Элиот (1922) пишет свое стихи The Waste Land – Бесплодная Земля, где вводит новые формы реализации письма, создает другие законы стихосложения. Вместе с тем, в некотором смысле, сочетание Waste Land – это название, которое, возможно, отсылает, на наш взгляд, к очевидному, но, возможно, менее ярко выраженному, к знаменитому понятию No Man's Land – то есть та «пустыня», в которой велась Первая Мировая война (так недавно закончившаяся), так называемая «окопная война». Если вспомнить то, как говорил и писал об этом времени Антуан Сент-Экзюпери, автор «Маленького принца», то вновь становится очевидно, что 30- его годы - это время предвоенное не только в конкретной стране, а – повсюду. Время, когда нарушены, сдвинуты, разрушены все идеалы, когда жестокость только начинает править, набирать обороты, обретать право быть законом жизни. А что происходит в художественном тексте? Что обозначает в тексте, к примеру, несуществующую, но обозначенная страна, или земля, или послание в бутылке, или какая-нибудь цифра? Значение меняется молниеносно, в мгновение ока. Письмо оставляет след многогранного, многоликого прочтения. Цифра 33 еще недавно обозначала

возраст Христа, но пришло другое время, и каждый помнил, что в этот год Гитлер пришел к власти. А потом все снова меняется, потому что – и это уже ближе к нашему времени, - Германия раскаивается публично, в лице деятелей культуры, в основном. Уже значительно позже. Заявляет о всех ужасах так, как не снилось ни одной исповедующей христианство стране. Не обвиняет всех других, рядом стоящих, а планомерно признает все, с полной глубинной осознанностью. Экзюпери, кстати, очень тонко подмечает, что вопрос вовсе не в Германии, во Франции, к примеру, как он точно предвосхищает, все будет точно также. Постмодернизм берет подобное преображение смыслов и анаморфозность в качестве главного качества и свойства прозы, качества созидающего. Шизоанализ становится наилучшим способом анализа письма, его новой возможностью.

Вот как известный литературовед Хассан пишет о разнице между модернизмом и постмодернизмом. Для модернизма характерна форма, а для постмодерна – анти-форма. Для модернизма – цель, для постмодерна – игра. План – случай, иерархия – анархия, слово – молчание, присутствие - отсутствие, жанр - текст, метафора – метонимия, семантика, то есть значение – риторика, нарратив – анти-нарратив, создание, присутствие – отсутствие, след. При этом, выше перечисленные противопоставления - это все те же оппозиции, которые реализуются в разное время и в разных ситуациях совершенно по-разному.

Terra incognita - это рассказ, написанный во время пребывания Набокова в Берлине (где он зарабатывал на жизнь уроками английского языка), рассказ о бесплодной земле отчуждения, которая царила и одновременно не царила после Первой мировой войны, это абсолютное предчувствие гибели, и ее неоднозначность, невозможность. Нет в тексте прямого осуждения человека, есть только абсолютное удивление тому, что человек может жить-жить, и вдруг умереть, убить, при этом снова вернуться в тот единственный мир вечности, о котором помнил с детства, и которого всю жизнь так отчаянно, как ребенок, боялся.

Для Набокова детство – это единственный рай, состояние трансцендентности, когда человек еще помнит о вечности, знает ее хорошо. Сила языковых средств при этом значима, через нее и

доносит герой или повествователь главное о мире – его сложность, преломляемость, анаморфозность, то есть способность показывать разные грани и проявления одновременно, прерывистость последовательности, ее разносторонность. Многозначность, многоликость как свойство языка, преодоление времени, его нелинейность как часть вечности, которую герои, автор или читатели пытаются достигнуть, или до которой хотят дотронуться.

ГЛАВА 8.
ДОМ НАБОКОВА В СУДЬБЕ СЕМЬИ И ЛИТЕРАТУРЕ. ДОМ НА БОЛЬШОЙ МОРСКОЙ 47

Дом № 47 на Большой Морской ул., в котором родился и провел детские и юношеские годы писатель Владимир Владимирович Набоков, расположен в самом центре С-Петербурга, на одной из старейших улиц города. До 10 июля 1902 года улица называлась Большой Морской, затем Морской, с января 1920 года – стала улицей Герцена, и наконец, с 7 июля 1993 – снова была переименована в Большую Морскую.

Все, что окружало Владимира в Петербурге и с чем были связаны судьбы его предков - дворцы, набережные, улицы, - глубоко врезалось в его память способствовало развитию понимания исторического прошлого. Даже если Набоков и не знал подробно истории дома, где жила его семя, сами стены, в которых прошла жизнь нескольких поколений разных людей, должны были создавать особое настроение причастности к их судьбам.

Перестроенный в начале XX века особняк Набоковых, подобно многим старым постройкам Петербурга, содержит в себе как первооснову небольшой жилой дом 1-й половины XVIII в., постепенно расширявшийся, надстраивавшийся, менявший свой облик соответственно архитектурным стилям эпохи и желаниям свои владельцев. В 1736-1737 году большие пожары уничтожили сложившиеся вблизи Адмиралтейства Морские слободы. По плану застройки «на погорелых местах» Большая Морская улица была проведена по новому направлению и именовала Большой Гостиной, но название не прижилось. От Невского проспекта до Исаакиевской площади ее именовали Большой Морской, а за площадью, где и находится дом № 47, вплоть до конца XVIII в. Улицу называли Малой Морской (Бройтман, Краснова, 1999, с. 37-45).

Часть Петербурга между Невой и Мойкою издавна называется Первой Адмиралтейской – по соседней, петровской еще судоверфи. Когда-то именным указом основателя города селиться здесь разрешено было только морякам. Пройдет время и морские слободы обратятся в аристократические кварталы столицы. И лишь названия будут напоминать об их прошлом –

Большая и Малая Морские, Галерная улица и проч. В 1902 году Малая Морская стала именоваться улицей Гоголя, так что, родившись в Большой Морской, Набоков с той поры, как себя помнил, жил просто в Морской. Большая Морская стала после революции носить, по ехидному выражению Набокова В.В. имя «удивленного Герцена», который некогда жил на этой улице, но уж никак, верно, не предполагал, что старинную Большую Морскую переименуют в честь этого факта. В романе «Дар» Набоков поселил своего героя Годунова – Чердынцева в этой же привилегированной части города, на Английской набережной, адрес которой, как и в Большой Морской, сам по себе, уже обозначал для петербургского жителя с давних времен, принадлежность живущих на ней к высшему кругу столичного общества. Еще у Пушкина в «Романе в письмах» одна барышня пишет другой, советуя выйти за некоего Владимира: «Что же, он прекрасный жених, зачем не выйти за него…. Ты жила бы на Английской набережной, по субботам имела бы, по субботам бы имела вечера, и каждую субботу заезжала бы за мною». Вот в этих вот домах, спустя столько лет, родился 10 апреля (по старому стилю) и другой Владимир.

В «Других берегах» значится:

«У нас был, на Морской (№ 47) трехэтажный, розового гранита особняк, с цветистой полоской мозаики над верхними окнами <…>. Я там родился в последней (если считать по направлению к площади, против нумерного течения) комнате, на втором этаже»….

Когда позднее Набокова спрашивали, от чего он не купил себе дома, а живет в гостинице, он неизменно отвечал, что у него уже есть один дом в Петербурге.

Дом этот сохранил внешний, и отчасти внутренний облик, являя собой характерный образчик, Петербургского модерна начала XX века. Таким и запомнил его Набоков и в многочисленных снах своих, что «бессметным странниками даны на чужбине ночью долгой», он ни раз возвращался сюда:

Проезжий праздный в городе чужом,
Я невзначай перед каким-то домом,
Бессмысленно пронзительно знакомым…

Поразительная «узнаваемость мелочей», составляющих этот дом, мелочей, зафиксированных памятью писателя, и

собираемых воедино со страниц его стихов и прозы. Вот бодуар матери и его отличающий «так называемый фонарь, откуда была видна Морская до самой Мариинской площади». В картушах по-прежнему красуются сплетенные вензелем «Е» и «Н». И в «бледно-зеленые облака», плывущие по потолку одной из нижних зал дома, кажется, еще упирается своей звездой рождественская елка. А мраморные ступени лестницы, обрамленной ажурной решеткой, отражают блики солнца. Проникающего через оконные цветные витражи рижской фирмы «E TODE».

И все же справедливости ради следует заметить, что, хотя Набоков и родился здесь, но тогда выглядел этот дом совсем иначе. В городском архиве хранятся чертежи. Рисунки фасадов, планы дома. Они погружают нас в его историю. Изображение строго двухэтажного особняка с четырех колонным портиком – самое раннее. Таким он был в начале XIX века. Менялись его владельцы, из которых самый известный – внук полководца петербургский генерал – губернатор Александр Аркадьевич Суворов.

Единственное фотографическое свидетельство раннего облика дома дает книга Г.К. Лукомского «Старый Петербург. Прогулки по старинным кварталам столицы». Она вышла в издательстве «Свободное искусство» с иллюстрациями, исполненными в том самом художественно- графическом заведении «Унион», в котором напечатан был в 1916 году и первый скромный сборник стихов В. Набокова Один из снимков зафиксировал столь типичный для старого Петербурга дом на Большой Морской.

В 1870-е годы новый владелец, коллежский регистратор М.Н. Рогов, предпринимает перестройку, но не сносит дом. как считал Лукомский, а лишь перелицовывает фасад, убирает портик. Расширяет здание за счет прилетающего слева проема, и она обретает свой окончательный вид. Таким особняк достался в приданное будущей матери писателя Е.И. Рукавишниковой.

На чертеже, хранящемся в Государственном Историческом архиве С-Петербурга, значится, «Существующий фасад на Б. Морскую ул. № 47 жены камер-юнекера Елены Ивановны Набоковой Адмиралтейской части, 2 участка». Поскольку фотографий этого промежуточного дома, насколько нам известно, не сохранилось, то архивный материал является

единственным для представления о внешнем облике на то время, когда в нем родился В. Набоков.

Лишь спустя год, в апреле 1900 г, гражданский архитектор М.Ф. Гейслер представил в С-Петербургскую городскую управу на одобрение «Проектируемый фасад дома жены камер-юнкера Елены Ивановны Набоковой». Рассмотренный 1 июля 1900 г. он был найден «составленным удовлетворительно», а вскоре получил августейшую резолюцию Николая II, без которой не могло обойтись никакое строительство в центре Петербурга. Над чертежом читаем: «На всеподданейшем докладе Его Императорское Величество изволил собственноручно начертать, «Согласен». В Александрии 15-го июня 1900».

Согласно этому проекту, перестроенный дом приобрел третий этаж, где находились комнаты детей Набоковых, - классная, спальни, помещение для их гувернеров и гувернанток. Поэтажные планы позволяют «вычитать» расположение комнат, их назначение. Соотнести его с действием «Других берегов», «Защиты Лужина», «Ада», Последний по времени эпизод, о котором пишет Набоков, происходит уже после того, как он вынужден был покинуть Петербург. В спальню Елены Ивановны, в которой родился В. В., туда, «где был тайничок с материнскими драгоценностями, швейцар Устин лично повел к нему восставший народ через все комнаты в ноябре 1917 года».

Фото 1920 гг, когда в доме располагалось датское телеграфное агенство, запечатлели еще нетронутые интерьеры и обстановку. Различные учреждения занимали позднее исторический дом. И лишь «острый луч» набоковского воспоминания высвечивает прошлое:

Ты помнишь муза, перед домом,
Мне, вольному бродяге, незнакомым
И мне – родным, стою я сам не свой
И, к тайному прислушиваюсь пенью,
Все мелочи мгновенно узнаю:
в сплошном окне косую кисею,
столбы крыльца, и над его ступенью
я чувствую тень шага моего.
Иную жизнь, иную чую участь
(дай мне слова, дай мне слова, певучесть),
все узнаю, не знаю ничего (Старк, 1999).

Итак, Петербург Набокова это - набережные, Дворцовая, Адмиралтейская, Александровский сад, с бронзовым верблюдом Пржевальского, куда в детстве водили гулять. (Филаретова 2004: 9).

***

Но основное гнездо Набоковых – загородное. Это имение Батово в пригородах С-Петербурга. Оно было приобретено набоковской семьей в середине позапрошлого века не то у Галченковой, не то у Шишковой. А славно оно тем, что с 1800 года принадлежало семье Рылеевых и в известное время являлось местом сбора молодых дворян, произносивших в поэтическом вдохновении пламенные речи, подогретые пуншем. Эти «первенцы свободы» начали подкапывать, рубить корни дерева, на коем держались с трон, и русская государственность, сами они, Рюриковичи и Гедиминовичи, держались. По злой иронии судьбы эта разрушительная работа была завершена (полным триумфом, как казалось) именно последними батовскими владельцам – дерево рухнуло, падение его было ужасно (Тень русской ветки, 2002: 13).

Вот, что значится в письме С.С. Набокова А.В. Волкову (письмо С. С. Набокова к А.В. Волкову, однокласснику В.В. Набокова по Тенишевскому училищу, Париж, 6-е мая 1971 года):

Уважаемый Андрей Васильевич.

Мой двоюродный брат Влад. Влад. Набоков переслал мне фотокопию Вашего письма от 13-го апреля 1975 года ввиду того что не имеет фотографию Батова, ни подробностей о нем, и в надежде что я смогу Вам больше помочь. Спешу послать Вам единственный снимок с видом на дом (фасад в сторону спуска к реке Оредеж, подъезд был с обратной стороны дома). Надеюсь он не слишком мелкий. Если надо пришлю большего размера, только это может взять немало времени, ибо должен найти негатив среди моего не особенно аккуратного архива. Несколько слов о Батове, чтобы яснее было мое предположение о том каким он был при Кондр. Рылееве и что, может быть, позднейшими прибавками.

Батово не принадлежало Влад. Дмитр. Набокову (отцу писателя Влад. Влад.) Он с женой и детьми жили по соседству, в Выре (имени жены, рож. Рукавишниковой). Он был третий сын в семье Набоковых. Последней владельницей

Батова была наша бабушка, Мария Фердинандовна Набокова, рожд. Корф, которая продала его в 1913 году (или 1912?). Куплено оно было (если не ошибаюсь в 1860-тых годах) ее матерью, бар. Ниной Александровной Корф, рож. Шишковой из Самарских Шишковых, Булгаковых и т.д. (см. «Багров внук» и т.д., С.Т. Аксакова, чей сын был женат на сестре Нины Александровны). К старости лет Нина Александр. вернулась в свои Самарские земли, а Батово продала мужу дочери Марии Ферд., Дмитрию Николаевичу Набокову, моему и Владимира деду. (Мой брат Серг. Дмитр. И я родились в Батове и т.к. отец, второй сын Дмитр. Ник., был безземельный, то мы в Батове проводили часть лета, а другую часть – в Ярославской губ, в имении семи моей матери, Тучковых). Боюсь, что хотя я помню Батово в больших подробностях чем Влад. Влад., все же большей помощи, чем присылка фотографий, оказать не смогу…

Еще одна легенда о домах семьи Набоковых поярче. Почти сразу за батовским мостом начинается лесная дорога в «Нашу Выру», дорога, так много значившая в хрониках семьи Набоковых, - именно на одном ее повороте познакомились двое велосипедистов, он и она, ставшие в 1898 году семьей: Елена Ивановна Рукавишникова и Владимир Дмитриевич Набоков. Эта зеленая лесная дорога, путь между двумя дворцами, легко, как выяснилось, превращается в навязчивую идею беженца Мартына Эдельвейса: путь домой, и, значит, в Россию – Выру.

Такое возвращение произошло. Мы не можем, конечно, ничего узнать о том опыте разделения себя на две ипостаси, смутный отчет о котором прозвучал в набоковской «Ultime Thule», а признание де-факто этих двух образцов одного лица существующими (скажем, сумасшедший Кинбот и Гениальный Джон Шейд) только усугубляет это незнание. Можно, как пишут некоторые критики, «вспомнить д-ра Стивенсона или Джойса, но мы же в состоянии различить, что у них это род аллитерации, тогда как у Набокова – явный отчет о проделанной работе» (Тень русской ветки, 2002: 19).

Существовала легенда, что Рождественская усадьба была построена на развалинах дворца, где Петр Первый, знавший толк в отвратительном тиранстве, заточил Алексея. Очаровательный, необыкновенный дом. По истечении почти сорока лет Набоков

без труда восстанавливает и общее ощущение, и подробности его в памяти: шашечницу мраморного пола в прохладной и звучной зале, небесный сверху свет, белые галерейки, саркофаг в одном углу гостиной, орган в другом, яркий запах тепличных цветов повсюду, лиловые занавески в кабинете… - и уже относящуюся к другой главе, незабвенную колоннаду заднего фасада, под романтической сенью которой сосредоточились в 1915 году счастливейшие часы счастливой юности.

В 1925-м ночной пожар уничтожил Батовскую усадьбу – до пепла. И имя последних владельцев оказалось под запретом. Большевики по каким-то одним им ведомым соображениям именно к конституционным демократам, к кадетам, имели наибольшую неприязнь, впрочем, скорее брезгливого, чем озлобленного свойства.

В январе 1944 года, при отступлении немцев, полыхнули сразу несколько усадеб, в их числе – набоковская «Наша Выра». Официально было объявлено, что их сожгли. Уходя, оккупанты, но в этом можно усомниться: существуют многочисленные свидетельства того, что наши войска входили в села, уже оставленные немцами, боев тут не было никаких, и усадьбы стояли – ободранные, но живые. Ожесточение народа жгло усадьбы, еще теплые от немецкого постоя, еще наполненные запахами их сапог, их одеколонов и шнапса.

Семья Владимира Набокова и его детство

В.В. Набоков родился по старинному стилю 10 апреля 1899 в Петербурге, в доме родителей на Большой Морской улице, в спальне матери, в комнате второго этажа с эркером.

9 мая, после акта крещения в церкви св. Спиридония Владимир едва не стал Виктором из-за ошибки крестящего протоирея. А замечание относительно размеров и здоровья новорожденного сделаны вовсе неслучайно - у Елены Ивановны Набоковой эти роды были вторые, первый ребенок годом раньше родился мертвым. Так что фактически Володя был вторым ребенком, как скажем, Александр был вторым у Пушкиных, после Ольги (Семочкин 2010).

Дворянство обоих – и Пушкина, и Набокова – многослойное. Набоковский слоеный пирог татаро-немецко-русских кровей был вполне схож с пушкинским афро-романо-

русским, и оба они очень внимательно относились к этим своим экзотическим составляющим.

У обоих родители был дворяне, и схожесть здесь тоже особая. Если отцы Пушкина, и Набокова были потомственная российская «белая кость» и относились к древним дворянским родам, то матери были дворянками «из новых» - Надежда Осиповна в третьем поколении (если не считать африканскую знатность Абраама Петровича), а Елена Ивановна – во втором поколении. Еще ее отец, Иван Васильевич Рукавишников был рожден в купеческом сословии, дворянином он стал в 1882 году, 39 лет отроду, после награждения его орденом Св. Владимира 4-степени, за выдающееся меценатство.

Стихи Пушкина, как отмечает Старк (Старк, 1998, с. 12-13) входят в жизнь Набокова прежде всего через отца, Владимира Дмитриевича, литератора, юриста, лидера партии кадетов. В романе «Дар» такое опосредованное через отца ощущение стихов Пушкина Набоков дарит своему герою Годунову-Чердынцеву. «Он питался Пушкиным, вдыхая Пушкина, - у пушкинского читателя увеличиваются легкие в объеме. <….> Пушкин входил в его кровь. С голосом Пушкина сливался голос отца. <…> (Набоков, 1990, с. 7-87, 161).

«Мой отец», - пишет Набоков, - мало интересовался стихами, делая исключение только для стихов Пушкина: он знал его, как иные знают церковную службу, и, гуляя, любил декламировать». Трагическая смерть отца под дулом пистолета ассоциируется у сына со смертью Пушкина. Да и вся жизнь Владимира Дмитриевича воспринималась Набоковым идентичной жизни Пушкина, выше «всех громких прав» поставившего понятие чести и свободы личности.

Дом родителей Владимира Набокова на Большой Морской стал собственно набоковским с 1904 года, когда Елена Ивановна подарила дом мужу, до этого он принадлежал ей. То же и со вторым домом, с усадебной «Нашей Вырой» - этот дом был собственностью матери Набокова.

У мальчика с детства был личный слуга, личный автомобиль с шофером, а их немного было тогда в Петербурге. Владимир брал уроки рисования у знаменитого Добужинского. Нередко отправлялся в поездки на Лазурное побережье Франции или на Адриатическое побережье – все это можно было

осуществить на рукавишниковские деньги. Часть этих денег получит и сам Владимир, когда подрастет. Умирая, его дядя Василий Рукавишников завещает племяннику миллион рублей и недвижимость в России:

«Петербургское свое имение Рождествено с … белой усадьбой на зеленом холму…. Это был очаровательный, необыкновенный дом…. Я без труда восстанавливаю и общее ощущение, и подробности его в памяти: шашечницу мраморного пола в прохладной и звучной зале: небесный сверху свет, белые галерейки, саркофаг в одном углу гостиной, орган в другом, яркий запах тепличных цветов повсюду» (Другие берега, глава 3)

У совсем уже взрослого Владимира Набокова найдутся теплые, уважительные слова в адрес дяди Василия, несмотря на все его изъяны и странности, так раздражавшие «полнокровного и прямолинейного» отца Владимира Набокова. Впрочем, не одного отца эти странности смущали, что явствует из набоковских слов: «Точно я … взглянул на него, чудака, с улыбкой снисхождения, с которой на него смотрели даже те, кто его любил».

Зато по отношению к отцу дяди Василия - Ивану Васильевичу Рукавишникову, своему деду – Владимир Владимирович никакой благодарности не испытывал и не выражал:

«На старых снимках это был благообразный господин с цепью мирового судьи, а в жизни тревожно-размашистый чудак с дикой страстью к охоте, с разными затеями … бешеный ее нрав угрожал чуть ли не жизни сына, и ужасные сцены разыгрывались в мрачном его кабинете». (Другие берега», глава 5).

Хотя, опять-таки, по логике вещей, все эти миллионы дяди Василия были заработаны Иваном Васильевичем, дядя Василий их только тратил. Женат Иван Васильевич был на Ольге Николаевне, урожденной Козловой, дочери президента Медико-хирургической академии. У них родилось много детей, девять, по сведению Набокова, но до взрослого состояния дожили только двое – сын Василий и дочь Елена, остальные умерли или в младенчестве, или в отрочестве. Особенно тяжело пережили родители смерть старшего сына Владимира, умершего в 16 лет.

Именно он должен был наследовать и дело отца, и его огромный капитал, но судьба распорядилась иначе.

Предки Ивана Васильевича Рукавишникова – сибирские золотопромышленники, владельцы уральских приисков, Алапаевских заводов. В 1882 году, в царствование Александра III, он получает дворянство и титул действительного статского советника. С начала 1880-х годов, - становится владельцем роскошного особняка на Адмиралтейской набережной, 10, в котором тогда помещалась даже собственная гимназия для сыновей, где преподавали лучшие петербургские профессора.

По линии матери, принадлежавшей к роду Рукавишниковых Набоков замечает в «Других берегах»: «среди моих предков много служилых людей: есть усыпанными бриллиантовыми знаками участники славных войн, есть сибирский золотопромышленник и миллионщик» (Василий Рукавишников, дед моей матер и Елены Ивановны) (Набоков, т. 4, с. 158). В свете этого сообщения представляется немного предвзятым рассуждение княгини З. Шаховской о якобы «сословном снобизме» Набокова, что, по ее словам, «совсем не вяжется с его вольномыслием, с его анти-конформизмом, отталкиванием от традиций и обычаев». Автор книги «В поисках Набокова» находит далее во многих романах примеры, якобы, обостренного интереса Набокова к своего дворянскому происхождению как в знаку исключительности. Это и Пнин, «приобретающий семейное сходство с болгарскими королями, или средиземными принцами», и Кинбот из «Бледного огня», считавший себя приверженным королем зеленой северной страны «зембля». Этот ряд можно продолжить и за счет других героев Набокова вплоть до князя Вадима Вадимовича из последнего романа «Взгляни на арлекинов!», но объясняет его не сословный снобизм творца, а гордость историей своего рода.

А вот воспоминания, связанные с интерьерами дома деда, Ивана Васильевича, тонко обозначены В. Набоковым в милом, пронизанном острым чувством ностальгии, в стихотворении «К кн. С.М. Качурину» (1947 г, США):

Качурин, твой совет я принял
И от уж третий день живу
В музейном обстановке, в синей
Гостиной с видом на Неву.

Почти все имущество Ивана Васильевича досталось по смерти родителей (а умерли они почти одновременно в 1901 году) сыну Василию, сыну, отцом не любимому, не любимому прежде всего за определенные противоестественные наклонности, проявившиеся у того с юности.

Василий Иванович в целом оправдал худшие предположения своего отца по части управления богатством – огромное состояние в руках сына как-то незаметно расточилось, утекло меж пальцев, сначала превратившись в роскошную недвижимость в Европе, а потом будучи раздарено всевозможным приятелям Василия. Причем раздарено столь бездумно и бездарно, что умирал он в 1916 году одиноким и никому не нужным человеком, в больнице для бедных под Парижем.

Лучшей, пожалуй, характеристикой Василия Ивановича будет эта, данная его великим племянником: «Его красочной неврастении подобало бы совмещаться с гением, но он был лишь светский дилетант». Умер он от грудной жабы, в 46 лет, успев составить завещание, по которому недвижимость в России и миллион рублей на банковских счетах переходили в собственность его старшего племянника, как уже было сказано. Но и тому рукавишниковское наследство счастья не прибавило, революция отобрала все – и недвижимость, и деньги, и родину.

Критики и биографы отмечают, что странная закономерность прослеживается в судьбах тех русских родов, что шагнули в бурный век капитализма разом, из рядовых «тысячников» в мультимиллионеры, и странность в том, что огромные эти богатства на пользу не пошли, напротив, всего за пару поколений казавшийся неистребимый род вырождается, а то и исчезает навек.

Немалое число славных родов закончило таким образом, не одни Рукавишниковы, и что было тому коренной причиной, остается лишь предполагать. Англичане говорят, что в основании любого большого, а тем более быстро нажитого богатства - лужа крови. Возможно, это лишь смелые предположения.

Умирает мать Набокова очень рано, в 63 года. Она - мать пятерых детей. Много позже ее смерти, Набоков найдет самые нежные, проникновенные слова для своей матери, к которой был так привязан в детстве, которую, возможно, мало замечал в юности.

Елена была очень хороша собой, в ту пору, когда девушки расцветают. Она обладала редким даром – создавать вокруг себя атмосферу все покоряющей женственности и доброты. Нежная мать и преданная жена. Воспитанная в лучших традициях семейного уюта. Познакомилась она с мужем на рыбалке, на реке. На той реке, что соединяла обе их усадьбы. Предложение было сделано Вл. Дмитриевичем вскорости, и было сделано весьма эффектно. Остановив свой велосипед, и поставив его поперек дороги, он заставил остановиться и велосипед Елены Ивановны, после чего, глядя ей в переносицу своими светлыми, слегка выпуклыми глазами, он попросил ее стать его женой. История эта запечатлена на известной фотографии.

Потом, на этом самом месте Елена и Владимир посадили липу, которая еще жива (подобно дубу, который еще недавно украшал Суйду, места, где в детстве жил Пушкин). Сама дорога, на которой все происходило, изменилась – был проселок, обсаженный березами, ведшей от набоковской «Нашей Выры» (которая набоковской тогда не была, а была рукавишниковской). Перед самым этим большаком проселок нырял вниз, к ручью, а потом круто поднимался наверх. Сейчас этого крутого подъема нет, проселок подняли, замостили щебнем, только березы стоят по сторонам, но и тех осталось немного.

В ноябре 1897 года Елена и Владимир обвенчались, потом поехали во Флоренцию, Париж, а потом Владимир Дмитриевич резко изменил вектор своей судьбы. Перед ним, аристократом и талантливым человеком, открылись блестящие перспективы. В свои 26 лет он стал профессором Императорского училища правоведения. Без пяти минут президент Международного союза криминалистов, камер-юнкер и «лицо, приближенное ко Двору».

Но все это как-то разом изменилось в одночасье, решительно и бесповоротно. В чем-то романтически преданный идеалам, Владимир Дмитриевич стал бескомпромиссным противником существующего режима власти, едва ли не революционером, чуть ли не якобинцем (Семочкин 2010). Но об этом чуть позже.

***

По поводу «татарской» версии двоюродный брат писателя, живущий в Бельгии Сергей Сергеевич Набоков, замечает в своем

предисловии к труду известного французского генеалога Жана Феррана «Набоковы. Генеалогическое эссе»:

«За несколько недель до начала революции 1917 года семья Набоковых была удивлена новостью в архиве Герольдии в запылившихся папке, хранивший свидетельство их дворянства, обнаружилась рукописная генеалогия XVIII века, возводившая их род к князю и князьку Набок-мурзе. В этой находке не было никакой заслуги членов семьи. Она произошла абсолютно в силу внешнего события – смерти 10 января 1917 года русского посла в Лондоне, г. А.К, Бенкендорфа, когда заместителю его, советнику посольства К. Д. Набокову, в качестве повереннного в делах, понадобилось заказать себе печать с гербом, нужна в которой могла возникнуть при подписании союзного договора, готовившегося в Лондоне.

Мы далеки от того, чтобы считать «татарское» происхождение рода доказанным. Тем не менее, легендарный Набок-мурза не может быть обойден молчанием также, как не менее легендарные основатели многих русских дворянских фамилий.

Копию или отрывок этого документа, выданного В. Д. Набокову в Департаменте Герольдии, который отправился туда, чтобы разыскать изображение герба для своего брата, видели члены семьи, включая С. Д Набокова, отца автора этих строк, и даже их кузен В.В. Голубцов, генеалог-любитель, который воспользовался им при создании генеалогической росписи, доведенной до середины XVII века.

Сам Владимир Владимирович Набоков сознательно подчеркивает свое татарское происхождение, игнорируя противоположные указания также, как в описании героини своего первого романа. «Машенька» выделяет ее «милый – милый татарские глаза». Эта татарщина явно несет у Набокова блоковский подтекст «раскосых очей» из Скифов. Представляется, что и державинский «Мурза» с его поэтическими видениями оказывается учтенным Набоковым писателем.

Согласно одному из самых известных биографов Набокова Бойду, среди новых землевладельцев в XV веке было много обрусевших татар, то легенде о Набок-Мурзе придает большее правдоподобие тот факт, что впервые упоминание фамилии

Набоковых встречается в документе этого времени, датированном 1494 годом: сыновей Луки Набокова — Филата, Авдокима и Власа — обвиняют в том, что они незаконно присвоили себе соседские земли[10]. Остается загадкой, правда, были ли эти братья потомками Набок-Мурзы и имеют ли они какое-нибудь отношение к предкам писателя. Непрерывная родословная Набоковых начинает просматриваться в легкой дымке лишь с середины XVII века. К началу XVIII века Набоковы явно принадлежали к среднепоместному дворянству. Как известно, дворянство в России традиционно получало земли за свою военную службу. Хотя в XVIII веке карьеру можно было сделать и на государственной службе, ее по-прежнему начинали, как правило, на службе военной, которая часто открывала путь наверх. Набоковы не были в этом смысле исключением. Александр Набоков (1749–1807), полный генерал, добившийся видного положения в обществе, был первым из известных Набоковых, от которого идет прямая линия к Владимиру Набокову. Очевидно, семейство снискало расположение двора, ибо старший сын Александра, Иван, в трехлетнем возрасте был царским пажом.

В определенном смысле тенденциозный художественный отбор совершается Набоковым при обзоре фамильного родословного древа. Несмотря на то, что в набоковском роду, почти три столетия игравшую не последнюю роль в истории российского государства, было много видных военных и государственных деятелей, писатель весьма ограничивает круг имен, вводимых им в свое повествование. К примеру, из шести генералов, в том числе двух генералов от инфантерии и трех шефов полков, которых дал России род Набоковых, упомянут только «один герой Фридляндского, Бородинского. Лейпцигского, и многих других сражений, генерал от инфантерии Иван Набоков (брат моего прадеда), он же директор Чесменской богадельни и комендант С-Петербургской крепости – той, в которой сидел супостат Достоевский (рапорты доброго Ивана Александровича царю напечатаны, кажется, в красном архиве». (Набоков, 1990, с. 158)

Именно то, что И.А. Набоков оказался связанным с именем Достоевского, заставляет В.В. Набокова помянуть его, а вовсе не то, что он боевой генерал, чей портрет помещен в Военной

галерее 1812 года в Зимнем дворце. Владимир Владимирович не упоминает даже тот факт, что И.А. Набоков (1787 – 1852) похоронен, как комендант крепости, скончавшийся на этом посту, у алтаря Петропавловского собора. На комендантском кладбище и сейчас можно видеть плиту на его могиле. (Исторические кладбища Петербурга. СПб, 1993. С. 233).

Владимир Владимирович Набоков не упоминает и вполне заслуженного генерала от инфантерии, участника всех екатерининских войн, своего родного прапрадеда Александра Иванович Набокова (1749-1807), похороненного на кладбище Александро-Невской лавры. Не вспомнил писатель даже своего родного прадеда, если не считать уже приведенного нами примечания, что генерал Иван Набоков – его брат.

Николай Александрович Набоков (1795-1873) окончил в Петербурге Морской кадетский корпус, совершил несколько плаваний, участвовал в картографической экспедиции к Новой Земле, где его именем названа река. Такой факт мог бы, вероятно, заинтересовать Набокова, но он узнал об этом только по завершению «Других берегов» от своего кузена Сергея. Сестра писателя Елена Владимировна Сикорская 31 мая 1959 г., используя цитату из стихотворения Н.С. Гумилева «У камина», писала брату по поводу этого открытия: «Очень интересно, что «именем» твоим «названа река». Обозначена ли она на карте Новой Земли? (Набоков В. Переписка с сестрой. Ann Arbor. Ardis. 1985. С. 99

В 1959 году Владимир Набоков испытал суеверный восторг, когда ему сказали, что его предок Николай Александрович был первопроходцем. За два года до этого он начал обдумывать роман «Бледный огонь», который в своем первоначальном варианте начинается дворцовой интригой на Ultima Thule, перерастающей, благодаря тайной помощи Новой Зембли, в революцию[11]. И вот его двоюродный брат Сергей сообщает ему о своей последней находке: их прадед, очевидно, участвовал в картографической экспедиции на принадлежавшую России Новую Землю и одна из рек там носит его имя. Набоков ошеломлен: «Когда я думаю о том, что мой сын — альпинист (и первым покорил какой-то пик в Британской Колумбии) и что сам я открыл и назвал несколько видов бабочек (а несколько были названы моим именем - одна, очень редкая, - в Аляске, другая - в

Юте), набоковская река на Новой Земле приобретает почти мистическое значение»[12]. Не склонный говорить о своих неоконченных произведениях, он умолчал о том, что другая Новая Земля уже была нанесена на карту его воображения.

Увы! Догадка кузена оказалась неверной, хотя Набоков так никогда и не узнал об этом. Николай Набоков не был отважным первооткрывателем, а далекая река носит его имя лишь потому, что этого пожелал его друг и сослуживец по Морскому корпусу граф Литке, оказавшийся в этих местах с экспедицией 1821–1824 годов[13]. На самом деле военная карьера Николая Набокова была короткой и ничем не примечательной. Начав службу во флоте, он вскоре перевелся в пехотный армейский полк, а в 1823 году вышел в отставку и удалился в свое имение под Псковом в двухстах с лишним верстах на юго-запад от Санкт-Петербурга[14].

Ван Вин, один из персонажей «Ады», заметил, что было бы куда естественнее, если бы его родила сумасшедшая Аква, а не ее пошлая сестра Марина. Что касается самого Набокова, то ему в прадеды гораздо больше подошел бы не скучнейший Николай Набоков, а его двоюродный брат Иван, человек весьма колоритный. Именно генерал от инфантерии Иван Набоков (1787–1852) начинает тот узор, который тянется через годы к Владимиру Набокову, — узор, связующий русскую литературу с борьбой за свободу личности и за отмену смертной казни как крайней формы посягательства на нее.

Вскоре после изгнания Наполеона из России Иван Набоков, герой наполеоновской кампании, женился на сестре лучшего друга Пушкина, декабриста Ивана Пущина. Жена его младшего брата, Николая, тоже была сестрой декабриста, и, хотя многие известные семьи в России могли гордиться родственными узами с декабристами, два этих брака дают основание предположить, что тот явный либерализм, которым отличались последующие поколения Набоковых, был своего рода семейной традицией, уходящей в прошлое на столетие.

Владимир Набоков лелеял мысль о том, что, породнившись с Пущиным, его прадед вполне мог видеться с Пушкиным, в котором он боготворил то, что сам назвал «стремлением к абсолютной духовной свободе»[15]. Уже известный писатель, полный творческой энергии, он почти

целиком уйдет в перевод пушкинского шедевра — «Евгения Онегина» и составление обширного комментария к нему, причем с самого начала эта работа, которой писатель уделил гораздо больше времени, чем любому из своих романов, была задумана как решительная защита особенного и единичного.

***

Нева в самом центре Санкт-Петербурга столь широка, что в прошлом веке на льду ее умещался скаковой круг для санных состязаний вместе с трибунами для зрителей. На северном берегу Невы по-прежнему, как и много лет назад, тускло блестит тонкий золотой шпиль Петропавловского собора, высоко взметнувшийся над приземистыми стенами старой крепости. Здесь, в стенах крепости, рядом с собором, находится могила Ивана Набокова, напоминая о втором скрещении фамилии Набоковых с русской литературой. Вскоре после того, как генерала назначили комендантом Петропавловской крепости, туда, в печально известную политическую тюрьму, привезли Федора Достоевского.

В конце 1840-х годов — первого десятилетия российского гражданского радикализма — Ф.М. Достоевского арестовали вместе с другими членами политического кружка Петрашевского. Генерал Набоков, назначенный председателем следственной комиссии по делу петрашевцев как комендант крепости, относился к заключенным с добротой и даже «отеческим состраданием»[16]. Когда обнаружилось, что один из заключенных, Андрей Достоевский, брат писателя, арестован по ошибке вместо старшего брата Михаила, Набоков немедленно поселил его в своем доме, хотя остальные члены следственной комиссии высказывались за то, чтобы оставить Андрея Достоевского в мрачном каземате до высочайшего повеления[17]. Кроме того, по словам Владимира Набокова, генерал давал Достоевскому, уже известному в то время писателю, книги из своей библиотеки[18].

Забота генерала Набокова о заключенных вряд ли встречала одобрение того режима, которому он служил. Царь Николай I, жестоко расправившийся с декабристами, придумал для Достоевского и его товарищей одиозную инсценировку обряда смертной казни. После того как заключенным был прочитан смертный приговор, «на них надели саваны с капюшонами,

закрывавшими лицо», разделили их по трое (Достоевский оказался во второй тройке) и привязали к столбам первую группу. Только когда солдаты зарядили ружья и прицелились, жестокий фарс, задуманный Николаем, был доигран до конца: в точно рассчитанный момент появился флигель-адъютант и огласил царский указ, заменявший смертную казнь каторжными работами. Царь, по крайней мере, остался верен себе. Наградив Набокова за следствие, в котором тот председательствовал, он сделал ему строгий выговор за мягкость по отношению к одному из осужденных: Набоков распорядился поместить его в военный госпиталь, прежде чем отправить на каторгу, и спас его таким образом от смерти[19].

Реакционные тенденции, которые привели в 1849 году к аресту петрашевцев, вскоре после смерти Николая I в 1855 году и поражения России в Крымской войне сменились всеобщими призывами к коренным реформам. В начале 1860-х годов Александр II, верно уловив настроения в стране, а также следуя советам своего либерально настроенного брата, великого князя Константина Николаевича, начинает краткую эпоху великих преобразований. Близким сотрудником великого князя Константина был второй из тринадцати детей Николая и Анны Набоковых — Дмитрий Набоков (1826–1904), который как при Александре II, так и при его сыне занимал пост министра юстиции. Дмитрию Николаевичу Набокову (1826-1904), своему деду, писатель уделяет несколько страниц повествования. Он – андреевский кавалер, член Государственного Совета, чей профиль запечатлен Ильей Репиным на его знаменитом полотне, посвященном столетию этого высшего законодательного органа Российской империи (Старк 1998: 5-20)

***

Запоздалая крестьянская реформа 1861 года, безусловно, была самым важным событием российской истории XIX века, но из-за своей половинчатости вскоре породила недовольство, которое накапливалось вплоть до революционного взрыва. Наиболее последовательной и дальновидной из всех великих реформ Александра II оказалась судебная реформа 1864 года. Оспаривая, как это было ему свойственно, ложные представления о предреволюционной России, которыми грешили даже самые высокообразованные западные интеллигенты, Владимир

Набоков впоследствии напишет Эдмунду Уилсону, что, несмотря на глупость и варварство царей, «суд в России после реформ Александра II стал великолепным институтом, причем не только на бумаге»[20].

Когда в середине 1860-х годов реформаторский пыл начал остывать, радикалы, чьи надежды возросли за последнее десятилетие, избрали путь насилия. После попытки покушения на царя в 1866 году работа над реформами замерла, и реакция только ждала момента, чтобы снова выйти на сцену. Новая волна терроризма, прокатившаяся в конце 1870-х — начале 1880-х годов, достигла своего пика в марте 1881 года, когда был убит Александр II. Предшественник Дмитрия Набокова на посту министра юстиции граф Пален был вынужден подать в отставку после того, как суд присяжных, вопреки его приказу, отказался вынести обвинительный приговор Вере Засулич, покушавшейся на жизнь санкт-петербургского генерал-губернатора.

С отставкой Палена официальная враждебность властей к суду присяжных и независимым судьям резко усилилась. Образованных юристов подозревали в том, что они служат скорее «иностранным» идеалам справедливости, чем царю, и поэтому Дмитрия Набокова выдвинули на пост министра скорее вопреки, чем благодаря его юридическому образованию, прежде всего за то, что он ничем не выделялся. Откровенно либерально настроенный военный министр Дмитрий Милютин назвал Д.Н. Набокова «чиновником до мозга костей», а другой государственный деятель, придерживающийся консервативных взглядов, — «безличным»[21]. Министр юстиции Набоков, всегда сухой, медлительный, пресный, оставался верен идее независимого судопроизводства и упрямо противостоял попыткам коренного пересмотра реформ 1864 года и превращения правосудия в орудие из арсенала царской власти.

К концу 1880 года некоторые члены правительства были готовы перейти от политики полицейских репрессий к программе умеренных реформ, которая могла бы немного успокоить отчаявшихся либералов. В середине февраля 1881 года Александр II одобрил проект реформы, которая, как позднее признавал даже Ленин, стала бы шагом вперед на пути к принятию конституции. По мнению Бойда, он одобрил правительственный документ, оповещающий о решении созвать

совещательный законодательный совет — прообраз парламента — для «совершенствования программы реформ в империи»[22]. Бойд пишет о том, что хотя автор документа и неизвестен, но им вполне мог быть и Дмитрий Набоков, поскольку 28 февраля 1881 года он, по некоторым данным, получил записку от Александра II с просьбой принести ему «новый закон» после вечерней службы[23].

На следующее утро на набережной Екатерининского канала Александр пал жертвой покушения — очередная бомба террористов достигла цели. Когда Дмитрию Набокову, который в этот момент находился у себя в Министерстве юстиции, сообщили о покушении, он немедленно бросился в Зимний дворец к одру царя. Будущий царь Александр III позднее подарил ему на память об отце пуговицы, срезанные с его окровавленной рубашки[24].

Спустя годы знаменитый внук Дмитрия Набокова скажет о гибели Александра II: «Несмотря на свою великую литературу, Россия всегда была на редкость неприятной страной. К сожалению, сегодня русские окончательно утратили способность убивать своих тиранов» [25].

В период правления Александра III (1881–1894) силы реакции почти полностью владели ситуацией. Главной заслугой Дмитрия Набокова как государственного деятеля было противодействие давлению, организованному с целью пересмотреть или даже уничтожить Судебные уставы 1864 года или, по крайней мере, их наиболее важные нововведения — суд присяжных и несменяемость судей.

Первый государственный деятель в роду Набоковых умер, когда Владимиру Набокову было всего пять лет, но — если судить о Дмитрии Николаевиче по его службе — многие его черты были унаследованы от него сыном и внуком. Занимая пост министра юстиции в период яростного наступления реакции, он был единственным из облеченных властью, кто непреклонно настаивал на справедливом судебном разбирательстве даже по делам террористов. Его позиция, вызывавшая ярость центристов, не говоря уже о консерваторах. Дмитрия Николаевича Набокова называли «одним из наиболее широко мыслящих людей своего времени». Это качество Дмитрия Николаевича стало семейной

традицией. В воспоминаниях о своем отце сын Владимира Владимировича Набокова, тоже Дмитрий, пишет:

Я помню, какой искренне жалости он был исполнен, когда смотрел страшную хронику убийства Джона Кеннеди, — жалости не только к погибшему президенту, но и ко все еще невиновному (а лишь подозреваемому) Освальду, с синяками и кровоподтеками на лице: «Ну а что, если они замучили этого бедного человечка напрасно?» — говорил он. <…> Интересно, многие ли способны на такой первый отклик.

В своей подробнейшей статье, исследовательница Корнева Н.М. (Корнева, 1998) приводит материалы из архивов, среди прочих документов, формулярный список о службе члена Государственного Совета, статс-секретаря, действительного тайного советника Дмитрий Николаевич Набокова (составленный по 15 марта 1904 года): «Статс-секретарь, действительный тайный советник Дмитрий Николаевич Набоков, член Государственного Совета, родился в 1827 г., вероисповедания православного; кавалер орденов: Св. Андрея Первозванного, Св.Владимира I ст., Св.Александра Невского с бриллиантовыми украшениями, Белого Орла и Св.Анны I ст. и Черногорского - Даниила I-го I ст.; имеет медали: золотые - за труды по устройству крестьян в Царстве Польском и в память освящения Храма Христа Спасителя в Москве, серебряные - в память царствования императоров Александра III и Николая I и в память священного коронования императора Николая II, и бронзовые - в память войны 1853-1856 гг., усмирения Польского мятежа 1863-1864 гг., священного коронования императора Александра III и за труды по первой всеобщей переписи населения империи 1897 г».

В архивный материалах есть немало интереснейших фактов. В частности, говорится о том, что Дмитрий Николаевич Набоков получал на содержание 12.000 рублей, особых - 6.000, аренды - 4.000, дополнительный оклад его был 3.000, а всего средств - 25.000р.

Есть и точная информация, из какого звания Д.Н. Набоков происходит. Из дворян. На вопрос, есть ли у него имение значится следующая информация: «Благоприобретенное - майорат в Царстве Польском, по всемилостивейшему пожалованию с годовым доходом по 3.000 р».

Интереснейшие подробности значатся и в пунктах 7, 8, 9, который касаются полученного воспитания, и окончания полного курса наук в учебном заведении: «По окончании курса наук в Императорском Училище правоведения, с чином коллежского секретаря, на основании &58 высочайше утвержденного 27 июня 1838 г. Устава сего училища, министром юстиции определен во 2 Отделение 6-го Департамента правительствующего Сената. - 1845 г. мая 1», затем «по ордеру обер-прокурора от 13 декабря 1845 г., исправлял должность младшего помощника секретаря. Утвержден в этой должности. - 1846 г. апреля 22».

Подробнейшая информация, включающая, в частности:

«Объявлено монаршее благоволение за отличное исполнение особо возложенного поручения - 1857 г. августа 30». Или другое: «В 1858 г., по высочайшему повелению командирован с 26 сентября на год за границу во Францию и Германию, для изучения счетной части и вообще финансов, а 3 июля 1859 г. Канцелярия Морского министерства сообщила Комиссариатскому департаменту, что его императорское высочество генерал-адмирал разрешить изволил г. Набокову оставаться за границей до совершенного окончания наших дел с гг. Аркан и Коала по заказу судов в Бордо. Из этой командировки возвратился 1860 г. января 23».

«По высочайшему государя императора повелению назначен членом комиссии высочайше учрежденной для обсуждения вопроса о замещении должностей гражданского ведомства, занимаемых военными чинами, исключительно гражданскими чиновниками - 1871 г. ноября 30. Во время высочайшего пребывания государя императора в 1871 г. в Варшаве находился там по высочайшему повелению».

«Присутствовал в Москве при Священном короновании их императорских величеств в 1883 г».

«Пожалована темнобронзовая медаль в память Священного коронования императора Александра III-го - 1883 г. мая 18».

«Получил золотую медаль в память освящения Храма Христа Спасителя в Москве - 1883 г. в мае.

«Получил серебряную медаль на Александровской ленте в память царствования императора Александра III - 1896 г. февраля 26».

«Присутствовал в Москве при священном короновании их императорских величеств в мае 1896 г.

«Пожалована серебряная медаль на Андреевской ленте, в память Священного коронования императора Николая II - 1896 г. мая 26».

«Получил серебряную медаль на Владимиро-Александровской ленте в память императора Николая I - 1896 г. июня 25».

«Пожалована темнобронзовая медаль на ленте государственных цветов, за труды по первой всеобщей переписи населения империи 1897 г. - 1897 г. марта 4».

Есть в архивных материалах и такие интереснейшие вопросы и ответы:

«*Был ли в походах против неприятеля и в самих сражениях и когда именно*

Не был».

Подвергался ли наказаниям или дисциплинарным взысканиям, соединенным с ограничениями в преимуществах по службе; когда и за что именно; по судебным приговорам или в дисциплинарном порядке; не был ли оставлен в подозрении по преступлениям, влекущим за собою такие ограничения; когда, каким судом, и за что именно?

Нет».

«XIII. Был ли в отставке с награждением чином, или без оного, когда и с которого по какое именно время?

Не был».

«Холост или женат, на ком; имеет ли детей, кого именно, год , месяц и число рождения детей; где они находятся и какого вероисповедания?

«Женат на дочери генерал-майора барона Корфа, девице Марии Фердинандовне; у них дети: дочери - Нина, родившаяся 14 октября 1860 г., Наталья, родившаяся 2 февраля 1862 г., Вера - 8 августа 1863 г.; и сыновья - Дмитрий, родившийся 26 июня 1867 г., Сергей - 6 октября 1868 г., Владимир - 8 июня 1870 г.[2] и Константин - 28 ноября 1872 г».

«Супруга и дети вероисповедания православного». (РГИА. Ф. 1162. Оп. 6. Д. 350. Л.235-256).

В одном из случаев, когда Дмитрий Николаевич выказал снисходительность к радикалам, чьих взглядов он не разделял, можно уловить отголосок отношения его дяди к Достоевскому. Через пятнадцать лет после заключения Достоевского в Петропавловскую крепость другой писатель, вошедший в историю русской литературы как основатель социалистического реализма, — Николай Чернышевский также был подвергнут символической казни, а затем сослан. Шесть лет он провел в сибирской тюрьме; затем его перевели в еще более суровую и далекую Якутию, а еще через двенадцать лет министр юстиции Набоков получил прошение от сыновей Чернышевского об облегчении участи отца. Набоков доложил об этом Александру III, после чего высочайшим позволением Чернышевскому разрешили поселиться в Астрахани.

Чернышевский был одним из лидеров второй волны российского радикализма, вдохновленного в конце 1850-х — начале 1860-х годов перспективой реформ. Если Пушкина Набоков считал воплощением мечты русской литературы о духовной свободе, то в Чернышевском с его идеей превращения свободного искусства в подневольную пропаганду на службе свободы он видел полную противоположность поэту.

В романе «Дар», последнем и самом большом из всех русских романов Набокова, развитие героя как писателя определяется его движением к Пушкину. Один из наиболее неожиданных этапов на этом пути — написанная им обширная биография Чернышевского, которой Набоков отдал больше сил, чем любому другому своему литературному исследованию, — если не считать комментария к «Евгению Онегину». В этом жизнеописании, введенном в роман, презрение к трусости царского правительства, заточившего в тюрьму и сославшего Чернышевского, и горькое сострадание к его судьбе сочетаются с сокрушительной критикой идей писателя. Набоков знал, о чем говорит. Догматические требования Чернышевского — чтобы литература выполняла утилитарную социальную роль, вскоре превратили идеал политического освобождения в программу интеллектуального порабощения, которая три десятилетия сковывала развитие русской поэзии и подготовила возможность подчинения искусства государству в Советской России.

Разумеется, Набоков далеко не первым выступил против доводов и нравоучений радикальных мыслителей. Достоевский отвергал материализм Чернышевского, Чехов высмеивал его слепоту по отношению к реальной жизни, наконец, в 1890-х годах русские символисты провозгласили независимость искусства, его право исследовать те метафизические возможности, которые материализм категорически отрицает, его верность идее приоритета личности.

На протяжении последних двух столетий русская литература и вообще русская жизнь были отмечены драматизмом отношений между правами личности и притязаниями коллектива. Характерной особенностью России с давних пор является подчинение индивидуума некоей группе — будь то крестьянская община до революции или социалистическая коммуна после нее, православная или марксистская церковь, феодальное самодержавие или партийная автократия. Но наряду с этим всегда существовала возможность другого выбора. Хотя Дмитрий Набоков был умеренным либералом, он олицетворял именно эту возможность, когда защищал человеческие права террористов и революционеров от мощной государственной машины, даже если эти радикалы в своей борьбе с властями проповедовали идеи, плохо совместимые с правами личности.

Еще в молодости, окончив курс в Санкт-Петербургском училище правоведения, Дмитрий Набоков стал убежденным западником. Он верил в то, что выпестованные в Европе идеалы правды и справедливости — эталон отнюдь не местного значения. При все еще существовавшей тогда самодержавной исполнительной и законодательной власти идея государства, действующего на благо личности, вряд ли могла найти отклик у правительственных чиновников — разве что в патерналистском девизе консервативной мысли — «царю виднее». Самый важный результат введения института присяжных состоял в том, что третья — судебная — власть давала отдельному человеку хоть какой-то шанс уклониться от сокрушительной мощи государства. И когда эта возможность оказывалась под угрозой, Дмитрий Набоков как министр юстиции без лишнего пафоса, но упрямо отстаивал судебную систему, способную защитить человека от несправедливых притеснений сверху.

Его сын Владимир Дмитриевич Набоков был более яркой личностью и обладал более живым умом, но его политическая борьба явилась логическим продолжением юридического либерализма отца. Сам он, в свою очередь, стал непререкаемым авторитетом для сына. Владимир Набоков не похож на деда складом ума, но оба они — ветви одного дерева.

Бойд вспоминает один эпизод из частной жизни Дмитрия Набокова, который, как очевидно, плохо вяжется с его репутацией человека уравновешенного. Он был любовником пылкой красавицы, баронессы Нины фон Корф, жены русского генерала. Чтобы путешествовать за границей вместе с возлюбленным, баронесса решила выдать за него свою старшую дочь Марию, и, став ее женихом, Набоков смог, соблюдая приличия, сопровождать невесту, ее мать и сестер в Париж. Там весной 1859 года баронесса отказалась заплатить портнихе за дорогие бальные костюмы, заказанные для ее дочерей, поскольку они показались ей слишком открытыми. В своей версии этой истории Набоков ехидно замечает, не вдаваясь в подробности, что она была «не столь добродетельная, как можно было бы заключить из ее возмущения низким вырезом». Когда же явился пристав, Дмитрий Набоков твердо вознамерился выбросить его из окна; в ответ тот пригрозил ему двумя месяцами тюрьмы.

Хотя семнадцатилетней Марии не нравилась роль компаньонки при собственной матери и ее любовнике, в сентябре 1859 года она обвенчалась с сухим и мрачным Дмитрием Набоковым, которому тогда было тридцать три года. После свадьбы баронесса фон Корф и Набоков жили в разных городах: их любовная связь прекратилась.

Бесстрастный, прилежный Дмитрий Николаевич и его молодая красавица жена с неизменным веером в руках так никогда и не полюбили друг друга. Марию Набокову устраивало в браке прежде всего то общественное положение, которое он ей сулил: хотя ее муж и не имел титула, он подавал большие надежды как государственный чиновник и принадлежал к семье, близкой ко двору. Она получила то, к чему стремилась: все ее дочери стали камер-фрейлинами императрицы, а сыновья — камер-юнкерами императора. Однако в этом не было большой заслуги Марии Набоковой: бестактная и черствая, она скорее мешала карьере мужа. Хотя она любила роскошь, рауты у нее,

как сострил кто-то из гостей, напоминали прием у зубного врача: коротко, но мучительно. Из-за своих великосветских привычек она умудрялась вводить мужа в долги даже тогда, когда он получал министерское жалованье. Когда Дмитрий Набоков уходил в отставку, Александр III предложил ему на выбор графский титул или 50 000 рублей помимо щедрой пенсии. Он выбрал деньги.

Баронесса, единственная представительница старшего поколения Набоковых, кого Владимир знал не только в детстве, всегда казалась ему «стилизованной фигурой в небольшом историческом музее». Даже обожавшие ее дочери вспоминали, что она провела большую часть жизни на кушетке с вышиванием в руках. Одной из ее знакомых, бывавшей у нее довольно часто, казалось, что она невысока ростом, но с уверенностью утверждать это она не могла, ибо при ней баронесса никогда не поднималась на ноги. После революции Мария Набокова заявила офицеру-белогвардейцу, проводившему эвакуацию, что она не сдвинется с места без любимой кушетки. И она настояла на своем: баронесса покинула Россию в товарном вагоне вместе с армейскими офицерами и своим драгоценным диванчиком. Однако Марию Набокову не следует считать просто декоративно-неподвижной фигурой. Со своими слугами она вела себя без церемоний, открыто и даже игриво. Приказывая не слишком жарко натапливать дом зимой, она поддразнивала их, говоря, что ее не приучили спать на печи, как в избе, и кровать ее круглый год стояла возле открытого окна. Однажды утром служанка, как пишет Набоков, войдя в спальню баронессы, обнаружила, что та безмятежно почивает, припорошенная искрящимся снегом после ночной метели.

Хотя отношения между супругами были прохладными, девять детей Набоковых считали свое детство счастливым: длинные летние дни они проводили в Батове, поместье баронессы на берегах Оредежи, а длинные зимние месяцы — в фешенебельном районе столицы в шестидесяти верстах к северу.

***

Владимир Дмитриевич Набоков, шестой ребенок в семье и любимец матери, родился в Царском Селе в 1870 году. До тринадцати лет он получал домашнее образование: сначала его учили французские и английские гувернантки, затем их сменили

русские и немецкие учителя. С 1876 по 1878 год он безвыездно жил в Батове, в чем была особая прелесть: можно было заглянуть за построенные природой декорации и наблюдать смену времен года, смотреть, как слуги вырубают огромные, в человеческий рост, глыбы льда из реки, где он купался минувшим летом, и волокут их в ледники, готовясь к лету следующему.

С 1878 года, когда семья переехала в просторные казенные апартаменты при Министерстве юстиции, родным домом для мальчика снова стал Петербург. Служба отнимала у Дмитрия Набокова много сил: он уставал, становился раздражительным, и дети его почти не видели[40]. Хотя двоих старших сыновей он определил в Училище правоведения, которое в то время представляло собой закрытый питомник для элиты, своему третьему, наиболее одаренному сыну он счел необходимым дать университетское образование. А поскольку для поступления в университет требовалось классическое образование, мальчика отдали в лучшую по тем временам Третью петербургскую гимназию.

В.Д. Набоков, ученик весьма честолюбивый, закончил гимназию с золотой медалью, несмотря на то что презирал гимназические порядки. Существовавшая гимназическая система была задумана реакционно настроенным графом Дмитрием Толстым как часть его программы, суть которой сводилась к следующему: сделать доступным образование, столь необходимое стране, чтобы не отстать от Европы, но при этом не допустить никаких критических настроений или интереса к современной мысли, таящей в себе угрозу самодержавию[42]. Основным стержнем этой классической системы была зубрежка латыни и греческого. В.Д. Набоков вспоминал о своем учителе латинского языка и основном наставнике (по количеству учебных часов, отдаваемых латыни) как о «полоумном деспоте», который «вколачивал вместе со своей нищенской латынью глубокую ненависть и отвращение к ней, засушивая наши мозги, убивая в нас всякий интерес к классической древности, которая для нас превращалась в источник вечных страданий и ежедневного страха». Он считал, что гимназия не сделала ему никакого зла лишь «потому, что и до, и во время, и после нее» он «искал и находил другие источники для удовлетворения своей жажды к образованию».

Н.М. Корнева приводит подробное описание из архивов о формулярном списке в службе **младшего делопроизводителя Государственной канцелярии, в звании камер-юнкера высочайшего двора, коллежского асессора Владимира Дмитриевича Набокова:**

«Чин, имя, отчество, фамилия, лета от роду, вероисповедание, знаки отличия и получаемое содержание».

«В звании камер-юнкера высочайшего двора, коллежский асессор Владимир Дмитриевич Набоков, младший делопроизводитель Государственной канцелярии родился 8 июля 1870 г.; вероисповедания православного; кавалер ордена Св.Анны 3 ст., имеет серебряную медаль в память царствования императора Александра III».

Получает:

Жалования - 800 р.
Столовых - 600 р.
Квартирных - 400 р.
Итого - 1.800 р».

«*Есть ли имение» ...*

«Благоприобретенное - у отца майорат в Царстве Польском с годовым доходом в 3.000 р».

На вопрос «VII, VIII, IX. *Где получил воспитание и окончил ли полный курс наук в учебном заведении; когда вступил в службу, какими чинами, в каких должностях и где проходил оную»,* среди прочих, есть такие ответы:

«Выдержал установленный экзамен на чин прапорщика запаса армии».

«Высочайшим приказом произведен в прапорщики запаса Армейской Кавалерии».

«По окончании курса юридических наук в императорском С.-Петербургском университете, с дипломом первой степени, определен на службу в Государственную канцелярию, с причислением к оной и назначением для занятий в отделение дел государственного секретаря - 1892 г. окт.17».

«За выслугу лет произведен в титулярные советники, со старшинством с 1895 г. октября 17».

«Получил серебряную медаль на Александровской ленте в память царствования императора Александра III».

«Приказом государственного секретаря за № 27 уволен, согласно прошению от службы в Государственной канцелярии».

На вопрос XIV «*Холост или женат, на ком, имеет ли детей; где они находятся и какого вероисповедания»,* значится следующий ответ:

«Женат первым браком на дочери действительного статского советника Рукавишникова, Елене Ивановне. Жена вероисповедания православного».

«имеет детей: сыновей - Владимира, род. 10 апреля 1899 г., Сергея , род. 28 февраля 1900 г., Кирилла, род. 19 июня 1911 г., и дочерей - Ольгу, род. 23 дек. 1902 г. и Елену, род. 18 марта 1906 г. Жена и дети вероисповедания православного. (РГИА. Ф.1162. Оп.7. Д.730. Л.73-76).

Политические взгляды Владимира Дмитриевича были гораздо более либеральными, чем у его братьев и сестер, некоторые из которых отличались откровенным консерватизмом, унаследованным скорее от Марии Набоковой, чем от отца. Роль катализатора либерализма, как это ни странно, скорее всего, сыграла именно гимназия. По свидетельству одного из современников, гимназическая система, задуманная Д. Толстым для искоренения крамольных идей, а значит, и мятежных настроений, на деле сеяла в молодых умах ненависть ко всему существующему государственному укладу[44]. Так, младший соученик В.Д. Набокова по гимназии, Петр Струве, который впоследствии придерживался более консервативных взглядов, чем Набоков, в молодости был одним из вождей революционного социал-демократического движения. Из всех детей Дмитрия Николаевича стали либералами лишь те двое, которые учились в гимназии, — Владимир и его младший брат Константин.

Шестнадцатилетним юношей В.Д. Набоков оканчивает гимназию и осенью 1887 года поступает на юридический факультет Петербургского университета. В тяжелой атмосфере жестокой реакции, где трудно дышалось даже такому пассивному либералу, как его отец, высшее образование буквально задыхалось. Поскольку университеты считались рассадниками антиправительственных настроений, многочисленный институт государственных инспекторов осуществлял контроль за профессорами и следил за тем, чтобы не

возрождались студенческие организации и кружки, запрещенные в 1884 году. Снова была введена единая форма для студентов, что позволяло выявлять посторонних агитаторов во время волнений. Размышляя о своей студенческой поре много лет спустя, В.Д. Набоков вспоминал, что бюрократический дух угнетал всех, целый ряд предметов был исключен из учебной программы, аудитории часто пустовали[45]. Студенческие волнения — слабые попытки протестовать против сложившегося положения — вспыхивали ежегодно.

Одна такая волна протестов прокатилась в марте 1890 года, после того как министр народного просвещения объявил незаконной петицию студентов с требованиями академических свобод и независимости университетов[46]. Во время студенческой демонстрации 19 марта вместе с другими ее участниками был арестован и В.Д. Набоков. Хотя студентов арестовали в час дня, разбирательство не начиналось до позднего вечера. Неожиданно прибыл генерал-губернатор Петербурга и распорядился освободить из-под стражи сына бывшего министра юстиции. Услышав, что отец ждет его к ужину, В.Д. Набоков спросил, отпустят ли по домам и его товарищей. «Нет». — «В таком случае я остаюсь ужинать с моими товарищами». За полночь студентов перевели в Кресты — тюрьму на правом берегу Невы, а уже через четыре дня их отпустили. Один из арестованных с уверенностью утверждал, что столь быстрым освобождением они были обязаны тому, что Набоков решил остаться с ними[47].

***

Андрей Иванов в статье «Обреченный лидер обреченной партии» представляет Владимира Дмитриевича как человек удивительно успешного, гармоничного, уверенного в себе, который, тем не менее, совершенно неожиданно терпит крах в том смысле, что, во-первых, героически гибнет, заслоняя собой Милюкова, лидера кадетской партии, а, с другой стороны, – терпит крах в своей политической карьере, оказывается недальновидным (как и многие другие представители кадетов), исповедуя скорее западный образ жизни, который, в результате и был реализован в жизни Набокова – писателя, но не как светлый путь просвещения, а как некая форма изгнания, мытарства и потери.

«Жизнь красивого и богатого молодого человека была светлой и радостной, — отмечает историк А.Ю. Давыдов. — С детства он усвоил привычки англомана, занимался спортом, боксировал и фехтовал. Вел светский образ жизни. Посещал костюмированные балы, оперу. Утром - верховая езда на собственных лошадях в манеже на Исаакиевской площади, вечером - театр. Уделял много времени крокету, теннису и многолюдным пикникам. Два раза в год посещал европейские курорты. Следуя традициям своего англизированного аристократического окружения, занимался благотворительностью. Был библиофилом и председателем Российского литературного фонда. (...) Империя дала Владимиру Дмитриевичу все, о чем мечтает интеллигентный человек, и рассчитывала на благодарность. Он должен был стать одним из тех, на ком держалась имперская организация», а вышло все совершенно по-другому.

Имея репутацию либерала-англофила, пишет Андрей Иванов, В.Д. Набоков принимал активное участие в общественной жизни страны. Регулярно публикуясь в юридическом журнале «Право», Набоков как человек «прогрессивных взглядов», в начале XX века присоединился к нелегальному «Союзу освобождения», в 1903 г. громко заявил о себе резонансной статьей «Кишиневская кровавая баня», посвященной печально знаменитому погрому и открыто осуждавшей государственную политику в еврейском вопросе и обвинявший полицию в организации этой трагедии. За этот оппозиционный выпад, вызвавший крайнее недовольство высших сфер, он был лишен придворного звания (1904), а вскоре был отстранен и от преподавательской деятельности, факт, впрочем, который никак не остановил В.Д. Набокова, все дальше и дальше уходившего в оппозиционную деятельность. На лишение придворного звания аристократ-диссидент ответил вызовом, поместив в газетах объявление, что продает свой придворный мундир за ненадобностью. Являясь гласным Петербургской городской думы, он демонстративно отказывался присоединиться к тостам за Царя. Когда страну захлестнули трагические события 1905 года, Набоков стал одним из учредителей леволиберальной Конституционно-демократической партии, в 1906 г. В.Д. Набоков был избран депутатом I

Государственной думы, в которой стал одним из самых заметных ораторов кадетской фракции и лидеров парламентской оппозиции.

«Достаточно было взглянуть на этого стройного, красивого, всегда изящно одетого человека, с холодно-надменным лицом римского патриция и с характерным говором петербургских придворных, чтобы безошибочно определить среду, из которой он вышел, — писал о Набокове его однопартиец князь В.А. Оболенский. — Вступив в новую среду, Набоков, однако сохранил как внешний облик, так и все привычки богатого барина-аристократа». Депутат Н.А. Огородников видел в нем «европейца-парламентария до кончиков ногтей». А член ЦК кадетской партии А.В. Тыркова-Вильямс, вспоминая своего соратника по партии, отмечала: «Баловень судьбы, он был воспитан на тех светски-бюрократических верхах, где хорошие манеры были необходимой частью хорошего образования. Говорил он также свободно и уверенно, как и выглядел. (...) По Таврическому дворцу он скользил танцующей походкой, как прежде по бальным залам, где он не раз искусно дирижировал котильоном». Неудивительно, что рафинированный аристократ привлекал внимание политиков, прессы и общества. В какой-то момент за подпись, поставленную под Выборгским воззванием, Набоков был приговорен к трем месяцам тюрьмы.

Говоря о В.Д. Набокове, нельзя не отметить, что он был совершенно чужд русской национальной традиции, заслуженно имея в обществе репутацию англомана. Приверженность ко всему английскому доходила в семье Набоковых до крайностей. Его дети обучались сначала английскому языку и лишь затем — русскому. Англомания Набокова выражалась во всем, будь-то занятия спортом (бокс, теннис) или же политические предпочтения. «Английский пример рассматривался в качестве образцового применительно к русской действительности», что и привело к тому, что «англоман и представитель высших общественных слоев, денди и богач» примкнул к «лагерю российских диссидентов, ярых западников и космополитов», — пишет о Набокове А.Ю. Давыдов. Жизнь «именитого кадета», как называли его современники, трагически оборвалась 28 марта 1922 года — во время покушения монархистов

П.Н. Шабельского-Борка и С.В. Таборицкого на Милюкова, мстившими, по их словам, за Царскую семью. После трех неудачных выстрелов Шабельского в Милюкова, Набоков повалил мстителя на пол, после чего был застрелен Таборицким в спину.

Таким образом, подытоживает А. Иванов свое историческое исследование, В.Д. Набокову, как и многим его единомышленникам, пришлось сыграть в русской истории незавидную роль разрушителя, быстро разочаровавшегося в революции и оказавшегося неспособным справиться с им же поднятыми волнами левого радикализма. Как отмечает петербургский историк А.Ю. Давыдов, «серьезнейшей ошибкой кадетов стало фронтальное развертывание критиканской антиправительственной кампании в пору критических испытаний для государства. <…> В итоге кадеты в 1917 г. оказались лицом к лицу с настроенными радикально и анархически массами. Для либералов наступило позднее и горькое разочарование». Жизнь и судьба Владимира Дмитриевича Набокова — стать фактически могильщиком всему тому, чему он был обязан своим положением и благополучием...

В связи с этим, некоторые критики пишут даже о том, что в текстах Набокова прослеживаются следы так называемой «трансгенерационной травмы». Смерть отца Набокова – определенное крушение идеалов для Владимира Набокова. Но ужасный факт убийства в некотором смысле – следствия крушения идеалов и самого Владимира Дмитриевича.

Ощущение полного благополучия (и его дальнейшая полная потеря) нередко могут привести к разрушениям и ошибкам. Самому Набокову было свойственно определенное высокомерие, уверенность. В данном случае, интересен даже не факт его собственной биографии, а факт его творчества, безапелляционные амбиции создания принципиального нового языка, потеря собственной Родины, но при этом вынужденное «обретение навыков полиязычия», изобретение принципиально новых принципов и методов нарративного повествования.

В «Аде» демиург-автор, подобно Богу, переворачивает время и мир, создавая роман об обретенном рае, после того, как воссоздают все возможные манифестации сюжетных линий и ходов. Полная история мира оказывается реализованной как

возвращение в Эдем, а как результат – создание прозы «тотального воспоминания».

Вот как пишет об отношении Набокова к смерти отца известный критик и библиограф Набокова Бойд: «В «Других берегах» Набоков снова и снова возвращается к гибели отца — возвращается исподволь, как если бы это была рана, о которой невозможно забыть, а прикосновение к ней почти невыносимо. Для Владимира Набокова любовь самых близких людей — отца, матери, жены, ребенка — настолько преисполняет душу, что все прочие чувства перед ней меркнут. Яркий луч любви, который освещал его жизнь, имеет важное значение и в его прозе — либо положительное (Федор и Зина, Круг и его сын, Джон и Сибила Шейд), либо отрицательное, когда жизнь без любви приводит к одиночеству и отчаянию (Смуров или Кинбот) или к замене ее губительными мнимыми суррогатами (Кречмар и Магда, Гумберт и Лолита). Поскольку любовь так много значит для писателя, не менее значима и ее потеря (Круг, его жена и сын, Федор и его отец). Но он научился у своих родителей переносить несчастья с достоинством, и, рисуя отца парящим высоко в воздухе, Набоков намекает на свое личное горе с самообладанием, усвоенным им еще в детстве. Соблюдение внешней формы и кажущаяся отстраненность ни в коей мере не ослабляют эмоции: он просто понимает, что даже боль утраты — боль настолько сильную, что она не утихает всю жизнь, — нужно переносить мужественно, не теряя присутствия духа» (Бойд 2001:3). Здесь как нельзя лучше представлена одновременно – травма и невозможность преодоления ее вне мужественности и присутствия духа, то есть вне достоинства. Потерянность, связанная с лишениями (отца, Родины, родного языка), тем не менее, компенсируется памятью об идеальном, изначальная любовь, данная в раннем детстве, которая и оставляет отпечаток в памяти о красоте и гармонии.

В.Д. Набоков был убит 28 марта 1922 года в Берлине, защищая бывшего товарища по партии П.Н. Милюкова во время его публичного выступления. В некрологе граф А.Н. Толстой писал: «Про таких людей говорят устаревшее ныне слово – Рыцарь. Да, я знаю, жил он мужественно и честно и умер так, как умирают люди, имя которых заносится в золотые списки бессмертия: защищая чужую жизнь своего политического

противника». Всю дальнейшую жизнь В. Набоков рассматривал как бы через «траву своих несмежных могил». Отец был похоронен в Берлине, мать писателя умерла и похоронена в Праге в 1939 году. Самое первое детское воспоминание Набокова – это видение себя в алее парка между отцом и матерью в день рождения отца 21 июля 1902 года. «Итак, лишь только добытая формула моего возраста, свежезеленая тройка на золотом фоне, встретилась в солнечном течении тропы с родительскими цифрами, тенистыми тридцать три и двадцать семь, я испытал живительную встряску» (там же, Т.4, С. 137). Это было для него ощущение второго крещения, «более действенного, чем первое». Отцу в этом повествование дан возраст Христа. По такому набоковскому исчислению отец его должен был родиться в 1869 г. Многие издания, следуя указаниям сына, именно его называют годом рождения Владимира Дмитриевича.

Дом Набокова на Большой Морской и его описание в литературе

В произведениях Набокова его дом на Большой Морской фигурирует не один раз. Часто это, конечно же, не объективное повествование, или описание, а скорее – скрытое цитирование. В «Других берегах», впрочем, сохраняется действительная история событий. Набоков описывает свое детство, проведенное на Большой Морской. В какой-то момент радужным повествованием, пронизанным ностальгией и тонкостью, становятся воспоминания о том, как в детстве, зимой, он болел, и мать, желаю сделать ему приятное, поехала в английский магазин на Невском проспекте, чтобы купить ему огромный «фаберовский» карандаш:

Будущему узкому специалисту-словеснику будет небезынтересно проследить, как именно изменился, при передаче литературному герою (в моем романе «Дар»), случай, бывший и с автором в детстве. После долгой болезни я лежал в постели, размаянный, слабый, как вдруг нашло на меня блаженное чувство легкости и покоя. Мать, я знал, поехала купить мне очередной подарок: планомерная ежедневность приношений придавала медленным выздоравливаниям и прелесть и смысл. Что предстояло мне получить на этот раз, я не мог угадать, но сквозь магический кристалл моего настроения я со сверхчувственной ясностью видел е**е санки, удалявшиеся по Большой Морской**

по направлению к Невскому (ныне Проспекту какого-то Октября, куда вливается удивленный Герцен). Я различал все: **гнедого рысака, его храп, ритмический щелк его мошны и твердый стук комьев мерзлой земли и снега об передок. Перед моими глазами, как и перед материнскими, ширился огромный, в синем сборчатом ватнике, кучерской зад, с путевыми часами в кожаной оправе на кушаке; они показывали двадцать минут третьего. Мать в вуали, в котиковой шубе, поднимала муфту к лицу грациозно-гравюрным движением нарядной петербургской дамы**, летящей в открытых санях; петли медвежьей полости были сзади прикреплены к обоим углам низкой спинки, за которую держался, стоя на запятках, выездной с кокардой.

Не выпуская санок из фокуса ясновидения, я остановился с ними перед магазином Треймана на Невском, где продавались письменные принадлежности, аппетитные игральные карты и безвкусные безделушки из металла и камня. Через несколько минут мать вышла оттуда в сопровождении слуги: он нес за ней покупку, которая показалась мне обыкновенным фаберовским карандашом, так что я даже удивился и ничтожности подарка, и тому, что она не может нести сама такую мелочь. Пока выездной запахивал опять полость, я смотрел на пар, выдыхаемый всеми, включая коня. Видел и знакомую ужимку матери: у нее была привычка вдруг надуть губы, чтобы отлепилась слишком тесная вуалетка, и вот сейчас, написав это, нежное сетчатое ощущение ее холодной щеки под моими губами возвращается ко мне, летит, ликуя, стремглав из снежно-синего, сине-оконного (еще не спустили штор) прошлого.

Вот она вошла ко мне в спальню и остановилась с хитрой полуулыбкой. В объятиях у нее большой, удлиненный пакет. Его размер был так сильно сокращен в моем видении оттого, может быть, что я делал подсознательную поправку на отвратительную возможность, что от недавнего бреда могла остаться у вещей некоторая склонность к гигантизму. Но нет: карандаш действительно оказался желто-деревянным гигантом, около двух аршин в длину и соответственно толстый. Это рекламное чудовище висело в окне у Треймана как дирижабль, и мать знала, что я давно мечтаю о нем, как мечтал обо всем, что нельзя было,

или не совсем можно было, за деньги купить (приказчику пришлось сначала снестись с неким доктором Либнером, точно дело было и впрямь врачебное). Помню секунду ужасного сомнения: из графита ли острие, или это подделка? Нет, настоящий графит. Мало того, когда несколько лет спустя я просверлил в боку гиганта дырку, то с радостью убедился, что становой графит идет через всю длину: надобно отдать справедливость Фаберу и Либнеру, с их стороны это было сущее «искусство для искусства». (Другие берега, с. 4).

В данном отрывке воссоздается история «ясновидения». Набоков описывает, как ребенком, во время болезни, фактические «видит», как мать садится в сани на Большой Морской, как выглядит кучер, как сани едут по улице в сторону Невского проспекта, и как мать покупает карандаш. Дом Набокова, таким образом фигурирует здесь и как место пребывания, ардис детства, и одновременно, та топологическая зона, где сосредоточена память и сверх человеческие способности.

Сходным образом, дом и его волшебные свойства описаны и в других произведениях Набокова, например, в одном из самых поздних романов Набокова «Ада» (Ada or Ardour, a Family Chronicle):

Ада показала стеснительному гостю **огромную библиотеку на втором этаже, гордость Ардиса и ее любимое «пастбище»**, на которое мать ее никогда не заглядывала (довольствуясь собственным, хранившимся у нее в будуаре собранием «Тысяча и Одна Лучшая Пьеса») и которого Красный Вин, человек впечатлительный и чрезвычайно трусливый, сторонился из опаски нарваться на призрак отца, умершего здесь от удара, – к тому же он полагал, что ничто так не угнетает, как скопление трудов незапамятных авторов, – не возбраняя, впрочем, случайному гостю **дивиться высоте книжных шкапов библиотеки и приземистости ее стеклянных шкафчиков, темени картин и бледности бюстов, десятку резных ореховых кресел и двум благородным столам с инкрустациями черного дерева.** В косом луче ученого солнца лежал на пюпитре ботанический атлас, раскрытый на цветной гравюре с изображением орхидей. В нише под цельным окном, открывавшим щедрый вид на банальный парк и рукотворное

озеро, помещалось подобие покрытого **черным бархатом диванчика или кушетки с парой палевых подушек. Чета подсвечников** – не более чем призраки металла и сала – стояла или чудилась стоящей на просторном подоконнике.

Шедший от библиотечной коридор привел бы наших молчаливых исследователей (когда бы они продолжили изыскания в том направлении) в западное крыло, к апартаментам господина и госпожи Вин. Взамен него полупотайная лесенка, виясь, вознесла детей из-за поворотного шкапа на верхний этаж – бледнолягая Ада **поднималась первой, шагая шире, чем Ван, приотставший на три оступистые ступеньки**.

Спальни и смежные с ними «удобства» оказались более чем скромны, и Ван невольно пожалел, что он слишком, как видно, юн для вселения в одну из двух гостевых комнат, соседствующих с библиотекой. Обозрев неприглядные предметы, которым предстояло смыкаться вокруг него в одиночестве летних ночей, он **ностальгически пожалел о роскоши родного дома. Все здесь поражало его откровенным расчетом на искательного идиота – убогая приютская койка со средневековым изголовьем из дрянной древесины, самочинно скрипящий платяной шкап, коренастый комод поддельного красного дерева с соединенными цепочкой шишаками вместо ручек (одного не хватало),** покрытый одеялом старинный сундук с двумя выдвижными ящиками внизу (глуповатый беглец из гладильной) и **старенькое бюро, чья куполовидная откидная доска то ли заперта была, то ли перекосилась и заела**: в одном из его бессмысленных ящичков Ван сразу же обнаружил недостающий шишак и вручил его Аде, и Ада выкинула его в окно. Ван никогда еще не видел полотенца на роликовом рулоне, **никогда не встречал умывальника, изготовленного специально для людей, не имеющих ванны. Круглое зеркало над ним украшал золоченый гипсовый виноград; сатанинский змий обвивал фарфоровый тазик** (такой же, как в умывальне девочек по другую сторону коридора). **Высокое, с подлокотниками кресло и табурет у кровати, на котором стоял медный подсвечник с ручкой и салоприемником** (минуту назад он вроде бы видел отражение его двойника – но где?) завершали основную и худшую часть незатейливой обстановки. (Ада, с. 9)

В данном отрывке подробно описывается библиотеке в старинном поместье Ардис, куда главный герой Ван Вин приезжает, и где влюбляется в девочку-демона Аду (история героев, как и их родственников – основная канва и основа романа). Поместье Ардис – своеобразного рода рай, в котором сосредоточена жизнь главных героев (в прошлом и настоящем). Роман построен в некотором роде, как метафора памяти. Первая глава – самая длинная, каждая из последующий – короче. Автор одерживает своеобразную победу над временем, рассказывая историю жизни огромной семьи, которая во многом напоминает историю человечества. Ада знакомит Вана с поместьем, и со своей библиотекой (где она, помимо прочего, «спаривает насекомых» как авторы иногда «сращивают» слова), эта самая библиотека имеет в романе описания, и в некотором роде «напоминает» или может напоминать «дом на Большой Морской», при это в тексте есть упоминание того, что Вану не нравится дом, он «**ностальгически пожалел о роскоши родного дома. Все здесь поражало его откровенным расчетом на искательного идиота – убогая приютская койка со средневековым изголовьем из дрянной древесины, самочинно скрипящий платяной шкап, коренастый комод поддельного красного дерева с соединенными цепочкой шишаками вместо ручек».** Данная сравнение дома, описанного в Ардисе, и дома «родного» - значимо. Топологическая зона «дома родного» может включать в себя и отголоски «памятных фрагментов» дома в Выре, и, собственно, дом на Большой Морской, как дом «роскошный».

Тем не менее, противопоставление в «Аде» дома «родного» и дома, в который Ван въезжает, ложное, вернее, обманного характера. Старое поместье Ардис с его библиотекой**,** «убогой приютской койкой со средневековым изголовьем из дрянной древесины», «самочинно скрипящий платяной шкап», «коренастый комод поддельного красного дерева с соединенными цепочкой шишаками вместо ручек (одного не хватало»), «старенькое бюро, чья куполовидная откидная доска то ли заперта была, то ли перекосилась и заела» - возможные тени «дома воспоминания». Это, конечно, не описание богатства дома на Большой Морской, но это все те жилища, которые были когда-то описаны в русской или зарубежной литературе, сосредоточия

домов и их призраков. В этом смысле Ардис – обязательно включает в себя и тени Дома на Большой Морской, где писатель родился, и где провел счастливые годы детства.

«Ада» - один из поздних романов Набокова, наиболее яркий пример переплетения сюжета, мотивов, двойных смыслов. Идея воплощения в Ардисе земного Рая, сочетается в романе и с тем фактом, что все события в нем происходят на планете Терра, в то время, как герои получают письма с планеты – близнеца, Анти-Терры, события на которой отстают (или, наоборот, опережают жизнь на Терре). При этом территория Терры – это американский континент с русским названиями (страна, которая как бы Россия в своем возможном временном варианте, при условии, что не было монгольского завоевания). В этом странном сочетании топологических зон и временных континуумов и возникают тени Дома детства Набокова.

По истине интересным становится сопоставление описание обыкновенного, «бидермайеровского» дома (приведенного Набоковым, например, в романе «Король, дама, валет») и собственно той обстановки, которая была в доме на Большой Морской. Существует подробный реестр (описанный, например, Климовым (Климов, 2010) тех произведений искусств, включая огромное количество полотен, выдающихся произведений искусств, которые находились в доме Набокова, и которые были затем переданы в Эрмитаж (после революции 1917 года). Среди изъятых полотен – картины Рембрандта, копии картин Рафаэля, изображения Св. Семейства, лики Мадонны, пейзажи венецианской школы, школа Караваджо, различного рода портреты, пейзажи, зарисовки, жанровые картины. Картина Доминико Беккафуми «Святое семейство с Иоанном Крестителем и Екатериной» XVI века, «Голова старика», этюд Рубенса к картине «Христос в терновом венце» XVII века, немецкий художник XVIII века «Обедающий крестьянин» (Климов, 2010, с. 4-22). Даже весьма беглое описание ценностей Дома Набокова дает представление о разнице любой другой обстановки (русской или иностранной) и определенного рода диссонанс, который лирический герой обычно испытывает, при оценке помещения или поместья.

Вот описание дома, приведенного в «Короле, даме, валете», во второй главе:

… весь дом, небольшой, двухэтажный, с террасой, с антенной на крыше, был такой же, - чистый, изящный и в общем никому не нужный. Хозяина он смешил. Хозяйке он был по душе, - или вернее, она просто считала, что дом богатого коммерсанта должен быть именно таким, как этот. В нем были все удобства, и большинством из этих удобств никто не пользовался. Было, например, н**а столике, в ванной комнате, круглое, в человеческое лицо, увеличительное зеркало на шарнирах, с приделанной к нему электрической лампочкой**. Марта как-то его подарила мужу для бритья, но тот очень скоро его возненавидел: нестерпимо было видеть каждое утро ярко освещенную, раза в три распухшую, свиной щетиной за ночь обросшую морду. В **бидермайеровской гостиной мебель походила на выставку в хорошем магазине. На письменном столе, которому Драйер предпочитал стол в конторе, стоял, вместо лампы, бронзовый рыцарь (прекрасной, впрочем, работы) с фонарем в руке**. Были повсюду **фарфоровые звери, которых никто не любил, разноцветные подушки, к которым никогда еще не прильнула человеческая щека, альбомы**, - **дорогие, художественные книжищи**, которые раскрывал разве только самый скучный, самый застенчивый гость. **Все в доме, вплоть до голубой окраски стен, до баночек с надписями: сахар, гвоздика, цикорий на полках идиллической кухни, - исходило от Марты, которой семь лет тому муж подарил еще пустой и на все готовый только что выстроенный особнячок**. **Она приобрела и распределила картины по стенам, руководствуясь указаниями очень модного в тот сезон художника, который считал, что всякая картина хороша, лишь бы она была написана густыми мазками, чем ярче и неразборчивее, тем лучше.** Потому-то б**ольшинство картин в доме напоминало жирную радугу, решившую в последнюю минуту стать яичницей или броненосцем**. Впрочем, **Марта накупила на аукционе и несколько старых полотен: среди них был превосходный портрет старика, писанный масляными красками. Старик благородного вида, с баками, в сюртуке шестидесятых годов, на коричневом фоне, сам освещенный словно зарницей, стоял, слегка опираясь на тонкую трость. Марта приобрела его неспроста**. Рядом с ним - на стене в столовой - она повесила д**агерротип деда, давно**

покойного купца; дед на дагерротипе тоже был с баками, в сюртуке, и тоже опирался на трость. Благодаря этому соседству картина неожиданно превратилась в фамильный портрет,- "Это мой дед",- говорила Марта, указывая гостю на подлинный снимок, и гость, переводя глаза на картину рядом, сам делал неизбежный вывод (Король, дама, валет).

Среди картин, перечисленных Климовым, как собственность семьи Набокова, есть портрет «Мужчина с трубкой», который находился в кабинете О.Н. Рукавишниковой, есть другие мужские портреты, например, «Мужчина с кувшином» в угловой комнате (Климов, 2010, с. 11-12). Возможные отголоски подобных произведений заметны при описании в романе «Король, дама, валет» портрета с тростью, на котором изображен портрет старика с тростью, написанного масляными красками. Это единственное «ценное» произведение искусства в доме Марты, которое было куплено ею, впрочем, не с очень благовидной целью. Для того, чтобы его сравнивали с изображением («даггеротипом») ее деда, изображением, которое в их доме находится поблизости от портрета старика, написанного масляными красками. Набоков выводит образ мещанского уюта такого поместья, в котором единственное ценное произведение искусства, то есть портрет, написанный маслом, висит лишь для того, чтобы с ним ассоциировали портрет деда. В доме Набокова все было совершенно по-иному, но именно с таким домом, возможно, и сравнивает механизм памяти проходящую и безвкусную обстановку повседневного дома, описанного в романе «Король, дама, валет».

Дом Набокова упоминается вскользь и в произведении «Защита Лужина», в котором главный герой перемежается по дому, где находится «далекая зала», «две комнаты» (откуда доносится «нежный вой скрипки»), отцовский кабинет:

Незаметными переходами Лужин **пробрался в отцовский кабинет, где было темно**, и сел **в угол, на оттоманку**. **Из далекой залы, через две комнаты, доносился нежный вой скрипки**. Он сонно сидел, обняв коленки и глядя на кисейный просвет меж неплотно задвинутых штор, в **котором лиловатой белизной горел над улицей газовый фонарь. По потолку изредка таинственной дугой проходил легкий свет**, и на письменном столе была блестящая точка - неизвестно что: блик

ли в тяжелом хрустальном яйце или отражение в стекле фотографии (Защита Лужина).

Данный отрывок, на наш взгляд, очень хорошо характеризует «память прошлого», а именно «воссоздание картины Петербурга», окна с эркером набоковского дома, поскольку в тексте «Защиты Лужина» есть описание «лиловой белизны газового фонаря». Такие фонари были, в основном, только в Петербурге, отличались от электрических, и отбрасывали особо рода свет (который и обозначен в тексте как «изредка таинственной дугой проходил легкий свет»). Такого рода фонари описаны и в знаменитом стихотворении Блока «В ресторане»: «Пожаром зари/Сожжено и раздвинуто бледной небо. /И на желтой заре фонари».

Далее по тексту следует отрывок, который воссоздает ландшафт Петербурга во всех подробностях: герой движется по Невского в сторону Дворцовой площади (проделав, очевидно, путь от одного из домов, недалеко от реализуемой в тексте Большой Морской:

Он проснулся на следующее утро с чувством непонятного волнения. Было ярко, ветрено, мостовые отливали лиловым блеском; близ Дворцовой Арки над улицей упруго надувалось огромное трехцветное полотно, сквозь которое тремя разными оттенками просвечивало небо. Как всегда в праздничные дни, он вышел гулять с отцом, но это не были прежние детские прогулки: полуденная пушка уже не пугала, и невыносим был разговор отца, который, придравшись ко вчерашнему вечеру, намекал на то, что хорошо бы начать заниматься музыкой.

В данном отрывке герой продолжает свой путь, по всей вероятности, от Большой Морской, в сторону набережной, и в какой-то момент слышит «полуденную пушку» (которая «уже не пугала») – эксплицитное упоминание пушки, которая в двенадцать часов всегда палит в Петербурге.

Возникает образ Дома на Большой Морской и в рассказе Mademoiselle O. Именно в этом рассказе возникает и описание самого механизма воспоминания:

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 чуждой среде, навязанной сочинителем. Вот попытка спасти что еще осталось от этого образа.

В тексте автор-повествователь говорит о самом механизме «приписывания» герою «мелочи из своего детства», которые «начинают тускнеть в памяти». И далее еще более эксплицитно: «Благополучно перенесенные в рассказ целые дома рассыпаются в душе совершенно беззвучно». Мотив «рассыпанного дома», «как при взрыве в немом кинематографе» вновь возникает по ходу рассказа, когда речь идет о комнате Mademoiselle (которая была «и в Выре, и в Петербурге), которая была «странным и даже жутким местом:

Комната Mademoiselle, и в Выре, и в Петербурге, была странным и даже жутким местом. В едком тумане этой теплицы, где глухо пахло, из-под прочих испарений, ржавчиной яблок, тускло светилась лампа, и необыкновенные предметы поблескивали на столиках: лаковая шкатулка с лакричными брусками, которые она распиливала перочинным ножом на черные кусочки - одно из любимых ее лакомств; самой Помоной украшенная округлая жестянка со слипшимися монпансье - другая ее страсть; толстый слоистый шар, слепленный из серебряных бумажек с тех несметных шоколадных плиток и кружков, которые она ела в постели; цветной снимок - швейцарское озеро и замок с крупицами перламутра вместо окон; несколько кабинетных фотографий - покойного племянника, его матери (расписавшейся "Mater Dolorosa"), таинственного усача, Monsieur de Marante, которого семья заставила жениться на богатой вдове…

Комната Mademoiselle – слепок воспоминания, объединенные скорее даже не обстановкой, а отдельными предметами (фотографиями, лампой, серебряными бумажками, столиками, шоколадными плитками). Все эти предметы, как будто заново собранные из осколков памяти детства. Исследователи неоднократно сравнивали творчество Набокова с работами по теософии и теологии Павла Флоренского (Набоков, 1997). У Павла Флоренского одна из ключевых идей – идея

обратной перспективы, возможность «заново выстроить время» в другом измерении (что наблюдается при взгляде на иконы, на которых время выстраивается в другие ряды, новые ряды и комбинации) (Флоренский, 1995). Сходным образом, фрагменты памяти, обрывочные воспоминания дома, как будто бы «разбиваются», «расщепляются», и заново восстанавливаются в текстах писателя.

Образ Дома Набокова на Большой Морской – то необыкновенное место в центре Петербурга, где писатель родился, где вырос, где прошло его детство. Это своего рода квинтэссенция воспоминаний, точка отсчета, где смыкается настоящее места (особняк и его петербургское окружение) и вечное. То иное измерение, о котором, собственно, и повествует все творчество писателя.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бойд, Б. Владимир Набоков: Русские годы. Симпозиум, 2010
2. Семочкин. А. Владимир Набоков. Верхний Оредеж. Заповедник гениев. С-Петербург: Летопись, 2010
3. Старк. В. П. В.В. Набоков – родословная отражения. Набоковский вестник. Выпуск 2. Набоков в родственном окружении. С-Петербург: Дерн, 1998. С. 5-20
4. «Реалии родовых гнезд в текстах Набокова. «Какой там дом знакомый есть». Четвертый выпуск «Петербургские чтения». По материалам Набоковских чтений 1998 музейных научных изданий. Под ред. В.П. Старк. С-Петербургский музей Набокова, Изд-во Дорн, 1999, С. 29
5. Бройтман, Л.И., Краснова, Е.И. «История дома Набоковых». Четвертый выпуск «Петербургские чтения». По материалам Набоковских чтений 1998 музейных научных изданий. Под ред. В.П. Старк. С-Петербургский музей Набокова, Изд-во Дорн, 1999, С. 37 – 45
6. Исторические кладбища Петербурга. СПб, 1993. С. 233
7. Тень русской ветки. Набоковская Выра. С-Петербург: Лига – Плюс, 2002
8. Письмо С. С. Набокова к А.В. Волкову (однокласснику В.В. Набокова по Тенишевскому училищу). Париж, 6-е мая 1971 года
9. Филаретова. Е. В. В. Набоков и его Россия. С-Петербург, Изд-во Политехнического университета, 2004
10.Набоков В. Переписка с сестрой. Ann Arbor. Ardis. 1985. С. 99

11.Набоков, В.В. Собр. соч. в 4-х томах. Т. 4. М., 1990. С. 158
12.Набоков В.В. Собр. соч. в 4-х томах. Т. 4. М., 1990. С.7-87, 161.
13.Аверин, Б. Набоков и набоковиана// Набоков, В.В.: pro et contra // Под ред. Б.В.Аверина. В 2-х томах. СПб.: РХГИ, 1997, 1999. Т.1. 976 с. С. 360 -
14.Бойд Б. Владимир Набоков. Русские годы. Биография. М.: Независимая газета; СПб.: Симпозиум, 2001. – С.329
15.Джонсон, Б. Дональд, Лабиринт инцеста в «Аде» Набокова//Набоков В.В.: pro et contra // Под ред. Б.В.Аверина. В 2-х томах. СПб.: РХГИ, 1997, 1999. Т.1. 976 с. С. 329 –
16.Иванов, А. Обреченный лидер обреченной партии. URL: http://ruskline.ru/history/2016/04/26/obrechennyj_lider_obrechennoj_partii/ Дата обращения 02.03.2019
17.Климов Л. Художественное собрание семьи Набоковых: Произведения искусства, национализированные после революции 1917 года. NOJ. Нож. Nabokov online journal. Vol. IV. 2010
18.Корнева Н.М. Дмитрий Николаевич Набоков (19.06.1826-15.03.1904) // Из глубины времен. Спб.. Вып. 8. С. 102-112.
19.Корнева Н.М. «Клио» 1998. № 1 (4). С. 243-252.
20.Курганов Е. Лолита и Ада. С-Петербург: Издательство журнала «Звезда», 2001
21.Левин Ю.И. Вл.Набоков // Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М., 1998. — С 285.
22.Мороз О., Суверина Е. Trauma studies: История, репрезентация, свидетель // Новое литературное обозрение. – М., 2014. – № 1. –Режим доступа: http://magazines.russ.ru/nlo/2014/125/8m-pr.html (Дата обращения: 30.03.2014).
23.Набоков В. В. Pro et contra: в 2 т. / под ред. Б. В. Аверина. СПб.: РХГИ, 1997, 1999 Т. 1 976 с.
24.Падучева Е.В. Игра со временем в первом главе романа Набокова «Пнин» // Язык. Личность. Текст: сборник статей к 70-летию Т. М. Николаевой. М., 2005.
25.Пономарева А. М. Теория культурной травмы как актуальная исследовательская перспектива: введение к тематическому разделу//Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 11: Социология. Реферативный

журнал. М: Институт научной информации по общественным наукам РАН, 2015. № 3, С. 5-19
26.Рягузова Л.Н. Принцип палиндрома или внутренняя обратимость в текстах В.В. Набокова//Логический анализ языка. Семантика начала и конца // Отв. ред. Н.Д.Арутюнова. М.: Изд-во «ИНДРИК», 2002. – С. 480-481
27.Смирнов И.П. Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней. Москва: Новое литературное обозрение, 1994
28.Флоренский П.А. и культура его времени. Под ред. М. Хагемайстера и Н. Каухчишвили. Blaue Horner Verlag, Marburg, 1995, 526 с.
29.Фрейд З., Брейер Й. Исследования истерии // Фрейд З. Собр. соч.: В 26 т. – СПб.: Восточно-европейский институт психоанализа, 2005. –Т. 1; Фрейд З. По ту сторону принципа удовольствия. – М.: Прогресс, 1992.
30.Фрейд З. Человек по имени Моисей и монотеистическая религия. – М.: Азбука, 2009.
31.Freud S. (1916-1917). Introductory Lectures on Psycho-analysis. S.E., XVI.
32.Horvitz, Deborah M. Literary Trauma: Sadism, Memory, and Sexual Violence in American Women's Fiction. Albany: State University of New York Press, 2000
33.Johnson Donald Barton. The Labyrinth of Incest in Nabokov's «Ada» // Comparative Literature. Eugene. 1986. Vol. 38. № 3. P. 224–255.
34.Krystal H. (1978). Trauma and affects. Psychoanalytic Study of the Child, 33, 81-116.
35.Laub D., Auerhahn N.C. (1993). Knowing and not knowing massive psychic trauma: forms of traumatic memory. International Journal of Psycho-analysis, 74, 287-302.
36.Vickroy, Laurie. Trauma and Survival in Contemporary Fiction. University of Virginia Press, 2002. – 266 p.
37.Vickroy, Laurie. Reading Trauma Harratives. The contemporary novel and the psychology of oppression. Virginia. University of Virginia Press, 2015
Источники:
Ada—- Nabokov, V. Ada or Ardour: A family Chronicle. Penguin Books. 1969

Ада — Набоков, В. В. Ада, или Радости страсти. Семейная хроника // Пер. С.Ильина // Nabokov, V. Ada or Ardor: A Family Chronicle. UK: Penguin Books, 1970

Защита Лужина – Набоков В.В. Защита Лужина. http://lib.ru/NABOKOW/luzhin.txt

Другие берега – Набоков. В.В. Другие берега

Король, дама, валет – Набоков В.В. Король, дама, валет. http://nabokov-lit.ru/nabokov/proza/korol-dama/korol-dama-valet-2.htm

Лолита — Набоков В.В. Лолита // Собр. Соч.: В 4 т. М., 1992. Т.5 (доп.)

П.П. — Набоков В.В. Со дна коробки. Прозрачные предметы. СПб: Азбука, 2004.

ГЛАВА 9.
ДОМ НАБОКОВА В СОВЕТСКОЕ ВРЕМЯ: ФАКТЫ И ЛИТЕРАТУРА

Реставрация дома и его возрождение

С 2014 года в здании дома Набокова идет реставрация и приспособление для размещения Санкт-Петербургской детской школы искусств им. Д.С. Бортнянского. В основе концепции реставрации – максимальное сохранение подлинной отделки с научным обоснованием воссоздания утраченных элементов. Выполнены работы по усилению фундаментов и стен здания, частичной замене перекрытий и максимальному восстановлению исторических планиро-вок помещений 2 и 3-го этажей, замене инженерных сетей. Специалисты реставрируют деревянные резные стеновые панели и резные карнизы ценных пород дерева, штукатурный слой стен и потолков всех помещений, дверные полотна, воссоздают исторический паркет.

В детской ванной на третьем этаже были обнаружены мраморные панели, в некоторых помещениях второго этажа на потолке найдена «разделка» под дерево (имитация структуры поверхности дерева). Завершается реставрация парадной лестницы и будуара Е.И. Набоковой.

На стенах парадной лестницы под поздним штукатурным слоем и краской найден исторический оселковый мрамор – искусственный декоративный материал, который имитирует натуральный мрамор. Под толстыми слоями масляной краски на лепном и штукатурном декоре потолка в помещении будуара Е.И. Набоковой обнаружены фрагменты позолоты. В парадных помещениях первого этажа продолжает работать Музей В.В. Набокова, который находится в оперативном управлении Санкт-Петербургского государственного университета.

История обустройства дома и процесс его отделки

Дом Елены Ивановны Набоковой – матери писателя Владимира Владимировича Набокова – яркий образец жилого дома, в основе имеющего здание XVIII века, с главным лицевым фасадом в стиле раннего модерна и ценной комплексной внутренней отделкой помещений последней трети XIX – начала XX века.

Строительная история дома началась в 1740-х – 1762 годах, когда на участке по Малой Гостиной (как называлась тогда Большая Морская улица) советник Гоф-коллегии Яков Андреевич Маслов построил одноэтажный на высоких подвалах каменный дом.

На протяжении XVIII-XIX веков дом неоднократно менял владельцев и перестраивался. Среди владельцев - княгиня Татьяна Васильевна Юсупова (1805-1809), Алексей Захарович Хитрово (1809-1849), внук полководца А.В. Суворова Александр Аркадьевич Суворов (1849-1868). В 1887 году дом был продан Н.М. Половцевой, владевшей им до 1898 года. Именно при Н.М. Половцевой была выполнена отделка парадных интерьеров 1 и 2 этажей.

Значительные строительные работы на участке № 47 по Большой Морской улице осуществлялись новой владелицей – Еленой Ивановной Рукавишниковой (в замужестве – Набоковой), происходившей из богатой семьи купцов и золотопромышленников. В 1897 году особняк был приобретен Иваном Васильевичем Рукавишниковым на имя дочери Елены накануне ее бракосочетания с сыном министра юстиции Дмитрия Николаевича Набокова, Владимиром Дмитриевичем.

В 1900 году гражданский инженер Михаил Федорович Гейслер в соавторстве с гражданским инженером Борисом Федоровичем Гуслистым начал работу над проектом расширения площади здания. Для этого было решено надстроить лицевой корпус и примыкавший к нему дворовый флигель третьим этажом.

Лицевой фасад планировалось оформить в «новом» стиле. В ранний период развития модерна фасад дома Е.И. Набоковой насыщен флоральными мотивами. Изображения цветов, ветвей, листьев выполнены в технике чугунной ковки, в лепке, мозаичный фриз из тюльпанов и лилий выполнен в мастерской В.А. Фролова. Для отделки поверхности стены применили штукатурку различной фактуры и природный камень. Поверхность первого этажа облицована красным пудожским песчаником.

Планировка помещений 1 и 2 этажей была типичной для XIX века, с анфиладой в примыкающей к лицевому фасаду части.

Рядом с парадной лестницей с восточной стороны находился гидравлический подъемник, в советское время он был демонтирован.

В восточной стене вестибюля находился камин. Стены вестибюля и лестницы были облицованы искусственным мрамором разнообразных оттенков желтого, красного и зеленого цветов.

Интерьер парадной лестницы решен в формах эклектики. На площадке второго этажа, по воспоминаниям В.В. Набокова, «безрукая Венера высилась над малахитовой чашей для визитных карточек».

На площадке между 2 и 3 этажом сохранились витражные окна, выполненные в мастерской Эрнеста Тоде в Риге.

Парадные апартаменты 1-го и 2-го этажа, выполненные при Н.М. Половцевой в период 1880-х – 1890-х годов с использованием элементов различных историчес-ких стилей, отличались тонким художественным вкусом, высоким уровнем исполнения, богатством и изысканностью отделки.

С некоторыми изменениями сохранилась планировка анфиладных помещений 1 этажа. Здесь располагались «телефонная», столовая, Зеленая гостиная, библиотека в стиле Генриха II. Эти помещения с 2012 года находятся в оперативном управлении Санкт-Петербургского государственного университета, здесь расположен Музей В.В. Набокова.

Остальные помещения лицевого корпуса в 2010 году переданы в безвозмездное пользование СПб ГБУДО «Санкт-Петербургская детская школа искусств им. Д.С. Бортнянского».

Во 2-м этаже лицевого корпуса находились апартаменты родителей В.В. Набокова.

Анфилада начиналась с разделенного на две части кабинета отца – Владимира Дмитриевича Набокова. В помещение вела входная дверь прямо с лестничной площадки. Отделка кабинета выполнена в стиле итальянского ренессанса и отличалась строгостью форм. Филенчатые панели стен и двери выполнены из темного дуба. В западной стене находился вмонтированный в стену сейф, выполненный на заводе Сан-Галли. К кабинету примыкало помещение ванной комнаты,

отделанное резными панелями и карнизом полированного красного дерева; стены были обтянуты шелком.

В центре анфилады 2-го этажа – будуар Е.И. Набоковой, самое роскошное помещение дома. Это большая прямоугольной формы комната с эркером. Отделка стен, потолка и камина выполнена из красного дерева. Основной орнаментальный мотив, применявшийся в отделке помещения – рокайль и гирлянды. Стены были затянуты шелком, а лепной потолок украшала роспись. Лепка частично была позолочена.

В резных десюдепортах и в навершии камина по заказу Е.И. Набоковой были выполнены картуши с монограммой «ЕН». Особое очарование комнате придает эркер, боковые стенки и перекрытие которого также были обшиты деревянными филенчатыми панелями.

За будуаром располагалась спальня с альковной перегородкой. Именно в этой комнате 10 апреля 1899 года родился Владимир Набоков. В восточной стене спальни был вмонтирован сейф для драгоценностей (В.В. Набоков вспоминал: «я родился рядом с сейфом»).

Третий этаж, оформленный по проекту М.Ф. Гейслера, был занят детскими комнатами. Комнату со сдвоенным окном в начале анфилады занимали дочери Набоковых – Елена и Ольга. Отделка выполнена в стиле модерн.

Дом Набокова после 1917 года

В ноябре 1917 года Набоковы оставили свой дом на Большой Морской улице. В декабре они прибыли в Крым, откуда в апреле 1918 года эмигрировали в Великобританию. Этот дом на всю жизнь остался для В.В. Набокова «единственным домом в мире»: он никогда более не имел собственного жилья, жил в съемном.

В декабре 1918 года лицевой корпус бывшего дома Набоковых занял военный комиссариат Адмиралтейского района, который располагался здесь до 1922 года. Помещения дворовых флигелей были преобразованы в коммунальные квартиры.

С 1922 по 1935 год в лицевом корпусе разместились служащие Датской телеграфной компании, которая организовывала работы по прокладке телеграфа в Китай. На сохранившихся в Дании фотографиях зафиксированы интерьеры

бывшего «набоковского» дома, еще не подвергшиеся переделкам.

По данным «Весь Петроград – 1923г.) в 1923 году в доме находилось Большое Северное Телеграфное Общества (ул. Герцена, б. Морская), 47.

По данным «Весь Ленинград – 1924г.) в этом здании в 1924-1937 гг. было Большое Северное Телеграфное Общество, Общежитие датских служащих.

После Великой Отечественной войны, с 1948 по 1964 годы в доме Набоковых находился Ленинградский филиал Академии архитектуры.

В 1960-х годах помещения 1 этажа лицевого корпуса были переданы Управлению по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Второй и третий этажи заняло Управление бытового обслуживания. Актовый зал этого учреждения был устроен в бывшей спальне, а в алькове была устроена эстрада.

В 1973 г. в здании размещалось управление издательство, полиграфии и книжной торговли Исполкома Ленгорсовета, а в 1973 г – отделы и управления Ленгорисполкома, Управление издательство полиграфии и книжной торговли, Управление предприятиями коммунального обслуживания.

В 1990 году первый этаж дома был отдан Комитету по организации книжных ярмарок. С 1991 года 2 и 3 этажи заняла редакция газеты «Невское время».

В 1993 году часть кухни и буфетной в 1 этаже лицевого дома были переданы в безвозмездное пользование Набоковскому фонду для организации музея В.В. Набокова. К 1997 году музейная экспозиция заняла весь первый этаж.

Тени дома Набокова: картины дома Набокова в Эрмитаже и музейных фондах

Изучение собрания семьи Набоковых посвящено не мало публикаций. Леонид Климов в своей статье «Художественное собрание семьи Набоковых. Произве-дения искусства, национализированные после революции 1917 года, (напечатанной в НОЖ, Nabokov’s on-line journal, 2010) подробно воссоздает не так судьбу семьи Набоковых, но значительную часть самого здания, то есть историю тех ценностей и того эстетического окружения, которое было в доме Набокова.

Опубликованное дело из Рукописного отдела Государственного Эрмитажа («Описи художественных предметов, принадлежавших Набокову В. Д., поступивших в отдел охраны, учеты и регистрации памятников искусства и старины»), состоит из пяти документов. Первые два отражают историю описи и вывоза собрания картин из дома Набоковых на Большой Морской, 47. Остальные три – описи картин, первая зи которых является списком картин О.Н. Рукавишниковой («Картины, принадлежащие Ольге Николаевне Рукавишниковой»), обнаруженным в набоковс-ком доме в 1918 году, вторая – опись вывезенных из дома 79-и картин («Список картин В. Набокова») и третья – выписка из второй описи («Выписка из описи картин собрания В.Д. Набокова (дело II), переданное в новое Бюро.

Набоков никогда не занимался коллекционированием. Видимо, большую часть собрания Е.И. Набокова получила в наследство от своей матери. Ольга Рукавишникова (урожденная Козлова) могла получить эту коллекция от своего отца, Н. И. Козлова. Как пишет Леонид Климов, эти утверждения подтверждаются определенными совпадениями ы публикуемых списках. В описании шедевров из собрания Козлова, сделанным в 60-е годы в книге «Собрание картин Императорского Эрмитажа в С-Петербурге вместе с замечаниями и другими собраниями произведений искусства». Г.Ф. Ваген называет собрание Козлова, многочисленным, а самого Козлова – ревностным любителем искусства, знакомым со многими коллекционерами. Из всего собрания Г.Ф. Ваген выделяет лишь 13 произведений, называя их выдающимися. Среди них картины Рембрандта, ван Экзаута, ван Остаде, Караваджо.

Из 13 упомянутых произведений Козлова как минимум три упомянуты в списке картин О. Рукавиш-никовой. Это картина ван Экхаута «Изгнание Агари», переатрибутированная в конце 60-х годов XX века как картина кисти Константейна ва Ренессе. Картина А. ван дер Нера «Пейзаж при лунном свете, со зданиями на канале», «прекрасная старая копия изветной композиции Рафаэля из его Библии» «Лот, обегающий со своими дочерями из Содома». Возможно, совпаают также картины А. Кейпа «Коровы на берегу реки Маас», А. ван Остаде «Два

крестьянина внутри дома», или Кабинет Рукавишникова – «Пейзаж» Хоббемы (упомянут в нескольких списках).

Значительно больше совпадений в списках «Картин, принадлежавших О. Рукавишниковой» и «Картин Набокова». С известной долей риска можно сказать, что практически все картины, упомянутые в «Списке Набокова», есть и в «Списке Рукавишниковой», за исключением акваелей А. Бенуа, Б. Анисфельда, К. Богаевского.

Возникает для исследователей серьезный вопрос, относительно судьбы той части коллекции Н.И. Козлова, которая была упомянута в «Списке Рукавишниковой», но не попала в «Список Набокова». Поиск этих картин в значитлено степени затруднен тем обстоятельством, что описания их чаще всего слишком приблизительны (например, «Неизвестного. Исторический сюжет»). А атрибуция того времни была невысокого уровня, поэтому картина могла быть со временем переатрибутирована.

Исходя из первых двух документов, можно сделать вывод, что в период с 29 ноября 1917 года, когда В. Д. Набоков навсгеда покинул Петербург, до 3 сентября 1918 года коллекция картин, находящаяся на Б. Морской 47, не была ничем защищена и, вероятно, часть собрания пропала уже в этот промежуток времени. М.Д. Философов, уполномоченный 2-го городского района, был в доме Набокова как минимум трижды. Первый раз (вероятно, 3-го сентября 1918 года), для осмотра помещений и художественных ценностей, вторая раз (4-го сентября 1918 года) для вывоза 45-и картин, третий (около 7-го сентября 1918) для вывоза оставшихся 34-х картин. Одна акварель, Ал. Бенуа исчезла в промежуток межуд первым и вторым посещением.

Итак, в 1918 году из дома Нкбовоых был вывезено 79 картин в Государственный музейный фонд (ГМФ), после чего они были переданы в различные музеи. В инвентарных книгах одела западноевропейской живописи Государст-венного Эрмитажа в графе «происхождение» В.Д. Набоков значится 27 раз, но из 27 в настоящее время только 20 картин хранится в Эрмитаже. Большинство картин в разное время было пере-атрибутировано, однако большую часть удалось сопоставить с произведениями, упомянутыми в списке. В статье они приведены:

1. Рубенс «Голова старика. Этюд в картине «Христос в терновом венце» («Се человек»). 1612-1614 гг. Дерево, масло. Соответствует записи № 36. Неизвестный автор «Эскиз мужской головы» (№ ГМФ 23).

2. Беккафуми, Д. «Святое семейство с Иоанном крестителем и святой Екатериной».

3. Пальма Старий, Якопо. «Мадонна с младенцем».

4. Войс, Ари, «Портрет нотариуса». Вторая половина XVII века. Дерево.

5. Миндерхаут, Зендрик ванн. «Алтарь на улице Мейр в память осады Антверпена в 1585 ш

6. Фельпахер, И. «Апеллес пишет Кампаспу в присутствии Александра Македонского». Середениа XVII века.

7. Немецкий художник XVIII в. «Обедающий крестьянин». Холст, масло.

8. Немецкий художник XVIII в. «Старик, просящий милостыню». Холст, масло.

9. Итальянский художник XVI в. Круг Баккиакка. «Поклонение младенцу Христу».

10. Ренесе, К. ван. «Изгнание Агари».

11. Ромбоутс, Ян. «Пейзаж» Дерево, масло.

12. Голландский художник XVII вв. «Дафнис и Хлоя». Холст, масло

13. Эвердинген, Аллар ван. «Пейзаж с рекой среди скал». Холст. Масло.

14. Северо-итальянский художник XVI в. «Святое семейство с Иоанном Крестителем». Холст, масло.

Кроме того, в Эрмитаже есть еще несколько картин, около семи, которые не были переданы в Эрмитаж, а были переданы в другие музеи, а часть – продана в 20-30-е годы через «Антиквариат», о чем в инвентарных книгах переатрибутировано, однако большую часть удалось сопоставить с произведениями, упомянутыми в списке. В статье они приведены:

1. Хельмант, Матис ван. «Кузница». Дерево, масло.
2. Мас, Николас. «Женский портрет».
3. Паламедес, П. «Веселое общество»
4. Янсенс, И. «Бал».

Еще две картины были переданы в другие музеи. Помимо картин Набокова, переданных в Эрмитаж, известно местонахождение еще нескольких работ из собраниях Набокова. Значительная часть собрания перешла в Государственный Русский Музей. Среди них карандашных портрет Е.И. Рукавишниковой, выполненный Леоном Бакстом и «Мотивы балета Исламей» Б. Аннефельда.

Известно также местонахождение картн Тенире Д., Егорова А.Е., Неизвестного художника («В таверне»), Деккера Конелиса «Домик у реки». По различным документам можно проследить судьбу еще нескольких картин. Например, картина «Св. Петр» была выдана в Рыбинский музей, однако, она хранилась там до 1931 года, после чего была сдана по акту № 2, от 29.10.1931. А картина Ostade «Сцена за столом»» была передана Старорусский музей. Во всей вероятности, картина погибла в период Великой отечественной войны. По опубликованным материалам музейных распродаж 1920-х годов удалось установить, то, что картина «Внутренность храма» Steenwick была передана в «Антиквариат». В настоящий момент местонахождение этих картин, как и еще трех, переданных из Эрмитажа в Антиквариат и одной украденной неизвестно.

А вот и интереснейшие документы, а именно – отрывок из описи художественных предметов, принадлежащих Набокову В. Д., поступивших в отдел охраны, учета и регистрации памятников искусства и старины:

«Распоряжением Совдепа Адмиралтейского района Вам предоставлена картина в доме по Морской ул. под № 47, занимавшая гражданином Набоковым.

В виду того, что в означенной квартире находятся, между прочим, вещи, имеющие художественное значение, подлежащие учету Комиссии по охране и регистрации памятников искусства и старины, Комиссия просит Вас войти в сношение с ее Уполномоченным т. Философовым для выяснения вопроса о времени описи художественного имущества и его дальнейшей судьбы».

Есть в архивах и не менее интересное заявление, направленное в отдел по охране памятников искусства и старины на имя уполномоченного I района М.Д. Философова:

Среди прочего в заявлении значится:

«(19)18 гг. я вошел в переговоры с т. Богдановым, военным комиссаром Адмиралтейского района на предмет осмотра и принятия мер охраны художественных ценностей, находящихся в квартире Набокова Морская, 47. Т. Богданов совместно со мной обошел помещение. В квартире находилось превосходное собрание картин. Квартира занимается в настоящее время самим Богдановым и другими служащими военного Комиссариата. Считая, что собрание представляет из себя исключительный интерес, я настоял на вывозе всех картин в бюро отдела. Опечатать помещение печатью отдела т. Богданов отказался, мотивируя необходимостью там жить самому Богданову и его товарищам.

Когда 4.IX 1918 г. Я прибыл для вывоза картин, то заметил, что одной акварели работы Александра Бенуа не доставало. Т. Богданов в резкой форме отказался дать мне какие-либо объяснения и (неразборчиво, возможно, просил) немедленно покинуть помещение. Однако, я настоял (неразборчиво, возможно, на вывозе) и мною совместно с сотрудниками Э.Ф. Голлербахом и (неразб.) были вывезены в бюро отдела 45 картин. Отмечаю, что, являясь комендантом здания т. Богданов не показал мне всего помещения, просто не пропустил меня и моих сотрудников далее первых пяти комнат.

Через три дня я добился от Председателя Совета 2 городского района т. (неразб.) мандата на осмотр и изъятие из б(ывшей) квартиры Набокова всех худ.(ожественных) ценностей я вновь обратился в военком(ат) Адмир(алтейского) района. Т. Богданов (неразб.) отсуствовал и его заместитель провел меня по всему помещению, причем я обнаружил целую кладовку с картинами по боль (ей) части голландской школы. Эти картиы (34 шт.) также были вывезены мною в бюро отдела. Всего передано в бюро 79 картин при отписи сотрудникам Голлербаха.

Интересен конец этой истории, в духе советского времени. В конце данного документа в квадратных скобках значится, что

«По собранным сведениям, т. Богданов (как значится в документы который (неразб.) объяснения по соранию работ расстрелян расстрелян за преступления по должности и хищения».

Владимир Набоков о советском времени и литературе

В своем блестящем анализе творчества В. Набокова и его отношения к советской литературе, Бибиков воссоздает целую панораму возможных высказываний писателя в отношении советского периода истории и советской литературе (Бабиков, 2017), в частности, упоминая обзор для устного выступления в Берлине, «Несколько слов об убожестве советской беллетристики и попытка установить причины оного». Доклад был подготовлен в 1926 году, и «громил» роман Ф. Гладкова «Цемент», кратко характеризуя произведения Зощенко, Леонова, Вс. Иванова и Пильняка. Настроение данных комментариев весьма набоковское:

«Эта серая година, эта серая ночь России — которая, как мы увидим, обесцветила между прочим и русскую литературу — явленье не страшное, она пройдет, эта серая пора — и школьники грядущих веков особенно хорошо воспримут ее скуку, когда придется им зубрить те пять-шесть страниц учебника для средних классов гимназий и прогимназий, те пять-шесть страниц, которые будут соответствовать серому году России (Nabokov papers, Box 1. Fol. 5).

На одной из конференций, посвященной творчеству Набокова и проводимых в Доме-Музее Набокова, прозвучали результаты последних исследований, проделанных проф. Казарцевым Е. в отношении просодии, ритма, метра набоковского стиха, который, по данным четкого и компьютерного изучения, приближается скорее к пушкинскому. Это интересный вывод, как будто бы стиль (и ритмика писателя, который находился в эмиграции) не развивался, а как будто бы застыл, на своем первоначальном художественном и культурном уровне, напоминая пушкинский. Данный вывод интересен в отношении советской литературы. Она критикуется как часть современной эпохи.

Набоков обращается к советской литературе в художественных произведениях, из которых прежде всего следует назвать «Рождественский рассказ» (1928), романы «Дар» (1938) и «Взгляни на арлекинов!» (1974).

Набоков критиковал Пастернака, не любил многие произведения, которые были популярные не только в Советской России, но и за рубежом. Исключением стала, по мнению Бойда,

высокая оценка писателем «Школы для дураков» Саши Соколова в 1976 г.

Различные пародии Набокова на стиль советских авторов в стихах, романах и рассказах следует отнести к набоковским высказываниям о советской литературе, как неоднократно отмечает критик набоковского, Долинин.

В 1930 году Набоков снова просматривал советские новинки, сочиняя памфлет «Торжество добродетели». Не называя авторов, он рассматривает все основные типы, бывшие в то врем. в ходу: матроса, солдата, партийца, спеца, рабочего, беспартийного, кулака, интеллигента, женщину буржуазную и женщину коммунистку.

В некотором смысле, напоминает классических структуралистов, подобно Проппу, или Хабермасу, которые трактовали литературу подобно лингвистам, приписывая ей строгую структуру. Таким образом, новую советскую литературу Набоков возвел к ранним образцам европейской дидактической литературы — мистериям и басням, в которых, впрочем, «добро и зло» - классовое.

Исследователь Бибиков (Бибиков, 2017) подробнейшим образом исследует тексты Набокова. В частности, в его публикациях приведена и переведена лекция Набокова «Советская драма», написанные в феврале 1941 года для лекционного курса в колледже Уэльсли. В архиве Набокова сохранились частью машинописные, частью рукописные отделанные черновики этих лекций (всего 32 стр.).

В данной лекции (цит. по Бибиков, 2017) Набоков не только рассуждает о советском театре, он проводит определенные параллели с русской культурой, например, задается вопросом:

«так, что же представляют собой пьесы, создаваемые современными русскими драматургами для советских театров»?

Ответ представляется следующим образом:

«Давайте вспомним законы детерминизма, механические приемы и механические следствия, унаследованные европейским театром с античных драматических свалок. От этого рабства каузальности бегут лишь настоящие гении драматургии — или, лучше сказать, только от того, что

Шекспир или Ибсен2 отбрасывали те или иные требования драмы, они сумели создать великие произведения. В противном случае мы имеем дело с одним из самых курьезных явлений, с непреложным господством каузальности на протяжении всей истории театра, а вспомним еще античного «deus ex machina» — окончательное следствие, этого, так кстати появляющегося на сцене бога, настолько же неотвратимого, насколько входящий вдруг под конец пьесы посланник Ленина или Сталина, — или приезд настоящего дядюшки в конце буржуазных комедий прошлого века. Причинно-следственная связь последовательно разрушает существо драмы; как и почему настоящий гений чувствует истинный дух искусства, который так далек от неизменной в веках основы драмы — этих железных законов детерминизма, — вопрос, который уведет нас в сторону от предмета лекции. Но о чем я хочу рассказать сейчас, это о советской драме и ее левокрылом слепке в Западной Европе и Соединенных Штатах, представляющих собой последнее слово драматического детерминизма, законопативших последнюю щель для проникновения вольного таланта писателя. Когда в буржуазной пьесе появляется хороший человек, мы все же знаем, что хотя правда рано или поздно восторжествует над ложью, всегда есть вероятность, что хороший человек, борясь со злом, совершит самоубийство, или его благое дело разрушит какое-нибудь странное вмешательство, или другим каким способом жертва этой пьесы может быть обделена (притом что всегда подразумевается, что как-то, где-то, за сценой, после падения занавеса, правда непременно восторжествует). Но в крайней форме социальной пьесы, типичной для советской драмы, хороший коммунист тогда лишь падет, когда в пьесе появится другой, еще лучший, а настоящий герой в ней — неугасающая революция. Другими словами, добро в его политической форме совершенно убеждено в победе над злом — прямо на наших глазах, в последнем акте, — и мы знаем, так и будет, поскольку в противном случае правительство не разрешило бы постановку. И потому, каким бы драматургическим талантом автор бы ни обладал, ему приходится довольствоваться извлечением максимальных

возможностей драматических коллизий и неожиданностей из таких положений и характеров …. (Бибиков, 2017, с. 30).

Подробнейший анализ, который проводит Набоков, сопровождается ярчайшим выводом:

«Таким образом, советская драма едва ли вообще может рассматриваться как искусство, и такие типично-воспитательные пьесы, как, например, «Аристократы» Николая Погодина (которых Анита Блок назвала «вдохновляющими!»), призванные показать благое, нет, даже волшебное влияние Тяжкого Труда в концентрационном лагере у Белого моря на вредителей, мошенников, священников, проституток, бывших министров и убийц, превращаемых в порядочных советских граждан, с художественной точки зрения ниже всякой критики. Интеллектуально «Аристократы» находятся на уровне детских журналов; этически — на уровне фальсификации или низкопоклонничества. Однако один-два пункта имеют определенное значение с научной точки зрения. Мы находим здесь, как и в «Оптимистической трагедии», тот же комичный дуализм, который смешивает этику большевизма с этикой традиционного гуманизма. Речь идет о преступниках, которые вначале отказывались работать и только смеялись над государственными идеалами (вопрос, как так случилось, что эти негодяи не были сломлены голодом или побоям, мы оставим в стороне), соблазняются на строительство канала, подрыв скал, осушение болот, рубку леса и тому подобное, что по замыслу должно пробудить в них те же чувства и состояние разума, что и у людей любых классов и убеждений — дух соперничества, гордость, честь, мужественность и т.п. С одной стороны, у нас имеются эти совершенно лживо задуманные характеры, экс-инженеры, экс-банкиры, экс-все-что угодно, чья безраздельная преданность правительству может быть куплена соблазном все новых подачек, хорошим обращением и остроумными уловками укротителей; с другой стороны, у нас имеются начальники, которые возвышаются над любыми человеческими эмоциями. Их тип — Чекист, Железный Человек Коммунизма, чей единственный идеал — Совершенное государство. Этого-то двойного искажения

жизни (поскольку здесь следует подчеркнуть, что в настоящем советском лагере таких тонкостей нет: только надсмотрщики над рабами — битье, боль и болота) довольно, чтобы любые литературные притязания любого автора потерпели поражение. Потому что даже если кто-то может решить, что натяжки в книге или пьесе проистекают из какого-нибудь одного и всепроникающего заблуждения относительно политической реальности, он не в силах принять сочинения, основанного сразу на двух ложных посылках, исключающих одна другую. Находясь в очень благожелательном расположении духа, мы можем принять пьесу, которая зиждется на благословении убийства во имя совершенного социализма, как мы можем в том же настроении снисходительно отнестись к пьесе о доброй женщине, стремящейся помочь уэльскому углекопу поступить в университет. Но мы не можем принять сочетания стали и патоки — просто несочетаемые вещи, — если сталь не превратится в жесть или патока не станет машинным маслом.

Трагедия советских драматургов в том, что они пытаются совместить две традиции: традицию стали и традицию патоки. И если какой-нибудь гений появится среди них и использует пропаганду как повод, чтобы вскоре оставить ее и податься к звездам, трудно представить себе, что ангелы-хранители истинной веры не схватят его за лодыжки» (Бибиков, 2017, с. 40-42)

Несмотря на то, что в данном анализе обсуждается только две пьесы, выводы, приведенные, удивительное показательны. Набоков верен себе. Он не столько критикует новую литературу, сколько дотошно ее исследует, высвечивая самые показательные детали.

Не менее показательными становятся те замечания, которые Набоков приводит в отношении известнейших произведений Серебряного века, в которых Революция и советское время обозначены не менее ярко. В частности, Набоков очень подробно и точно обсуждает известнейшее произведение Александра Блока, поэму «Двенадцать», которое возбудило огромный интерес и протест в свое время, когда Александр Блок

поставил в своем стихотворении впереди группы красноармейцев Иисуса Христа.

Вот, что пишет об этом Владимир Набоков:

«В поэме Блока «Двенадцать» Набоков видел не манифест перевоспитавшегося, подобно Брюсову, поэта, а предсказание и иносказание. Весьма примечательно в этом отношении его позднее (1952 года) замечание: […] поражает вовсе не самый факт появления Христа среди угрюмого сброда революции, ибо где же Христу появляться, если не среди грешников, — поражает другое, а именно бутафория появления этого лже-Христа […] Загримированный Христом, это проходит сам автор, вводя в литературу двенадцать октябрьских бродяг, угрюмых, недалеких, но преданных лозунгам, и заодно с ними идут программным маршем все остальные образы поэмы: стихийный ветер, буржуй в меховом воротнике, старушка, ворчащая на большевиков […] интеллигент-витя, несимпатичный, с длинными волосами, барыня в каракулях, и, наконец, Петруха, которого товарищи уличают в классовой бессознательности, и который вдруг веселеет, постигнув, что дело революции важнее личной беды, — все эти революционные марионетки в пальцах опытного пупенмейстера суть образы, вошедшие в домашний обиход средней советской литературы. Так Блок зимой 1917 года дал своеобразную программу, ограниченный перечень возможных тем, прейскурант того небольшого инвентаря, которым рядовая советская литература, так называемая «революционная», а на самом деле ретроградная и мещанская, располагала в продолжении этих тридцати пяти лет. Это есть не литературное влияние, а литературное предсказание […] тех образов, оценок, отношений, которых советское самодержавие потребует от литературы, и потому неожиданными красками гротеска зажигается это искусное, невольно пророческое произведение [Набоков 2014: 211–212].

Поэма Блока была напечатана, но потом вышла отдельной книгой, ее читала вслух по большей части Любовь Дмитриевна, супруга Блока, а изредка и сам Александр Блок. Критик того времени, умнейшая женщина и писательница Нина Берберова

отмечает, что в какой-то момент декламация поэмы стала главным источником заработка поэта [Берберова, 1991]. Сразу же после публикации и первых концертов произведение была принято буквально в штыки большинством представителей русской интеллигенции.

Иван Бунин, присутствуя на собрании, которое московские писатели устроили для чтения «Двенадцати», выступил со словами «…Блок перешел к большевикам, стал личным секретарем Луначарского, после чего написал брошюру «Интеллигенция и Революция», стал требовать: «Слушайте, слушайте музыку революции!» и сочинил «Двенадцать», написав в своем дневнике для потомства очень жалкую выдумку: будто он сочинял «Двенадцать» как бы в трансе, «все время слыша какие-то шумы — шумы падения старого мира» [Бунин, 1991]. Читая «Двенадцать» Блока, даже его близкие и искренне сочувствующие старые друзья одновременно испытывали удивление и испуг, даже полное неприятие неожиданной и новой позиции поэта. Особо известна критика Зинаиды Гиппиус, высказанных в стихах, в которых она обращалась к поэту весьма – безапелляционно: «Я не прощу, Душа твоя невинна. Я не прощу ей — никогда». Потом они встретятся в опустевшем вагоне случайно, и Зинаида Гиппиус подаст ему руку, по ее собственному выражению — «лично», но не «общественно». [Гиппиус, 1925].

Близкой друг Александра Блока поэт Андрей Белый был также шокирован, написав Блоку в письме от 17 марта 1918 года: «Читаю с трепетом Тебя. «Скифы» (стихи) — огромны и эпохальны, как Куликово поле" … По-моему, Ты слишком неосторожно берёшь иные ноты. Помни — Тебе не «простят» «никогда»».

В этом смысле, высказывания Набокова не столько предостерегают, или критикуют. Они, как всегда, значительно тоньше, более объемны по содержанию. Набоков видит в поэме и ее стиле – личностный вклад Блока в формировании советского стиля. Собственно, не религию, не атмосферу того времени, а точный манифест жанра, в котором будут совмещаться, с достаточной степенью безвкусицы, несовместимое. Что касается самого Набокова, самодержавное или монархическое,

революционное или нереволюционное, мещанское или буржуазное были ему совершенно чужды.

Судьба дома и литературы в советское время

В связи с советским периодом в судьбе дома Набокова важно, как нам представляется, упомянуть о целой традиции в истории литературы, которая существует на Западе и активно используется в литературоведении. Традиция трактовки литературного произведения с точки зрения психоаналитической компоненты не является русской. Фрейд, Лакан, Деррида - философы, литературоведы, психоаналитики, которые рассматривали текст с точки зрения тех сознательных или бессознательных кодов, которые в них заложены на уровне языка. Произведения американского классика Эдгара По были проанализированы Лаканом и Деррида. Сходным образом, роман американского писателя Генри Джеймса «Поворот винта» Генри Джеймса рассмотрен многими исследователями именно с использованием психоаналитического аппарата.

Можно ли подобную традицию использовать для анализа творчества Набокова? Набоков не любил Фрейда. Как не ценили его многие русские исследователи и авторы. Однако, западная традиция в данном случае иная. Психоаналитическая версия интерпретации советской эпохи для многих литературоведов и историков - одна из основных способов подчеркнуть сложность, неоднозначность, губительность этой эпохи. Попытка психоаналитической трактовки произведений любого писателя того времени обусловлена не только особенностями его психики (индивидуальной), но особенностями целой эпохи, которая привносит определенное количество травм, и которая, по большому счету, определяет те сломы и сложности, с которыми сталкивается индивидуальное или коллективное сознание.

Для советской эпохи это во многом проблематика эмиграции, потери, памяти и ее отсутствия, потери или трансформации культуры. Возможность восполнить травму покидания Родины - один из главнейших лейтмотивов того времени. Это и есть доминанта творчества Набокова.

Важный вектор исследования для современного литературоведения и герменевтики - проблема «поверхностного чтения», обозначенная и подытоженная американскими исследователями Маркусом и Бестом. В одноименной известной

работе, так популярной на западе, американские исследователи воссоздают основные идеи коллективного бессознательного, которые определяют творчество любого автора, художника, музыканта. Авторы в данном случае утверждают, что смыслы не запрятаны в тексте на глубинном уровне, они лежат на поверхности. Вычитать и расшифровать подобные коды - задача достойного литературоведа.

Таким образом, обращение к «нарративам травмы» в литературоведении - это не столько попытка рассмотреть творчество конкретного писателя, это попытка - воссоздать целую эпоху. Как темное здание могло быть построено лишь потому, что архитектор посвятил его мысленно темнокожей возлюбленной, так и произведение литературное может нести в себя глубинную или поверхностную память важных моментов жизни целых поколений.

Для Набокова прощание с Родиной и память о ней, - важнейшие лейтмотивы всего творчества. Как и потеря дома. Эта тема выражается в тексте впрямую, или косвенно, становясь его основополагающий составляющей, иногда даже - его доминантой. Некоторые тексты Набокова могут быть рассмотрены, таким образом, с точки зрения «нарратива травмы», или даже «пост-генерационной травмы», как пишут о ней многих исследователи, ее роли в создании произведения. Это не основной рычаг повествования, но те самые ключи, которые могут быть, наравне с другими, использованы для расшифровки реакции писателя на советскую эпоху, в которую он жил и писал. Эпоха, которая во многом определила его судьбу.

Итак, нарратив «травмы», по мнению литературоведов, — один из множества возможных способов ее проявления, лечения, восстановления неправильно заложенного сценария, анализ причин и поиски решения тех сложных несоответствий, которые таит в себе человеческая (индивидуальная или коллективная) психика. Так называемый «нарратив травмы» (trauma narrative) — термин, который, по большей части, используется в применении к послевоенной или пост-колониальной прозе, опыту (реальному или вымышленному), который спровоцирован определенной сапрессией или агрессией, нарушающей человеческую (индивидуальную или коллективную) целостность. Основная часть опыта подобной травмы — «раны,

которые никогда не показаны» [Vickroy, 2002, p.35]. Они глубже и больнее, чем раны, из которых все еще идет кровь. Подобные травмы (любые, от частной, до общей, коллективной, этнической или национальной) становятся причиной агрессии и мести, злобы и ненависти. Сегодня часто говорят о трансгенерационной коллективной травме, которая затрагивает не только целые эпохи, но и поколения. Когда речь идет о «нарративах травмы», обычно имеется в виду послевоенный, то есть посттравматический синдром, или пост-колониальный синдром, который наступает в ситуации послевоенной адаптации или колонизаторской политики. Различается также индивидуальный травматический синдром и коллективный. Его исследование проходит в области психиатрии, психоанализа и социологии, и часто изучается как следствие войн и других глобальных катастроф. К знаковым работам последнего времени в этой области относятся работы Лауры Викрой «Травма и выживание в современной прозе» и «Нарративы травмы. Современная повесть и психология подавления. [Vickroy, 2002, Vickroy, 2015] и работа Деборы Горвитц «Литературная травма: садизм, память, сексуальное насилие в прозе американских женщин-авторов» [Horvitz, 2000]. Оба автора рассматривают, каким образом, сама травма не исчезает, а ярко проявляется в тексте, актуализируется в качестве воспоминаний, снов, странного поведения героев, обрыва фраз, быстрой или слишком медленной речи и так далее. Частные примеры реализации травмы в речи проявляются не только на уровне предложения, но и на уровне сюжета, в процессе выписывания психологии героев, то есть на уровне нарратива. Например, в романе известной английской радикальной феминистки Жаннетт Винтерсон «Письмена на теле» исследователем Д. Горвитц прослеживается история детства главных героев (и самого автора), лишенных с самых первых дней любви и заботы. Нарратив демонстрирует, каким образом последующие жизненные травмы и коллизии ведут к тому, что герои в своих попытках манифестации любви, ассоциируют ее исключительно с болезнью и смертью. Идентификация проблемы, попытка восстановить и оживить мир героев посредством создания гармоничного мира и, скорее, даже идеального мира, в конечном итоге, позволяет найти способы возможного, если не исцеления, то диагностики травмы.

Достигается это Ж. Винтерсон языковыми средствами, световой и звуковой гаммой, которая создает эффект синкретического восприятия текста. Основные идеи литературоведов, использующих идеи психоанализа при разборе художественного произведения, восходят к теории З. Фрейда, который пишет о существующих «очагах» в сознании, которые были сформированы благодаря сложностям, возникающим при попытке примирить те или иные события жизни. З. Фрейд также отмечает, что болезненные, или вытесненные воспоминания, возвращаются в память в виде эмоций, как будто травматический опыт заставляет человека переживать его вновь и вновь. Интересно, что в своей попытке объяснить индивидуальную травму известный австрийский ученый описывает исторические события, соотнося, таким образом, индивидуальное и коллективное, как было сделано в известной и достаточно провокационной на тот момент работе «Человек по имени Моисей и монотеистическая религия» [Freud, 1963]. Травмы до такой степени овладевают человеком, что фактически «заставляют» сознание концентрироваться на событиях прошлого, вновь и вновь воспроизводя нежелательные происшествия [Ibid., p. 276–277]. Разъединение переживания и языка, отсутствие слов для мыслей и чувств может быть особенно серьезным [Мороз, Суверина, 2014, с. 81–116].

Данные идеи связи письма, памяти, культуры и психоаналитических трактовок их особенностей были взяты многими исследователями культуры на вооружение для того, чтобы проиллюстрировать, каким образом негативный опыт прошлого реализуется в повседневности и становится важной составляющей коллективного сознания. Так, в Японии проводятся исследования в области сейсмических катастроф и их влияния на нарратив, характеризуемый как «нарратив катастрофы» [Перова, 2017], в то время как такие исследователи, как Ж. Лакан, пишут о так называемой «негативной экзистенции», которая определяет травмированность культуры, порождая определенного рода культурологический невроз [Krystal, 1978]. По мнению исследователя Игоря Смирнова, автора психоисторического подхода к культуре, совмещение терминов логики, психоанализа и диахронической культурологии не только возможно, но и необходимо. Принимая

это во внимание, следует говорить о том, что время постмодернизма являет собой некоторую «симбиотичность», то есть культура позднего авангарда в некотором смысле похожа на симбиоз, который с психологической точки зрения начинается на третьем месяце рождения ребенка и являет собой крайний случай субъективности. И. П. Смирнов пишет о том, что «для симбиотического ребенка субъективное и объективное эквивалентны», то есть имманентны и трансцендентны ему [Смирнов, 1994б, с. 317−331]. Речь идет о некjтором состоянии Рая, которое, однако, сам автор не определяет со стороны. Как ни странно, подобно Адаму, он сам находится в нем. По Смирнову, для автора, который сходен с симбиотиком, история или придуманный мир не являются венцом его сознания. Эта история ему просто видится или снится. Перед тем, как перейти к анализу определенных следов психологических травм, которые реализуются в тексте романа Набокова «Ада», необходимо дать характеристику особенностям построения романа, а также языковым средствам, использованным автором, принимая во внимание тот факт, что язык Набокова является тем основным отличием, которое определяет положение этого писателя в мировой культуре и литературе. Роман «Ада или Радости страсти. Семейная хроника» (Ada or Ardour, a Family Chronicle) — одно из последних, наиболее запутанных, имеющих несколько сюжетных линий, произведений автора. В основе сюжета — события памяти. Первая глава — самая длинная. Главный герой Ван влюблен в свою двоюродную (по некоторым исследованиям, родную) сестру Аду, с которой знакомится в фамильном поместье Ардис. События происходят в некой странной стране «Амероссия», которая находится как бы в США, но включает русские географические названия. Интересно, что эта страна находится на планете Антитерра, на которую поступают письма с некой планеты Терра Прекрасная. События на второй на несколько лет опережают события на Антитерре. Герои, мотивы, события во многом являются отголосками и аллюзиями на Ветхий Завет, произведения Пруста, Шатобриана, Льва Толстого и многих других писателей. Роман написан о времени и памяти, и о жизни одной семьи, настолько большой, что в начале романа автор помещает схему семейного клана, которая, в некотором смысле, напоминает не только большую аристократическую

семью, но и библейскую генеалогию со времен Адама и Евы. Критики сравнивают роман с плацдармом действия «семантических качелей», так как текст написан фактические на трех языках (французском, английском, русском). Каждое слово можно читать в прямом и обратном порядке (incest, insect), любая сюжетная линия вызывает из памяти огромное количество литературных ассоциаций. Так, роман начинается с полностью модифицированной фразы из произведения Льва Толстого «Анна Каренина»; описание поместья Ардис сходно с похожими топосами, описанными в романах Гончарова или Тургенева. Ссылки на стихи Константина Романова, например, оформляются посредством странного сочетания русского и английского текста, в котором по-русски написана только рифма: rozi – berezi.

На наш взгляд, подобное построение романа имеет, среди прочих, два важных объяснения. Во-первых, как справедливо пишет в своей статье «Набоков и набоковиана» литературовед Борис Аверин, подобное отношение к слову, чуткое и внимательное, во многом восходит к идеям символистов, для которых слово было подобно жемчужине, которая таит много темного в своей последней глубине понятий и образов [Аверин, 1997, с. 360]. В данном случае исследователь удивительно метко указывает на свойства символа, которые Жак Деррида в свое время определил как свойства «фармакона» (то есть яда и лекарства одновременно), хранящего потаенные смыслы и одновременно низводящего этот смысл к атомарному, то есть прямому или конкретному, значению1 . Желание «дойти до самой сути слова», с одной стороны, а, с другой стороны — неминуемая «непознанность этого мира», способного раскрыться нам лишь посредством личного мистического опыта, и составляют цель и, одновременно, средство созидания нарратива. Неслучайно, многие критики отмечают, что Ардис — поместье, место обитания Вана и Ады имеет главное сокровище — яблоко с древа познания. «Библиотека не просто центр и сосредоточие Ардиса. Библиотека — это тот необыкновенны лакомый, но запретный плод, который был недоступен обитателям Ардиса Аде Вин до появления Вана Вина, сына Демона, который соблазняет Аду и открывает ей мир книг» [Джонсон, 1997 с. 83].

Во-вторых, слово в романе Набокова становится фокусом исследования, предметом рассмотрения «под микроскопом». Оно становится открытым для психоанализа, проявляет себя как потаенный источник авторского подсознания и его внешней и внутренней жизни. Пристальный анализ текста позволяет воссоздать то, каким образом, нарратив травмы актуализируется. При этом актуализироваться будет как собственно психологические особенности автора, так и общечеловеческие, так как в тексте по сути представлена история культуры на примере жизни одной семьи и манифестации бесконечных аллюзий на литературные произведения. Если говорить о чисто психологических травмах или перверсиях, очевидных для романа «Ада», то следует процитировать работу исследователя Джонсона [Джонсон, 1997, с. 329], который обращает внимание на то, что в «Аде» особо отчетливо прослеживается мотив инцеста, то есть кровосмесительной близости. Исследователь, во-первых, воссоздает литературную традицию данного мотива, апеллируя к творчеству Шатобриана, Пушкина, и особенно, Байрона. Самым важным выводом, который делает ученый, однако, становится не психоаналитический анализ психологии героев, а идея о том, что инцест — это тема искусства. Не случайно в романе возникает образ библиотеки, в которую Ада так неистово пытается пробраться, и где находится сосредоточие сплавов культур, собрание аллюзий на литературные произведения. План инцеста становится литературным, культурным, вовсе не социальным или психологическим. Инцест в данном случае есть символ совмещения и расщепления культур и языков, а, значит, и ветхозаветной темы изгнания из рая и Вавилонской башни, метафоры, которые так отчетливо реализуется в творчестве Набокова.

Потеря Родины и родного языка — это смешение языков и культур, их замещение, трансформация, вынужденное и, в некоторых случаях, очень плодотворное взаимодействие с другими языками и культурами, которое становится главной имплицитно выраженной травмой автора (или «абстрактного автора» в терминологии Шмидта), преодолеваемой в процессе создания произведения. Поиск гармонии и красоты мира, возможное их обретение, отчетливо реализуется в тексте, в котором сосуществуют различные пространственно-временные

субсистемы. Время у Набокова реализуется не как линеарное, а как способное к обратимости время вечности. Обратимость времени, полиязычие, многозначность слова дают возможность автору описать историю мира, заново реализовать культурно фиксированные феномены, оживить известные мотивы художественных произведений.

Исследователь Джонсон делает еще один важный вывод о том, что инцест — не только форма переживания опыта. Табу на инцест является важной характеристикой любой цивилизации. Проявление инцеста есть, таким образом, победа иррационального. Именно поэтому отношение между братом и сестрой (как часто можно увидеть в произведениях Байрона, у романтиков, позднее, у таких представителей английской литературы, как А. Байетт), есть попытка революции в ее крайней форме. Герой настолько высокомерен, что единственной «второй половиной» для него может стать лишь кто-то очень близкий по духу и главное — по крови; фактически близнец, или очень близкий родственник. Джонсон, однако, цитирует слова самого Набокова о том, что автор все же неоднократно отрицает любые морально-просветительские нравоучения: «В действительности мне нет никакого дела до инцеста как такового. Мне просто нравится звук “бл” в словах siblings, bloom, blue, bliss, sable». Сходный аргумент Набоков приводит по поводу возможной экранизации «Лолиты», когда настаивает на том, что ее могла бы сыграть и карлица, ведь эротичность романа не является идеей.

Привлекательность Лолиты заключается вовсе не в героине и ее психологии, образе, или теле, а в способности автора воссоздать реальность, где функционирует максимально рафинированный, особо настроенный язык, который доносит до нас красоту мира и высшие смыслы. Язык и есть форма искусства, единственное средство выражения, которое оживляет множество смыслов и переливается всеми возможными красками дополнительных значений. И все же можно обнаружить и другие объяснения тому, почему автор пишет об инцесте, который так хорошо вписывается в сюжет. Корни объяснения лежат, пожалуй, даже не в ощущении собственной закомплексованности, непонятости, «недолюбленности» героя, а в осознании, даже не собственного величия и уверенности в себе (которые, среди прочего, были свойственны Набокову, и были особо характерны

для его отца и ближайшего окружения), но в памяти об абсолютной любви и абсолютном достоинстве.

Известный критик и библиограф Набокова Бойд отмечает, что в «Других берегах» писатель вновь и вновь возвращается к гибели отца, «возвращается исподволь, как если бы это была рана, о которой невозможно забыть, а прикосновение к ней почти невыносимо» [Бойд, с. 30−40]. При этом Бойд отмечает, что Набоков говорит о своем личном горе всегда с самообладанием, усвоенным им еще в детстве, понимая, что сильную боль, которая не утихает всю жизнь «нужно переносить мужественно, не теряя присутствия духа» [Бойд, с. 42]. Здесь, как нельзя лучше, представлена травма и невозможность ее преодоления вне мужественности и присутствия духа, то есть вне достоинства. Потерянность, связанная с лишениями (отца, Родины, родного языка), тем не менее, компенсируется памятью об идеальном; изначальная любовь, данная в раннем детстве, оставляет отпечаток в памяти о красоте и гармонии. Особо ярко выраженной становится идея влияния трансгенерационной травмы, если вспомнить биографию отца В. Набокова, которая как нельзя точно отражена в исследованиях Андрея Иванова. Историк пишет о том, что отец Набокова был человеком успешным, гармоничным, уверенным в себе, который, тем не менее, совершенно неожиданно потерпел крах, став фактически могильщиком всему тому, чему он был обязан своим положением и благополучием.

С одной стороны, он героически и неожиданно гибнет, заслоняя собой Милюкова, лидера кадетской партии, а, с другой стороны, - способствует разрушению, оказывается недальновидным, как и многие другие представители кадетов, которые возлагали надежду не на царя или власть, а на народные массы. Их критика правительства и попытки заручиться поддержкой простых людей привели лишь к разочарованию [Иванов]. Дмитрий Николаевич Набоков, член Государственного Совета и Сената, интеллигентный, аристократичный, занимающий хорошее положение в обществе человек, тем не менее, в некотором смысле, приносит разрушение. Набоков-писатель преодолевает не только травму потери отца, но, конечно же, и подчеркнуто идеально выполняет в своей жизни роль любителя английского. Исповедование западного образа жизни во всем —

черта, характерная для отца Набокова, предопределила ход жизни Набокова-сына–писателя, но направила не на светлый путь просвещения, а стала формой изгнания, мытарства, потерь.

Его творчество, в некотором смысле, — его жизненное призвание и жажда компенсации. Если говорить о возможности трансгенерационной травмы, то следует принять во внимание тот факт, что ощущение полного благополучия (и его дальнейшая полная потеря) могут привести к конкретным разрушениям и ошибкам. Самому Владимиру Набокову было свойственно определенное высокомерие, уверенность. В данном случае, интересен даже не факт его собственной биографии, а факт его творчества: безапелляционные амбиции в отношении создания принципиального нового языка. Судьбоносная и тяжелая потеря Родины, о которой пишут все биографы, и при этом, — вынужденное совмещение языков, изобретение принципиально новых принципов и методов нарративного повествования.

В романе «Аде» демиургавтор, подобно Богу, переворачивает время и мир, создавая роман об обретенном рае, проработав и досконально воссоздав все возможные манифестации сюжетных линий и ходов. Полная история мира в романе оказывается реализованной на примере одной семьи, главные герои которой возвращаются в Эдем, создавая прозу «тотального воспоминания». Одной из явных форм трансцендентности набоковской прозы, ее способности к зеркальной изоморфности и проявлению симбиотичности постмодернистской психики, становится ее, по словам Игоря Смирнова, одновременно реализуемые свойства «нарциссизма» и «шизоидности». Если рассмотреть, каким образом, данные формы психического расстройства или травмы реализуются в тексте Набокова, становится очевидно, что в первую очередь это касается не только сложности и зашифрованности сюжета и обилия взаимоисключающих двойников и их бесконечных отражений, но, — пространственно-временных особенностей художественного нарратива, которые часто сравнивают с принципом временной обратимости или обратной перспективы.

Говоря об обратной перспективе, можно вспомнить слова П. Флоренского, который приходит к выводу о том, что перспектива изображения представляет собой один из возможных приемов символической выразительности и «не

отрицает иные возможности изображения» [Флоренский, 1995, с. 40]. Если в искусстве обратная перспектива является способом «демонстрации невозможного в возможном мире искусства», то в прозе подобная идея осуществляется благодаря относительной свободе от лексических или грамматических ограничений, которые диктуются законами английского или русского языков. Подобная независимость от законов письма и грамматики реализуется при отсутствии глаголов, субстантивации, номинализации. Все эти случаи указывают на относительность течения времени в тексте и на множественность пространственно-временных координат и субсистем. Свобода от языковых правил актуализируется посредством активного варьирования эгоцентриков (слов, которые указывают на пространственно-временные координаты автора или героя). Данный механизм позволяет говорить об особенностях прозы Набокова, когда автор частично уступает персонажу право на речевой акт и о возникновении СКД — свободного косвенного дискурса, характеризующего прозу Набокова и не возможного в повседневной речи (как в примере: «Нравятся ли ему вязы?»3).

Подобные игры со временем позволяют нескольким пространственно-временным (или даже взаимно-исключаемым) системам существовать одновременно. Особо интересным становится сосуществование несколько языков в одном тексте, их взаимодействие. В романе «Ада» автор использует английский, русский, французский, латинский языки, при том, что в некоторых случаях наиболее яркие слова на русском языке он пишет латинским алфавитом. Экспрессия подобного выражения позволяет не столько возместить что-либо (возможность писать только по-русски, например), но значительно обогатить текст, привнеся новые спектры смысла. Тема временной обратимости (как и смешения языков) имеет ярко выраженные ассоциации с шаровым временем, или временем божественным, то есть с бессмертием, на грани которого герои Набокова все время балансируют, постоянно находясь то ли в топосе этого мира, этой жизни, то ли в раю. В своем эссе «Видна ли неверующим «Троица» Рублева?» И. Киш обращается к тексту известного богослова Павла Флоренского «Иконостас» и анализирует свойства иконы, которая имеет свойства трансцендентного или божественного. По

Флоренскому, созерцая икону, мы входим в ее временно-пространственную сферу. Хронологический порядок настоящего, прошлого и будущего переосмысливается в рамках обратимости времени иконы — в свете состояния спасения, которое представляется в той сфере уже реализованным. Но важен еще и другой аспект. Эта пространственно-временная сфера, по Павлу Флоренскому, только кажется вневременной.

На самом деле она находится вне привычного линейного (то есть хронологического) времени. В сфере иконного времени прошедшее, настоящее и будущее выстраиваются в новые ряды. Если современные авторы могут использовать положения Флоренского для описания тенденций развития прозы, то сам Павел Флоренский, скорее, отрицает данную возможность, признавая акт творчества, как нечто, что является манифестацией более низкого порядка. Философ критикует, например, художников Возрождения и их попытки воссоздать реальность, которую они не могут ни повторить, ни придумать. Обратимость времени у Набокова создает не только эффект его бесконечности, но позволяет выстроить события, временные отрезки заново. Таким образом, на наш взгляд, становится возможным избежать или излечить ту «рану» или «травму», которую оставила конкретная, коллективная и историческая память. Временные и пространственные координаты складываются в новые комбинации, подобно шахматной партии с бесконечным количеством возможных ходов. Традиционные и хорошо известные сюжеты принимают новые формы. «Ада» становится историей со счастливым концом, в которой Анна Каренина и Вронский обретают друг друга, Адам и Ева не покидают Рая, влюбленные друг в друга с раннего детства Ван и Ада живут вместе до конца века, Америка имеет те же географические названия, что и Россия, а Татарского ига никогда и не было.

Знак и слово у Набокова становятся не только средством языковой коммуникации, но рассматриваются как возможный код любого взаимодействия человека с миром, включая любые появления внешнего мира и сон. Именно сон часто трактуется и самим Павлом Флоренским, как состояние, во время которого человеку дается особое видение [Флоренский, 1995]. Расширяя принятые границы языковых норм, Набоков создает особый символический язык. Символичность языка определяется его

необыкновенной сложностью, как на уровне семантики, так и на уровне структуры, то есть синтаксиса и собственного нарратива.

Полиязычие как одно из средств выражения привносит особые характеристики в прозу Набокова. В определенном смысле, автор в момент написания романа (как и Ван-повествователь, Ада), и, соответственно, читатель в каждый момент прочтения текста, становятся демиурга-создателями, способными выйти за пределы собственного сознания, фактически приобретая черты трансцендентности. Трансцендентность автора является своеобразным комплексом превосходства, который, в свою очередь, реализует метафору «обретенного рая», возвращения в Эдем, соприкосновения с вечностью. Память, воспоминание, заново и, во многом авангардно выстроенный традиционный, с точки зрения литературной традиции, сюжет, являются способом, если не лечения, то облегчения личной и культурно-исторической коллективной травмы, а создание нового литературного мира — эстетическим средством борьбы с ней.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аверин Б. Набоков и набоковиана // Набоков: pro et contra: в 2 т. / под ред. Б. В. Аверина. СПб.: РХГИ, 1997. Т. 1. С. 851−867.
2. Бабиков А.А. Сочетание стали и патоки. Владимир Набоков о советской литературе: Новые материалы. Литературный факт. № 3. 2017. С. 8 - 65
3. Береберова Н. Александр Блок и его время. Биография. М.: Издательство Независимая газеты, 1991
4. Бунин И.А. Окаянные дни (сборник). М.: «Молодая гвардия», 1991
5. Гиппиус, З. Живые лица. Т. 1. Прага, 1925. С. 4-70
6. Джонсон Б. Д. Лабиринт инцеста в «Аде» Набокова // Набоков: pro et contra: в 2 т. / под ред. Б. В. Аверина. СПб.: РХГИ, 1997. Т. 1. С. 395−428.
7. Иванов А. Обреченный лидер обреченной партии. URL: http://ruskline.ru/history/2016/04/26/obrechennyj_lider_obrechennoj_partii/ (дата обращения: 02.03.2019).
8. Курганов Е. Лолита и Ада. СПб.: Изд-во журнала «Звезда». 2001. 176 с.
9. Мороз О., Суверина Е. Trauma studies: История, репрезентация, свидетель // Новое литературное обозрение. М. 2014. № 1. URL:

http://magazines.russ.ru/nlo/2014/125/8m-pr.html (дата обращения: 30.03.2014).
10. Набоков. В. Несколько слов об убожестве советской беллетристики и попытка установить причины оного. Публ., прим. А. Долинина // Диаспора. Новые материалы II. Ответ. ред. О.А. Коростелев. СПб.: Феникс, 2001. С. 9–21)
11. Набоков 2014: Набоков-Сирин В.В. О Пушкине. О Блоке. Публ., прим. С. Швабрина // Новый журнал. Нью-Йорк. Кн. 277.
12. Перова А. Е. Локальные нарративы «новой катастрофы»: кейсстади аварии на АЭС Фукусима−1 в Японии // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Общественные науки. 2017. № 11. С. 166−172.
13. Смирнов И. П. Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней. Москва: Новое литературное обозрение, 1994. 351 с.
14. П. А. Флоренский и культура его времени / под ред. М. Хагемайстера и Н. Каухчишвили. Marburg: Blaue Horner Verlag, 1995. 526 p.
15. Boyd B.V. Nabokov. The Russian years. London: Chatto and Windus, 1990. 582 p.
16. Freud S. Introductory Lectures on Psycho-analysis (1916-1917). London: The Hogarth Press, 1963. 256 p.
17. Horvitz D. M. Literary Trauma: Sadism, Memory, and Sexual Violence in American Women's Fiction. Albany: State University of New York Press, 2000. 169 p.
18. Krystal H. Trauma and affects. Psychoanalytic Study of the Child, 1978. No. 33. P. 81−116.
19. Nabokov V. Ada or Ardor: A family Chronicle. London: Penguin Books. 1969. 461 p.
20. Vladimir Nabokov papers. The New York Public Library // Berg collection. Box 1. Fol. 5),
21. Vickroy L. Trauma and Survival in Contemporary Fiction. Virginia: University of Virginia Press, 2002. 266 p.
22. Vickroy L. Reading Trauma Narratives. The contemporary novel and the psychology of oppression. Virginia: University of Virginia Press, 2015. 216 p.

Дата рождения В.Д.Набокова указана неверно, он родился 8 июля 1870 г. // См. вступительную статью.

ГЛАВА 10.
ЗЕРКАЛЬНОСТЬ ГЕРОЯ И ПСИХОАНАЛИТИЧЕСКАЯ ТРАКТОВКА: НАРРАТИВНЫЕ ПРАКТИКИ Ф.ДОСТОЕВСКОГО И ВЛ. НАБОКОВА

Щербак Нина Феликсовна
С-Петербургский государственный университет
e-mail: alpha-12@yandex.ru, sherbak@spbu.ru

Аннотация. В статье приведены элементы анализа текста Ф. Достоевского «Идиот» и сравнение этого текста с принципами построения «зеркальности» в романах Вл. Набокова «Отчаяние» и «Ада» (Ardour or Ardour: a Family Chronicle). Если для традиционного нарратива характерно описание психологических особенностей героев, то для текста Набокова зеркальность это графическая, метафорическая, звуковая способность текста создавать принципиально новых мир, в котором языковые искажения играют значительную роль при создании новой реальности.

Ключевые слова: традиционный нарратив, зеркальность, постмодернизм, кристалл

Для цитирования: Щербак Н.Ф. Зеркальность героя и психоаналитическая трактовка: нарративные практики Ф. Достоевского и Вл. Набокова

UDK 83’ 41

MIRROR QUALITY AND THE PSYCHOANALYTIC PERSPECTIVE: IDIOT BY F. DOSTOEVSKY AND NOVELS BY VL. NABOKOV

Scherbak Nina Felixovna
St. Petersburg State University
e-mail: alpha-12@yandex.ru, sherbak@spbu.ru

Abstract. The article presents the elements of F.'s text analysis. Dostoevsky's "The Idiot" and a comparison of this text with the principles of constructing "mirroring" in the novels of Vladimir Nabokov "Despair" and "Ada" (Ardour or Ardour: a Family Chronicle). If the traditional narrative is characterized by a description of the psychological characteristics of the characters, then for

Nabokov's text, mirroring is the graphic, metaphorical, and sound ability of the text to create a fundamentally new world in which linguistic distortions play a significant role in creating a new reality.

Keywords: traditional narrative, mirroring, postmodernism, crystal For citation: Shcherbak N.F. The Mirroring of the Hero and the psychoanalytic Interpretation: Narrative Practices of F. Dostoevsky and Vladimir Nabokov

For citation: N.Scherbak, Mirror quality and the psychoanalytic perspective: Idiot by F. Dostoevsky and Despair and Ada or Ardour: a family chronicle by Vl. Nabokov.

В статье изложены основные идеи, связанные с анализом художественных текстов XIX и XX столетий, в связи с реализацией концепта зеркальности, на примере романа Ф. Достоевского «Идиот» и двух романов Вл. Набокова («Отчаяние», «Ада» (Ada or Ardour, a Family Chronicle).

Следует отметить, что зеркальность в литературе является сопутствующим фактором для развития динамики нарратива [1, с. 300]. Если в XIX столетии мотив зеркала мог быть использован для описания и анализа образа художественного героя, то для нарратива XX-XXI столетий, зеркальность становится одним из основных принципов организации текста. Служит для определения того, что является смыслом текста и каковы механизмы его реализации [2, с. 158], [3, с.17].

В романе Ф. Достоевского «Идиот», следуя законам нарративности XIX столетия, герои выписаны тщательно и подробно, при этом многие образы словно дублируют друг друга в разных вариантах, помогая автору очертить сложный портрет личности (противопоставление и сопряжение князя Мышкина и Рогожина, противопоставление и сопряжение образов Настасьи Филипповны и Аглаи) [4, с. 18].

В текстах XX столетия (а тексты Набокова - лишь один из ярчайших примеров, демонстрирующий данный феномен), наблюдается принципиально новая трактовка идеи зеркальности. Если следовать идеям французского психоаналитика Лакана о воображаемом, реальном и символическом, мы осознаем, до какой степени по-разному в литературном произведении герои видят себя, и как важно и значимо сопоставление различных углов зрения [5, с.110] и их подробный анализ. Многочисленные проекции взглядов, точек наблюдения в литературоведении

носят название «нарративных проекции» и изучаются лингвистами и литературоведами с целью понимания механизмов их функционирования в тексте [6].

Для романа Вл. Набокова «Отчаяние» характерно эксплицитное разведение двух героев, которые вступают (по Лакану) в зеркальную стадию взаимодействия. Имена этих героев – Германн и Феликс, один из которых будет убит другим в конце книги. «Я» и «Другой» в психоанализе – термины, которые служат для демонстрации того, как реализуется стадия «зеркала», то есть как происходит знакомство с собой для героя, без привлечения символического уровня, соответственно, без понимания всей сложности человеческой личности. В романе «Отчаяние», таким образом, рассказана история взаимодействия «Я» и «Другого», с целью сравнения и «убийства в себе плохого художника», как следствие этого сравнения двух творческих личностей. На самом деле (на уровне смысла произведения) убийства не происходит, лишь заканчивается зеркальная стадия взаимодействия героев, которая характерна для фазы «воображаемое». Фазы, когда герой не видит «Другого», приписывая ему только собственные свойства, выводы, мотивы. Убийство это в данном случае метафора конца зеркальной стадии.

Если также принимать во внимание 1) взгляды богослова Павла Флоренского на обратную перспективу и нарушение пространственно-временных систем [7] в иконе (или любом другом художественном изображении), а также 2) идею о том, что в тексте подобное нарушение перспективы реализуется благодаря искажению языковых норм [8, с. 52], мы понимаем, что текст Набокова стоит анализировать как пример анти-нарративной практики [9, с.10], для которой действуют собственные законы. Анализ этих законов построения лучше всего проводить, используя концепты философии музыки. Подобный анализ и позволяет вскрыть механизмы заложенной травмы [10, с. 420] (автора, абстрактного автора, героев) и говорить о том, что текст, повествующий об убийстве, на самом деле повествует о работе над собой, и об убийстве в себе «плохого художника», то есть решает вопросы личностного характера, подходя к процессу создания искусства как к максимально творческому акту.

Анализ романа «Ада» Вл. Набокова [11, с. 110] позволяет установить те искажения, которые автор намеренно использует для того, чтобы текст его романа стал максимально многогранным, многоголосным, превратившись во многом в энциклопедию русской и зарубежной литературной жизни. Если использовать для анализа концепты философии, принятые в музыковедение, то становится очевидным, что текст Набокова содержит вовсе не характеристики отдельной личности и ее особенностей, а наполнен так называемыми «чистыми интенсивностями» [11], которые можно характеризовать как «мультипликация», «генетическая трансформация», «форма с окнами». Это и есть отличие текста от традиционной, личностно-ориентированной текстуры XIX века. Герои романа XX века сливаются воедино, разводятся, раздваиваются, следуя принципу зеркальности.

Текст Набокова максимально лексически насыщен, содержит сложные грамматические и синтаксические конструкции, огромное количество пространственно-временных систем. Эти системы позволяют показать нелинейность повествования, его запрограммированную сложность, которая проявляется как на макроуровне всего романа, так и на микроуровне, то есть в масштабах одного параграфа или предложения. Лента Мебиуса – одна из возможных метафор такой пространственной организации, которая, в свою очередь, обладает цветовой, звуковой составляющей, что усиливает объемный эффект текста, создает дополнительные напряжения, позволяют сочетать различные мотивы, аллюзии, метафоры.

Зеркальность в данном случае - это не особенности психологической составляющей героев, а законы, по которым строится нарратив, вбирая в себя всю сложность мира, его акустико-психологических, культурологических и исторических особенностей.

Итак, различие в трактовке понятия зеркальности для нарратива XIX и XX столетий заключается в том, что в нарративе XIX века (на примере романа Достоевского «Идиот) акцент ставится на личностных составляющих, в то время как для нарратива XX века (на примере романа Набокова «Отчаяние») автору интересен сложный взгляд на каждого из героев, включающих подробное освещение движущих его

подсознательных сил, имплицитно выраженных в тексте. Эти мотивы и составляющие необходимо дополнительно декодировать. Также для нарратива XX века (на примере романа «Ада» Набокова) характерная музыкальность, которая стирает личностные характеристики полностью, создавая «лоскутный ковер» смыслов и аллюзий, направляя внимание вовне текста, в зону действия читательской интерпретации.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

Выготский, Л. С. Мышление и речь. М., 2007. — С. 292 — 334

Жинкин, Н.И. Язык. Речь. Творчество. М., 1998. – С. 158

Язык и мышление // Под ред. И.А.Стернина. Воронеж, 2004. – С. 17

Иглтон, Т. Теория литературы. Введение. «Территория будущего», 2010

Абдрашитова И.В. Феномен иллюстрации и концепт «реальное» Жака Лакана // Вестник ПНИПУ. Культура. История. Философия. Право. – 2018 – № 4 – С. 105–113

Падучева Е.В. Игра со временем в первом главе романа Набокова «Пнин» // Язык. Личность. Текст: сборник статей к 70-летию Т. М. Николаевой. М., 2005.

Флоренский, П. А. Избранные труды по искусству. М.: Изобразительное искусство, 1996. – 334 с.

Масленникова, А.А. Невозможное в возможном мире Дж. Джойса // Этюды по поводу. СПб: СПбГУ, 2008. — С. 52

Лаврова С.В., Щербак Н.Ф. Выразимые и невыразимые смыслы литературного и музыкального языков. Роман Владимира Набокова «Ада» и Новая Музыка. Вестник С-Петербургского государственного университета. 2015. С. 19-33.

Scherbak, N. The trauma of an assassinator as an artist. Trauma-Generation-Erzahlen. Transgenerationale Narrative in der Gegenwartsliteratur zum ost-, ostmittel- und südosteuropäischen Raum . Сер. "Ost-West-Express. Kultur und Übersetzung", Vol. 41. Berlin: Frank and Timme, 2020. Pp. 417-429.

Щербак Н.Ф. Пространство и время. Текстура времени: игра с пространственно-временными структурами в романе Набокова «Ада». Domus Custodes. Набоковедческие записки СПбГУ. С-Петербург, Издательство СПбГУ, 2025. С. 109-129.

REFERENCES

Vigotsky, L. Mishleniye i rech. [Cognition and speech] M., 2007. — P. 292 — 334

Zhinkin N. Yasik, rech, tvorchestvo [Language. Speech. Creation]. Moscow, 1998. – P. 158

Yasik I mishleniye [Language and cognition] // Ed. By I. Sternin. Voronezh, 2004. – P. 17

Iglton, T. Theory of literature. Introduction. Moscow: Territory of the future, 2010.

Abdrashitova I. V. Fenomen illustratzii [The phenomenon of illustration]. Vestnik. Kultura [Bulletin, Culture], 2018 – № 4 – P. 105–113.

Paducheva E.V. Igra so vremenem v pervoy glave romana Pnin [Play with time] in Yazik. Lichnost. Tekst [Language, personality, text] M., 2005.

Florensky, P. A. Izbranniye trudi [Collected works]. M.: Art, 1996. – 334 p.

Maslennikova, A.A. Nevozmozhnoye v vozmozhnom mire Dzhoysa [Unreal in the real world of Joyce]. Etudes. St.Petersburg: St.Petersburg State University, 2008. — P. 52

Lavrova S.V. Scherak N. Virazimiye I nevirazimiye smisli literaturnogo I muzikalnogo yazikov. [Ada by Nabokov and New Music]. St. Petersburg State University. Bulletin. 2015. P. 19-33.

Scherbak, N. The trauma of an assassinator as an artist. Trauma-Generation-Erzahlen. Transgenerationale Narrative in der Gegenwartsliteratur zum ost-, ostmittel- und südosteuropäischen Raum . Cep. "Ost-West-Express. Kultur und Übersetzung". Vol. 41. Berlin: Frank and Timme, 2020. Pp. 417-429.

Scherbak N. Prostranstvo y Vremya [Time and space in the novel Ada by Nabokov] In Domus Custodes. St.Petersburg, St.Petersburg State University Press, 2025. P. 109-129

ГЛАВА 11.
NINA SHCHERBAK (ST. PETERSBURG)
THE TRAUMA OF THE ASSASSINATOR AS AN ARTIST

Introduction and background

To study the texts by Vladimir Nabokov (in this article the novel *Otchayanie*, 1934, and *Despair*, 1937, 1965) through the prism of psychoanalysis, in general, and transgenerational trauma in particular, seems a challenging task, as Nabokov himself rejected Freud's teachings. One of the possible results of this study is a discussion of the interaction between the aesthetical view (the meta-textual dimension), mystical and psychoanalytical experience, aimed at eliminating mental and spiritual discrepancies that are the core of the trauma narrative construction. The novel *Otchayanie*, however, reveals a more modest example of transgenerational injury manifestation, yet a close Lacanian and post-Lacanian reading allows one to see traces of the construction of self-identity in the novel as well as transgenerational trauma in the form of the artistic self-identification in the process of the novel's creation.

By using the terms Lacanian and post-Lacanian, I firstly mean Lacan's most widely quoted maxim that can be boiled down to the following: the unconscious is structured like a language.[1] This allows treating any text as the manifestation of one's unconscious, for example in the novel by Nabokov, seeing all the possible traumas of an artist, the main character, reveal themselves in the novel. Secondly, I mean Lacanian (or post-Lacanian in cases in which the issue was explored by followers of Lacan) in the sense of a *mirror-stage* of a child's or individual development.[1] The motif of meeting a double and killing him is certainly one such instance.

I will use the term "trans-generational" to refer to general traces of traumas identified in the main protagonist's characteristics. I also use the term transgenerational ("inherited" from previous generations or "transmitted" culturally) meta-textually, that is intertextually. It is important to note that the meta-textual dimension could at the same time refer to different psychological traumas and stand for them metaphorically. Issues like the reversibility of time in the novel by Nabokov can be seen as flashbacks and agnosia, and the use of other media in the text are traces of schizophrenia. Murder, the main motif of the novel, seems to reveal sadistic traits and aggression.

***Otchayanie*: a play of mirrors and meanings in a post-modern text**

Nabokov's novel *Otchayanie* is a first-person narrative. The plot of the novel, as it often happens with Nabokov, is strange, yet quite ordinary for the detective genre. The main character, German, an entrepreneur from Berlin (and presumably on the metaphorical level a creator, a writer) meets a tramp called Feliks in the woods, quite by chance, whom he immediately considers to be his double. The affairs of the main character don't go well and he decides to use his similarity with Feliks in a criminal manner. German kills Feliks, believing that Feliks' death will be taken by the authorities as his own and this could be used to his, German's, benefit. Suddenly, it turns out that German and Feliks have very little in common.

According to the scholar Igor' Smirnov, who proposes a psycho-historical approach to culture, it is possible to combine terms from logic, psychoanalysis and diachronic cultural studies. He defines the "postmodern psyche" as "symbiotic":

For a symbiotic child the subjective and the objective are equivalent and immanent (the child is auto-reflexive and isolated), the subjective and objective are also transcendental (as the child considers the Mother as his equal).

Paradise (the image of symbiosis for the majority of non-symbiotic subjects who idealize the beginning of what they have as the source of their subjectivity) is the place from which a post-modernist observes the world, not the place he aims to arrive at (as Adam, the sado-avangardiste). Post-modernists think like Adam, but not about Adam, who doesn't notice that he is talking from Paradise, he doesn't understand transcendence.

And further: "For a symbiotic with his auto-reflection there is no place in the world apart from the meta-position."[1] That means "the story that a symbiotic does not manage comes to him as a dream."

Thus, Nabokov's novel is like a dream, or a play… Nabokov repeatedly admitted that he had no ear for music, and in his case "hearing and the brain refuse to cooperate" ("slukh i mozg otkazyvayutsya sotrudnichat'")[1]. The form of interaction that he found as a substitute for music is like "solving chess problems" ("sochinenie shakhmatnykh zadach"). The logic of a chess game is similar to the infinite number of verbal, graphic and sound combinations with which the author operates. Any thought, any memory in Nabokov's novel is

clothed in a series of symbols. The artistic thinking of the writer is characterized by the desire to depict phenomena in a unity of opposing principles. Levin compared the world of transitional states and the motivic structure of Nabokov's texts with the movement of "semantic swings" ("semanticheskie kacheli"), where what is denied right there, at least implicitly, is asserted and vice versa. The motif of the "inverted world", well known to the Baroque imagination, acquires an ominously playful tone in Nabokov's novels, whose narrative is often compared with the principle of inversion (or reversibility), "oriented towards seeing the phrase as a whole, at least mentally".

Such a construction of the novel has, among others, two important explanations. Firstly, as the literary critic Boris Averin writes in his article "Nabokov and Nabokoviana":

The Symbolists won over the terminologically determined poetic environment with the help of symbols, with their multi-images, notions, "dark in its last meaning and bottom" (Vyach. Ivanov), but in practice, they inevitably came to the ideological schemes of the religious and mystical content.

Secondly, the word in the novel by Nabokov becomes the focus of research: the subject of consideration "under the microscope" becomes accessible to psychoanalysis; it manifests itself as a hidden source of the author's subconscious and his external and internal life. A close analysis of the text allows one to recreate the development of the trauma narrative. The text essentially presents the history of mankind and culture through the example of the artist and his mystical experience.

A study of the critique of the novel *Otchayanie* by Vladimir Nabokov shows that very few critics have emphasized the post-Lacanian view of the novel which focuses on the idea of the murder of the double, with most contending it is in reality the metaphor of a complex and non-linear process of the literary work creation[1] , and it could be considered as a manifestation of an event related to the mystical experience[1]. Various allusions and aesthetic means allow the generation of numerous meanings in the text related to the historical and cultural context of the time.

A very important aspect of the novel is the motif of the detective story, thus suggesting a certain tradition of genre. I argue this is an aesthetic tool to spin off two kinds of interpretations very similar in their impact: the aesthetic one (the beauty of the the narrative's

construction) and the psychoanalytical one (similar to that done by the director Trier in the recent film "The House that Jack Built" which on the surface seems to be a story of a serial killer (which it is), yet metaphorically (and recognized by most critics) is a revealing example of a sarcastic self-portrait of the artistic director himself.

Transgenerational trauma in this novel is a process of semi-self-reflection of a narrator on his character, of a writer on his narrative, and the reader on the narrative (as a built-in device). The psychoanalytical practice of interpretation is revealed in the narrative though the choice of a traumatized person telling the reader (at times the narrator) the details of his crime and journey. The writer (the character) writes (tells) a story about it, a practice similar to psychoanalysis. The trauma of the author is his inconsistency in creating something as properly as the Creator does; it is transgenerational as each piece of writing is interconnected to the cultural and genre heritage, thereby evoking memories of all the books and texts of the same genre.

The psychoanalytical view of *Otchayanie*

As previously mentioned, most of Nabokov's contemporaries criticized the novel or interpreted it in an unusual way. There seems to be no explanation of why there is a murder in the novel, how it is structured, etc. The novel is difficult to interpret and allows different meanings. In more recent research the interpretation seems more explicit. In a recent article ("Despair by Vladimir Nabokov, a Mortal Combat with the Other") O. Orisheva gives a detailed post-Lacanian analysis and considers the novel to be an example of psychoanalytical discourse which manifests the "phenomenology or the split consciousness". The author of the article explains in detail why Nabokov took an evidently anti-Freudian position, and points to his "zest to withstand and combat Freudian interpretation", about "one's desire to protect himself from the potential intrusion of one's own "ideal childhood" ("constantly functioning generator of happiness"). The scholar points out that "the novel's sphere of competence includes the means of constructing the subjective". In this thinking, the motif of doubles and mirrors gains crucial importance. The article concludes with the idea that "German's desires to end up with the Other maintain that at the same time he is attached to the Other in a slightly unnatural way, and the Other, as usual, turns out to be a double-edged sword playing a special role for an individual". "The other is always a

conditional for the Ego's functioning, as Ego takes any image from the outer world. Therefore, to destroy the Other is like destroying oneself". At the same time "the Other remains the instance that always questions the individual's identity"[1]. In other words, destroying the other (murder) in a novel seems to compensate for the trauma and is in a way its own healing: if there is no split of consciousness, if there are no more problems with self-identification, there is no longer any Other. Again, the idea of transgenerational trauma exists in the process of constant self-identification with other people as the main principle of any interaction which almost always causes problems.

Far more interesting (yet quite pestering!) are the comments by Udith Dematagoda, who is a contemporary researcher of Nabokov's literary works, and writes in English and publishes in Vienna. Dematagoda states that Nabokov is upset with contemporary Russian modernist prose. In *Otchayanie*, following the ideas of U. Dematagoda, "the narciss émigré German recalls (in his dark and comical and ideo-syncretic manner) his encounter with 'his double Feliks'". The narrative is "full of dark humour and the hidden twists of the plot", "the main target of Nabokov's criticism is art and literary works by Dostoevskiĭ". For the author of this article the tender feelings (love) between Feliks and German as well as their latent homosexuality seem to be crucial (as proof of this Dematagoda quotes German referring to his wife as "unattractive"[1]. Then Dematagoda interprets a famous dissociation scene in which the main character observes himself making love to his wife (one of the key scenes in the novel). Here, what is explicitly stated is the trans-generational motif as an intertextual tool: one literary tradition (Nabokov's) substituting the old one (Dostoevskiĭ). This seems to be a good point, yet certainly there are far more interesting interpretations.

From our point of view the question about Dostoevskiĭ and conclusions about Nabokov's attacks of his literary works are slightly overrated, yet there is research in which the Dostoevskiĭ idea is stated more evidently. Tselkova states that the novel by Nabokov aims at consciously destroying the ideological, philosophical and aesthetic platform of Dostoevskiĭ:

To write a novel just to picture an ordinary man, a criminal without consciousness or honour […] there was no purpose. To show "the internal world of such a character there was no purpose either, and couldn't become an artistic task or have artistic value. There was

only one way: to combat and question the aesthetic paradigm offered by Dostoevskiĭ. One could see this was a good and almost cosmic task for the new creator.

We believe that Aleksandr Dolinin doesn't make such a quick, straightforward, in a way simple conclusion, thinking that, above all, the novel by Nabokov is not at all just trans-general criticism of Dostoevskiĭ but an attempt to criticize "Dostoevskiĭ-like strain or tendency in contemporary Russian prose, from symbolists to post-revolutionary modernists". Similarly, Dolinin shows the contours of certain literary reminiscences in the text: "literary allusions reveal the genuine genealogy of a genius that takes his origin in the famous mad men's characters of the Russian prose – German in *Pikovaya dama* (1834, *Queen of Spades*), Poprishchin in *Zapiski sumasshdeshego* (1835, *Diary of a Madman*) by Gogol', Golyadkin in *Dvoĭnik* (1846, *The Double*) by Dostoevskiĭ, Peredonov in *Melkiĭ bes* (1907, *The Petty Demon*) by Sologub or Dudkin from *Peterburg* (1913, *Saint Petersburg*) by Andreĭ Belyĭ".

Summing up the above, we quote a famous literary critic, a contemporary of Nabokov, Georgiĭ Adamovich, who in his book *Loneliness and Freedom*[1] points out an important element that is necessary when attempting to interpret Nabokov's novel *Otchayanie*. He points out that in this novel, according to the original idea everything has its double[1] and it all casts evil and fantasy (like 'shadows')[1], and also mentions that Nabokov is a creator who "lacks the feeling of the difference between the living organism and the thing, as if he doesn't breath life into his characters"[1]. In Nabokov's prose, however, as Adamovich puts it, the sound reminds you of the whistle of the wind, as if the prose takes with itself the unusual lightness in thoughts.[1] In his lectures on Russian literature Nabokov often talked about such peculiarities. He wrote that one of the short stories by Chekhov is based on the syntax of the waves, on the hues of their mood. Yet for Nabokov the world of Gor'kiĭ seemed to consist of molecules. Nabokov also mentioned that the world of waves is far closer to the contemporary scientific understanding of the structure of the universe.

Otchayanie and transgenerational trauma

I argue that the transgenerational trauma (the author overcoming certain traumas characteristic of artists of different generations and the protagonist overcoming his own struggle with

reality in the process of creation) might as well be blended with the transcendental view of Nabokov's texts as the ideas of "illegitimate discourse" and "literature of total recall" which are very similar to the attempt to identify trans-generational trauma and its traces in the text. Transcendence is an attempt to get the feeling of one's life before birth and after death; it is related to the trauma of one's birth (like the original sin), to the questions of life-death struggle typical for anyone, including artists: birth-death of a person, beginning and end of the artist, beginning and end of the artistic work creation.

Georgiĭ Adamovich mentions that the plot (the scheme of the novel) and the reflections of the main character exist independently, as if in a floated mind of any neurotic individual. In *Otchayanie* it is a murder, in *Lolita* it is a journey and kidnapping, in *Ada* it is a family chronicle. Apart from the chosen scheme you have the ideas and reflections of the main character, which are the personal experience of the character or the author, that break down into numerous episodes. The main character in the novel by Nabokov is confronted not only with the criticism of literary works of the century, or a story, but he also witnesses a mystical experience, a mysterious event that reveals itself when the main character confronts the transcendental, or something special. People's relationships adhere to the laws of the universe, the movement of planets, the experience of the universe in miniature.

In the case of *Otchayanie*, the narrator hints at something that exists beyond this world, as if it is the light at the end of the tunnel, or something beyond the text itself. Following the plot, one finds out that two people (German and Feliks) meet (some critics even mention the dates of their meetings with precision, May 9th, October 1st, March 9th). The spiral is a constant movement and change; meaning is found its dynamics. The idea of murder ends the vicious cycle on the metaphorical level; the character reaches a new stage of development after his encounter with Feliks (something important that takes all German's thoughts and consciousness). It is intensified by the fact that, as Davidov points out, the *novel by German* is the so-called "internal text" of the novel by Nabokov. The fact that Nabokov is the author of *Otchayanie* is revealed only by the different genre: German calls his work a novella, or a short story, yet Nabokov calls it a novel[1].

Not least important are the difficulties involved in constructing any object of art. Different media seem to be an equivalent to

schizophrenia that in a literary sense allows constructing different realities on different planes. In this relation, it is relevant to consider ideas about cinema and film creation (and direction) that is mentioned in the text, as German wants to direct a film based on the events described. (In the novel other examples of art are mentioned, for example the episode when the brother of German's wife paints his portrait in the cubist style). The process of shooting a film is similar to the act of murder. The photographer removes the subject as he aims to stop the moment, "to possess it". It is interesting that a photograph or a film allows substituting one person for another; without any apparent damage, both allow capturing what the artist didn't intend to capture but what is revealed as caught in the film accidently. To stop, to define, to cherish: these are the characteristics of a film, similar to those of a murder. On the other hand, the film shooting implies gaining possession of something unintentionally, which is why it creates the feeling of a spiral, something unpredictable (it is also how the film looks if you take its material side). Finally, the film allows the creator to jump out of the character and look at himself from the distance.

This is how German refers to the process of film making:

Решившись наконец, я повернулся к нему. Но посмотрел на его лицо не сразу; я начал с ног, как бывает в кинематографе, когда форсит оператор. Сперва: пыльные башмачища, толстые носки, плохо подтянутые; затем – лоснящиеся синие штаны (тогда были плисовые, – вероятно, сгнили) и рука, держащая сухой хлебец. Затем – синий пиджак и под ним вязаный жилет дикого цвета. Еще выше – знакомый воротничок, теперь сравнительно чистый. Тут я остановился. Оставить его без головы, или продолжать его строить? Прикрывшись рукой, я сквозь пальцы посмотрел на его лицо.

At last, bracing myself, I turned towards him. Still, it was not at once that I glanced at his face; I started working from his feet upward, as one sees on the screen when the cameraman is trying to be tantalizing. First came big, dusty shoes, thick socks sloppy about the ankles, then shiny blue trousers (the corduroy ones having presumably rotted) and a hand holding a crust of dry bread. Then a blue coat over a dark-grey sweater. Still higher the soft collar, that I knew (though now comparatively clean). There I stopped. Should I leave him headless or go on building him? Taking cover behind my hand I glanced between my fingers at his face.

What is important in this description? We believe the details, the ability of the main character and the narrator to concentrate on every detail of the human body and clothing, as if studying them under the microscope, absorbing and remembering it forever, in a way "taking full possession of it".

One more motif in the novel is a thin lightness of existence (and psyche), the thin border between this world and the other one. There is a human fear to touch this mysterious and secret land and an ardent zest to pursue it, a secret co-existence next to one's own life. The mysterious exists very close to us. It is interesting that having come across the unknown in the face of Feliks, German can't tell anyone about him, even his wife. When German starts talking about his wife, the reader at some point indeed gets the feeling that Feliks is far closer to him, far dearer:

Зеркало, зеркало, зеркало. Сколько угодно, — не боюсь. Зеркало. Смотреться в зеркало. Я это говорил о жене. Трудно говорить, если меня все время перебивают.

Mirror, mirror, mirror. As many times as you like – I fear nothing. A mirror. To catch sight of oneself in a mirror. I was referring to my wife when speaking of that. Difficult to talk if one is constantly interrupted.[1]

Nabokov assembles his characters into different kinds of combinations. His characters are connected to one another and are then separated again from each other like atoms – sometimes they could split again! Their energetic potential is similar to that of the wind or the movement of waves. Common mechanisms of image creation do not work when analyzing Nabokov's prose: all his characters are related to each other like water molecules or water drops in sea air. Characters, like feelings, are characterized by their fluidity and can interact with each other and come into different relationships.

There is a clear correlation of opposing feelings, confrontation and a correlation of "similarity and difference", "love and not love", "trust and deceit", "normality and madness". The narrator continues describing the relationship of German to his wife, suddenly realizing that he can't tell her about the encounter with Feliks:

Почему я ей не сказал о невероятном моем приключении? Я, рассказывавший ей уйму чудесных небылиц, точно не смел оскверненными не раз устами поведать ей чудесную правду. А может быть, удерживало меня другое: писатель не читает во

всеуслышание неоконченного черновика, дикарь не произносит слов, обозначающих вещи таинственные, сомнительно к нему настроенные, сама Лида не любила преждевременного именования едва светающих событий.

Why did I not tell her of my incredible adventure? I, who would fake wonders for her by the million, seemed not to dare, with those polluted lips of mine, tell her of a wonder that was real. Or maybe something else withheld me. An author does not show people his first draft; a child in the womb is not referred to as Tiny Tom or Belle; a savage refrains from naming objects of mysterious import and uncertain temper […].

And again – silence without words, but this time the mystical nature of the event is explicitly mentioned and characterized as "a real wonder". Again we find the psychoanalytical motif of "total recall" or recollection. Of what? Something very important? Eternal? Event? Wound? Feliks is somebody so important for German that he can't even express why. His double? His happy reincarnation? The fact of the encounter is more important than anything else. The encounter with Feliks left a wound, as German states, as some sort of connection to a more refined matter, which is why German can't tell his wife about this important event.

Without any doubt, and in the light of the 21st century literary criticism and artistic works, *Otchayanie* is also the manifestation of a human psyche explored by the writer, the distorted mind that becomes so interesting for the writer that he turns it into an aesthetic means and the focus of the reader's attention. The repetition of this motif of an artist as an assassin of the world's cultural traditions makes the trauma transgenerational and easily recognizable.

Conclusion

The analysis of *Otchayanie* by Vladimir Nabokov regarding transgenerational trauma (defined as the most common, collective form of trauma) has shown that the interaction of the religious or mystical view (the supernatural dimension of the transcendental), the psychoanalytic experience, and the artistic self-identity interpretation allows for a better understanding of the novel. In this respect the murder described in *Otchayanie* seems to be a metaphor of artistic self-creation, with the traumatic experience of the character being the focus of the writer's attention. It is very important to see the novel as a continuation of different motifs related to murder in world literature

(including Dostoevskiĭ). It is also a possible response and a substitute to a more traditional narrative of the 19th century challenged by Nabokov. The novel is very similar to the psycho-analytical experience that any artistic person experiences when confronting others as well as objects of art, with a mirror-stage as an important part of a person's development. Thus, the murder can be seen as a metaphor for isolating oneself from the Other at a stage of gaining maturity (typical of many artists) as a universal rule.

REFERENCES

Lacan, J. (2007) *The instance of letter in the unconscious*/*Ecrits.* The first complete addition in English. Translated by Bruce Flink. P. 413-441

Michael Lewis, Jeanne Brooks-Gunn, and John Jaskir (1985): "Individual Differences in Visual Self-recognition as a Function of Mother-infant Attachment Relationship", in: *Developmental Psychobiology* 21/6. 1181-1187.

Nelson, R. Biology of aggression. Oxford: Oxford University Press, 2006.

Smirnov I.P. (1994) *Psychoistoriya Russkoy literature ot romantizma do nashih dney.* Moskva: Novoye literaturnoye obozreniye. P. 317-331. Translations in this work are mine except where specified.

Nabokov V.V. Pro et contra: in 2 volumes / ed. by B. Averin. St.Petersburg: RHGI, 1997, 1999. V. 1. 976 p. P.155-156.

Ibid.

Levin Yu.I. (1998): *Vladimir Nabokov*. *Izbrannye trudy: poėtika, semiotika*. Moskva: Yazyki Slavyanskoĭ kultury. P. 285.

Ryaguzova L.N. (2002): *"*The principle of palindrome or internal reversibility in the texts of V.V. Nabokov". In: Arutyunov, N.D. (ed.) *Logical analysis of the language. Semantics of the beginning and the end.* Moskva: INDRIK. p. 480-448.

Averin B. (1999): "Vospominanie u Nabokova y Florenskogo". In: Vladimir Nabokov. Pro et Contra. Moskva: Russkiĭ Khristianskiĭ Gumanitarnyĭ Institut. p. 360.

Sartre, Jean-Paul. (1947): "Review to the French translation of the Novel Despair by Nabokov", in: *Situations* I. p. 58–61. (Paris: Gallimard, 1939, translation by Marcel Stora). See further: Veydle, V. (1936): "V. Sirin. Otchayanie", in: *Almanach «Krug»*. Vypusk 1. p. 185–187 and Hodasevich, V. (1937): "O Sirine (V. Nabokov)", in: *Vozrozhdenie.* 13.02.1937; p. 244–251.

Averin B. (1999) “Vospominaniye u Nabokova y Florenskogo.” In: B.Averin (ed.): *Nabokov. Pro et Contra*. *In two volumes*. 2. P. 360-362.
Orisheva O. (2011) “Otchayanie Vladimira Nabokova: smertel’naya skhvatka s Drugim” in: *Topos.* № 3. p. 92–107.
Dubankova O. *Vospriyatie V. Nabokova v russkoj kritike* (1921-1991). Moskva: Izdatel'stvo Ikar, 2008
Dematagoda, U. (2017):*Vladimir Nabokov and the ideological aesthetic: a study of his novels and plays,* 1926-1939. Berlin: Lang.
Tselkova L. (2011) *Romany Vladimira Nabokova i russkaya literaturnaya tradiciya*. Moskva: Russkoe slovo, 2011. P, 126-141.
Ibid, P. 142.
Dolinin, A. (2004) *Istinnaya zhizn’ pisatelya Sirina: Raboty o Nabokove*. St. Peterburg: Akademichesky proekt. P. 210.
Melnikov N. (2000): Klassik bez retushi. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie. p. 122.
Ibid, p. 123.
Nabokov V.V. (1999): *Lectures on Russian literature*. Moscow: Nezavisimaya gazeta. P.337-338.
Averin, B. (2003): *Dar Mnemoziny: (romany Nabokova v kontekste russkoĭ avtobiograficheskoĭ tradicii).* St. Peterburg: Amfora.
Adamovich, G. (2010) (Rez.): “Vladimir Nabokov: Klassik bez retushi” in: *Sovremennye zapiski. 56*, p. 124.
Ibid, P. 280.
Davidov, S. (2004) *Teksty-matreshki Vladimira Nabokova*. St. Peterburg: Kircideli. p. 39.
Nabokov, V.V. „Otchayanie“. St. Peterburg: Azbuka, Attikus, 2011. 224 p. P.10-25.
Nabokov, V. *Despair.* London: Penguin Books, 1981. P. 9–176.
Nabokov, V.V. „Otchayanie“. St. Peterburg: Azbuka, Attikus, 2011. 224 p. P. 10-26.
Nabokov, V. *Despair.* Penguin Books, 1981. P. 20.
Nabokov, V.V. „Otchayanie“. St. Peterburg: Azbuka. Attikus, 2011. 224 p. P. 25-40
Nabokov, V. *Despair.* Penguin Books, 1981. P. 24

ГЛАВА 12.
DESPAIR BY VLADIMIR NABOKOV: THE TRANSCENDENTAL NATURE OF THE NARRATIVE AND POWER OF A SYMBOLIC LANGUAGE

Nina Scherbak

Abstract. *The article aims at providing critical analysis of reviews related to the study of the novel Despair by V. Nabokov. It is stated in this article that the idea of "the murder of the double" doesn't correlate with concrete action, psychological perversion, or the irony of the writer towards Dostoevsky. "The murder of a double" is in reality a metaphor for a complex and non-linear process of the creation of literary work. The encounter with a double could be considered a manifestation of an event related to mystical experience. The encounter of Hermann and Felix (and a further elimination of this encounter) correlates with an attempt to actualize in the text the extraordinary Different allusions, aesthetics and means allow to generate numerous extra meanings in the text which are related to the historical and cultural context of the time. An important research result is the study of a symbolic language developed by Nabokov which is manifested by lexical density, use of numerous homogeneous and heterogeneous attributes, multilingualism, precise attention to the sounds, eco-elements, and mirror-like elements, etc. This language is the basis of Nabokov's art almost in a Heideggerian way, allowing the reader to generate a number of meanings, simultaneously being absorbed, in the process of reading and interpretation.*

Key words*: Nabokov, symbolic language, anti-narrative practices, irony, free reported speech, artistic value*

1. Introduction: the plot and the research aims.

Despair (in Russian "*Otchayaniye"*) is a novel by V. Nabokov that was first published in Russian in 1934 (the English version *Despair* appeared much later, in 1936). It is a 1st person narrative. The plot of the novel, as often happens with Nabokov's prose, is strange, yet quite ordinary for the detective genre. The main character, Hermann, a Berlin entrepreneur, meets in the woods, quite by chance, a tramp called Felix, who he immediately considers to be his double. The affairs of the main character don't go well and he decides to use the similarity with Felix in a criminal way. Hermann kills Felix,

believing that Felix's death will be taken by the authorities as his own death, and this could be used to his, Herman's, benefit. Suddenly, it turns out that Herman and Felix have very little in common[1].

The aim of the article (based on research carried out with the use of biographical, semantic and structural analysis) is above all, a) to show the ability of Nabokov to create a feeling of mystical experience in the reader by means of introducing the Otherworld (mystical, trance-like border world), b) to analyze how the rigid structure of the novel corresponds to the general meanings generated by it. It is also important c) to view the structure of the novel related to the use of a symbolic language that the writer is composing. This language (characterized as free-reported speech, being lexically and syntactically dense) allows the reader to generate different meanings that work simultaneously. The reader gets fully absorbed by the text experiencing its powerful effect. The murder in the novel is related, as will be argued, less to the psychoanalytical domain, yet allows the reader to trace the process of human interaction as such, artistic creation, as well as specifying limitations of the language, its inability to express certain meanings. It is also important to mention that the critique analyzed in the article at the beginning will be related to Nabokov's contemporaries, and later we shall refer to some of the contemporary English-speaking and Russian critics.

2. Literary criticism of *Despair* by Nabokov's contemporaries and some contemporary critics

It is important to mention that most of Nabokov's contemporaries criticized the novel, or interpreted it in a weird, or unusual way. The main interpretation of the novel was given by critics, the contemporaries of Nabokov, such as V. Veydle, Vl. Hodasevitch, G. Adamovitch, P. Bitzilli, and Jean Paul Sartre. O. Dyubankova points out that "even such delicate critics and writers of the Russian émigré world like Adamovitch, Georgy Ivanov, and Hodasevitch, didn't accept Nabokov's literary works, didn't acknowledge him" (Dyubankova 2008: 36) (translated by N.S.). And even "Hodasevitch is among his literary enemies from Montparnasse, a shrewd critic Adamovitch, as well as Ivanov, the creator of libel" (ibid.) (translated by N.S.) Very strong criticism of Nabokov was expressed by Amfiteatrov, in his letter to Mark Aldanov (18 February 1936). In this letter he states that he has read *Despair* by Sirin:

I didn't like it. Too pretentious, and is not convincing. His talent is evident, without any doubt, but the invalid has twisted too much, difficult to get back into the straight position. (Melnikov 2013: 38) (translated by N.S.)

From different positive reviews in which Nabokov's complexity and non-linear perspectives are manifested, one could mention the article written by V. Veydle "*Sirin. Despai*r". In his review V. Veydle points out the positive characteristics of the novel by Nabokov, as well as the evident and precious traits that characterize Nabokov's prose. For instance, he mentions that "the topic of Sirin's literary works is the artistic act", the main characters of his novels (*Despair, Luzhin's Defense, Invitation to the Beheading*) are "diverse and similar symbols of the creator, the painter, the poet" (Veydle 1936: 185-187). "Sirin's attention is not focused on the world around him, but on his own ego, which is doomed, as its artistic destiny dictates it, to reflect images, visions and apparitions of this world" (ibid.). "The unconscious or conscious sufferings of this ego, its powerless domineering role, its undesired power over things and people, (which in reality are neither things nor people, but the results of one's powerful creation), the vision of which he can't escape from), all of these factors (despite the differences) constitute the main subject matter in all his short stories and novels" (Veydle 1936: 187). The full commentary continues:

The visions of adolescence and the opposed soulless tumult of the city one could encounter in *Luzhin's Defense* and in *Despair*, but here, *in Despair*, they are connected with some sort of spiritual experience, which gives Sirin's literary work its own, almost sacred and private experience. (Veydle 1936: 185-187) (translated by N.S).

A positive assessment of the novel is also given by V. Hodasevitch who believes that *Despair* is a literary work that has a high level of meaningful significance as its content is the description of the artistic act in any of its manifestations. The murder is a metaphor for literary work. That is what the critic writes about the main character Hermann, who is working on his idea of murder in the same fashion as "the painter is working on his creations": "Hermann is an author and an artist", "he is genuine and extremely critical to himself", "and he dies from a unique mistake that he makes in the process of his creation, the work that takes all his effort". "In the process of literary creation he allowed the audience, to understand and assess his

creation", "and was proud to suffer from the lack of acknowledgement". "Despair arises as he is guilty of his mistakes himself, as he is just a talent, not a genius". "Sirin called his character Hermann, but he could have called him more openly and sincerely - Salieri, instead" (Hodasevitch 1937: 120) (translated by N.S.). What is meant here is that Hermann is the character like Salieri feeling envious of Mozart's (Felix's) talent.

A famous interpretation given by Bitzilli in his articles "Renaissance of Allegory" is memorable and interesting. He compares Nabokov's novel with literary works by Saltikov Shedrin:

What if Hermann is Iudushka? Iudushka is a moral idiot in the direct sense of the word ("idiot" is a man who exists without anyone, without the milieu around him, in empty space, he is not a human being). For such a human being – not a human being – there is no difference between real people and the fruit of his imagination. Everyone and he himself are in the same place, where rules of logic just don't exist. (Bitzilli 2000: 213)

In his review of the French translation of *Despair* by Nabokov, J. P. Sartre, a famous philosopher writes a far stricter and illogical, as well as rude commentary about *Despair*. First he describes the plot of the novel in detail:

...This author has plenty of talent, but he is the child of old parents — by which I intend to refer only to his spiritual parents, and specifically to Dostoevski: the hero of this strange miscarriage of a novel bears a less close resemblance to his double Felix than to the characters of 'A Raw Youth', 'The Eternal Husband', and 'Notes from Underground'.... The difference is that, whereas Dostoevski believes in his characters, Mr Nabokov no longer believes in his, or for that matter in romantic art. (Sartre in Page 1982: 65)

One should not trust cruel critique or, the other way round, far-fetched interpretations (which very often have little ground) of Nabokov's prose. The freedom of interpretation is often determined by specific interests of researchers themselves, their experience and professional interests, regardless of the historical period.

G. Adamovitch writes that *Despair* is the best novel by Nabokov in which the "scheme of the storyline is appropriate and correct yet it exists separately from Hermann's wonders, both existing in isolation" (Adamovitch 1931: 2) (translated by N.S.). Adamovitch believes that "the prose of Nabokov is similar to the sound of the wind

whistle, that brings with itself a strange lightness" (ibid.) The observations given by G. Adamovitch are precise, yet he balances on the border of "positive" and "negative" assessment, opting for the negative one. However, in his descriptions one won't find any attempt to interpret only the plot. G. Adamovitch finds in Nabokov's prose what other critics just ignore, his lack of an ordinary approach, strangeness, and complexity. (This tradition of interpretation is continued by contemporary critics and is discussed further in the article)

It is important to mention that literary allusions spotted in the text sometimes significantly limit the interpretation. More recent research by Dematagoda (2017: 89) and especially the work by Tzelkova (2011: 126-147) attempt to argue that the novel is a conscious critique of Dostoevsky, a combat with the *Crime and Punishment* tradition. This interpretation limits Nabokov's writing and makes it deductive, which would be too much of a simple tool. However, to deny references to the literary works by Dostoevsky in Nabokov's prose, would be incorrect. The Dostoevsky theme was introduced by Boyd (1990: 382-390) who states that original title of the novel was *Zapiski Mistificatora (Notes of a Hoaxer)* (ibid.: 383). "Self is the key word. Where Hermann sees his crimes as work of art, imagination passes as it were beyond the boundaries of the self to enter into other life: another time, another place, another mind" (ibid.: 384). Therefore, the motive of an artist intruding the reality of another person for the sake of art creation is obvious here.

A similar assessment could be attached to research that attempts to boil down the novel to the psychoanalytical domain (Orisheva 2011: 92-107), as this interpretation will always be questionable. However, it is impossible not to take the literary psychoanalytical view into account. The language and the plot are the means of revealing the subconscious, and though "combat with the Other" is only one of the topics developed in the novel, it is unavoidable that the Austrian or German tradition will come into play when having a closer look at the text (Orisheva 2011: 92-99). The novel and the precision with which the author writes about the murder give rise to a number of culturally determined topics (related to Freud and Lacan), especially if one takes into account the fact that Hermann is German and the action takes place in Germany. The shadow of psychoanalysis therefore is another

dimension of the novel that is seen through the references to Felix, and the murder being the core intrigue of the book.

B. Boyd (1990) provides a classical, most elaborate account of Nabokov's texts. J. Conolly (1992) addresses the reader and discovers more beyond the plot. A. Field (1977) opts for biographical details. V. Alexandrov (1991), S. Dolinin, S. Davidov (2004) (who famously wrote more about the structure of the novel and gave a detailed account of its symmetric structure) are very attentive to every detail of the text, they attempt to see much beyond it. For instance, some of the critics introduce the notion of the Otherworld (Alexandrov, 1991), and view the multi-world phenomenon as incorporated in the novel. This multi-world forms the gnostic nature of Nabokov's texts, reveal the metaphysical dimension behind any manifestation of the author's genius.

3. The structure and the meaning

3.1. The narrative and the novel structure

Indeed, for Nabokov the "organizational structure" of the novel, as well as "its sound and hue" (the "sound of the wind whistle") are very important. In his lectures on Russian literature, Nabokov often talked about such peculiarities. He wrote that one of the short stories by Chekhov is based on the syntax of the waves, on the hues of their mood. Yet the world of Gorky for Nabokov seemed to consist of molecules. Nabokov also mentioned that the world of waves is far closer to contemporary scientific understanding of the Universe structure (Lectures on Russian literature) (Nabokov 1999: 337-338).

Following A. Dolinin and other researchers, one could talk about different connections between literary works by Nabokov and modernist literature. Yet the connections are isomorphic, eco-like, as they are similar in form, and have similar "hue and sound of the narrative".

For instance, one could see similarities between the prose by Nabokov and short stories by A. Chekhov and I. Bunin. Anton Chekhov's famous short story we are about to analyze is called *At Christmas Time* (*Na svyatkah*, 1900). In it the main idea is to show that understanding occurs or could occur without words. In the same way, one finds references in the prose by Nabokov to stories written by Bunin (*Shrove Monday, Light Breathing, Dreams of Chang*). In these stories the domineering motives are the encounter with eternity, "the third truth", the breath of the unknown that "flies from the pages

of the book". Bunin, for the first time in the Russian history, actually developed the narrative (as opposed to the plot and stated by Vigotsky). Nabokov writes in a similar tradition, discussing the problems of one's connection to eternity, being its humble "witness" and never an intruder. Therefore, to analyze the meaning of the novel, it is highly important to consider the hue of narration, the sound of it, the texture, the volume of interpretation, the myriad of extra meanings that come into play in the process of reading, and even the sounds of the wind.

The most famous classical research on Nabokov's texts, including B. Boyd (1990), J. Connolly (1992), A. Field (1977), V. Alexandrov (1991), S. Dolinin (1995)[1] and many others generally point at a far more philosophical view of the novels by Nabokov. The combination of the cosmic structure, the special "hue of the narrative", the twisted plot, the language and experiments with it. account for the multi-level hierarchy of Nabokov's texts, their complexity and well thought out organization.

The research on Nabokov carried out by E. Pivanova and published in the book *Harmony of fiction in meta-poetry by V. Nabokov* (Pivanova 2008: 70), continues the tradition of S. Davidov who expressed his views in another famous research book *Teksti matreshki Vladimira Nabokova* (Davidov 2004). S. Davidov's dwells on the structural assembly of Nabokov's texts, the structurally determined play of doubles, and mirror-like prose features, etc. Following the tradition of structural analysis, extending its scale, E. Pivanova points out the cosmic structure of the works by Nabokov. Pivanova's ideas about a vicious circle which is a symbol of vicious practice, advocate Nabokov's views about the spiral concept. This is how Nabokov writes about the spiral:

Spiral is far more spiritual than the circle. In it, having been freed from the two-dimensional world, the circle stops being vicious. An idea came to my mind when I was a student, that such a famous Hegelian triad, so popular in Russia, is in reality the natural spiral nature of things in relation to time (Cited in Pivanova 2008: 134)

As E. Pivanova mentions, the vicious nature of circles is related to the lack of dynamism, characteristic of the spiral which in mathematics belongs to the transcendental. The idiom "vicious circle" is borrowed from logics, in which it is treated as a logical mistake, as any idea is proven by means of the other, also to be proved. For

Nabokov, his ideas and prose are the harmony of creation, as life is also about the harmony of the world: “How one could talk about labour of the author, when one talks about the mathematical harmony, movement of planets, natural laws?” (Nabokov 1990, Volume 3: 406).

The mystical nature of Nabokov’s novels, the rigid text organization, and elaborated language are described and analyzed in the dissertation by R. Sardi (2013) in which the author also assembles a marvelous collections of possible intertextual references in Nabokov’s texts. The author refers to Victorian British allusions and makes many other interesting discoveries (including allusions to Khubla Khan, etc.). A very strong point of the dissertation is the quest for (and further rejection of) what is coined the Otherworld (Alexandrov’s term developed in *Nabokov’s Otherworld 1991*). Sardi finds the Otherworld as having limitations and introduces the concept of “cosmic synchronization” which is “clearly the most fundamental element scattered throughout Nabokov’s prose, though the term itself is first introduced in *Speak, Memory*” (Sardi 2013: 32-46).

3.2. Narrative of total memory recall and mystical experience

Following the tradition of Alexandrov (1991) and Dolinin (in a sense of being profoundly absorbed with the text and the cultural heritage), B.V. Averin (1999) in his article “Recollections in Nabokov and Florensky” (chapter in the book *Dar Mnemozini (novels by Nabokov in the context of Russian auto-biographical tradition*) writes that childhood for Nabokov was heaven that had been lost with his Motherland, the happiest, best time in his life, the object of constant zest and craving, that “rolled above the abyss”. The most important things to consider about Nabokov’s prose is the “acuteness of his visual and hearing memory”, and the importance that he attached to this natural peculiarity. The acuteness of impressions, the ability to use the language and fix its richness in its diversity, the abundance of nuances. It is quite natural that the narrator in Despair says that, "what the artist perceives is, primarily, the difference between things. It is the vulgar who note their resemblance”. Such acute impressions help to understand why for Nabokov the direct address to the “last or remote questions of existence” were impossible. B.V. Averin gives an example from *Real Life of Sebastian Knight* in which the main character comes to his dying brother to listen to the last death-bed secret, but he doesn’t see his brother alive. “Not getting to hospital on

time the character understands that the desire to find out about this secret or mystery has passed away, as it is not important any longer". "He understands that the secret is not necessary before he finds out it is also unattainable". "According to Nabokov, in this internal refusal from his desire to pursue the secret, there lies the chastity of the character. The substitution of the secret is the understanding of something important (which is not stated directly or explicitly in the text), this is the idea that comes to the character's mind when he sits by the bed of an ill person". Therefore, Averin points out a very important moment of the "obscenity" of a direct view of the secret foundations of existence, and the preference for an indirect view, a "witness-like" articipation in the event (Averin 1999).

Averin compares the ideas of Pavel Florensky to those of Nabokov:

The existence in its essence has a mystery and it doesn't want to be revealed by means of someone's work. The surface of life that is allowed to talk about. is thin and transparent, most important things should not be seen in light. It is very tempting to get to know this world but one is allowed to do it only by means of ear dropping, eye catching, by means of "illegitimate discourse", the term that Plato used to describe the cognition of the primary darkness of the matter, but not with explicit syllogisms. (Averin 2003) (translated by N.S.)

For P. Florensky and for V. Nabokov, the validity of the person could be seen only through the validity of his identity. This validity is not given at different moments of a person's life yet revealed when one finishes one's life (on a macro-level). On the micro-level though, there is a principle of repetitions in the novel, that Nabokov is so fond of: "The construction of the majority of Nabokov's narratives repeats this chaotic picture of reality… Only in the course of reading, the plot reveals itself" (Averin 2003: 296). The connection between the idea of eternity and the repetition pattern is revealed in the episode with the dream. Hermanm sees a dream which gives a certain understanding of the novel. The dream repeats itself, and in the dream he sees the room:

For several years I was haunted by a very singular and very nasty dream: I dreamt I was standing in the middle of a long passage with a door at the bottom, and passionately wanting, but not daring to go and open it, and then deciding at last to go, which I accordingly did, but at once awoke with a groan, for what I saw there was unimaginably terrible; to wit, a perfectly empty, newly whitewashed

room – not as a first item of furniture but as though somebody had brought it to climb upon it and fix a bit of drapery. (ibid.)

When analyzing this dream B.V. Averin states that in the Russian tradition there are only two definitions of the eternity. One is given by Leo Tolstoy in relation to Andrey Bolkonsky ("to die means to wake up"), and the other one is given by Svidrigaylov, the famous character invented by Dostoevsky, it is about eternity that is like a small room, "reminding one of the Russian "bathhouse".

The main character in the novel by Nabokov is confronted not only with the criticism of literary works of the century, but becomes a witness of a mystical experience, a mysterious event that reveals itself when the main character confronts the supernatural. People's relationships adhere to the movement of planets Nabokov has never been a very religious person, yet for him, as it was relevant for all the poets of the Silver Age, mystical experience became very important. In the case of *Despair*, the narrator is hinting at something that exists beyond this world, as if it is light "at the end of the tunnel, or something beyond the text itself". Following the plot, you find out that two people (Herman and Felix) meet and then at some point the main character is left on his own. Some critics even mention the dates of their meetings with precision (9th May, 1st October, 9th March). For instance, Davidov (2004) explains that the plot is based on the mirror-like reflections of dates that correspond to encounters between the characters and that Hermann structures his story as having 10 chapters and a happy ending, which in a way is similar to having a solitaire game (cards) readily made (Davidov 2004: 120).

The spiral is a constant movement, it requires change, and the meaning is in dynamics. The idea of murder is the idea of elimination, that puts an end to the vicious circle on the metaphorical level, the character gets to the new stage of development after his encounter with Felix (something important, something that takes all Hermann's thoughts). In a way there is no murder in the book. Hermann might be seen as a Pushkin character (the one who looks with attention at playing cards, and to whom at the end of the play the card is talking to!) This is the play of meanings and allusions. But if for the characters the game is about the beginning and end, for the Creator everything is co-existing and almost unified, undivided. The Creator can't divide (the way that Adam and Eve are separated in the context of the subject and the object existing separately). The Creator overwhelms

everything. And the narrator (the author) partially takes the responsibilities of the Creator. He can't deny his character eternity, and, thus, he eliminates the character from the text. The murder therefore is not a massacre, just a textual and structural trick.

3.3. Developing a symbolic language

Language and its capacity

By using the term "symbolic language" I will refer, firstly, to its polyphonic capacity to generate different (sometimes self-exclusive meanings) and, secondly, to the term introduced by Charles Pierce (Kiryushenko 2008) who in his semiotic theory talked about three types of signs (indexes, symbols and icons). The term "symbolic", therefore, refers to the arbitrary nature of language. He basically refers to any possible or imagined referent which could then obtain any possible meaning, thus "behaving" in the post-structural fashion. The overwhelming power of Nabokov's language is in its so-called "seesaw principle" which refers to the capacity of the phrase to be read "from left to right" and "from right to left" (Ryaguzova 2002: 480-481). The language developed by Nabokov is used to convey even more than the author originally intended: the allusions and multi-language principle allow the texts to become multi-dimensional and relate to the universal laws.

On language "distortions" in Nabokov's texts

For Nabokov it is not only the structure of the narrative that resembles or adheres to cosmic synchronization, it is the language itself that possesses unique qualities. Nabokov consciously distorts some of the norms of the English language in his later novels (for instance, uses many non-verbal sentences, introduces non-existing word combinations, combines roots of words from different languages in the fashion that Joyce does in his *Finnegan's Wake*, and operates with a number of languages (multilingualism). Nabokov's language is characterized by high lexical density. He uses punctuation marks in a special way attaching more importance to them than it is done usually, and breaks or distorts the rhythm of the narrative as composers of post-avantgarde music do. It is highly important to mention here that language distortions or modifications are used by writers in a similar fashion as icon-painters use the reverse perspective, to allow the Otherworld to be seen and manifested by means of language modifications (see Shcherbak, Lavrova 2015). Nabokov pays special attention to details which otherwise would have remained unattended.

Let is consider the example:

He was a man of my age, lank, dirty, with a three days' stubble on his chin; there was a narrow glimpse of pink flesh between the lower edge of his collar (soft, with two round slits meant for an absent pin) and the upper end of his shirt. His thin-knitted tie dangled sideways, and there was not a button to his shirt front. A few pale violets were fading in his buttonhole; one of them had got loose and hung head downward. Near him lay a shabby knapsack; an opened flap revealed a pretzel and the greater part of a sausage with the usual connotations of ill-timed lust and brutal amputation. I sat examining the tramp with astonishment; he seemed to have donned that gawky disguise for an old-fashioned slumkin-lumpkin fancy dress ball."(Nabokov 1981: 9-176)

In the above extract, we see that the author is using a number of homogeneous attributes (lank, dirty, with a three days' stubble on his chin), he not only uses specific details (there was a narrow glimpse of pink flesh between the lower edge of his collar), he also specifies the way the collar feels (soft, with two round slits meant for an absent pin) and the upper end of his shirt). Then the author continues with precision describing Felix (his thin-knitted tie dangled sideways), he uses certain echo-elements and repeats consonants ("n", "nt", "ng", mirror-like repetitions in "thin-knitted"). The further details not only reveal the shape of objects but their colour also, the touch, their general view (a few pale violets were fading in his buttonhole; one of them had got loose and hung head downward). The next bit of the text is aggravated by a vibrant "a shabby knapsack" which "revealed a pretzel and the greater part of a sausage with the usual connotations of ill-timed lust and brutal amputation", that is a description in which the word is already treated as an important tool of the author's world creation, introducing the metalinguistic dimension into the text.

Special optics and focus on detail, exophoric reference

One more characteristic of the symbolic language used by Nabokov is seen in the description of details, for instance, in the extract about the post the main character is observing. What is revealing about the description? What is shown in the text is certainly not the image of a post, yet something else, very important, as if "hidden" behind the post mark:

That yellow post.... Erected by the man selling the allotments, sticking up in brilliant solitude, an errant brother of those other painted

posts, which, seventeen kilometers farther toward the village of Waldau, stood sentinel over more tempting and expensive acres, that particular landmark subsequently became a fixed idea with me. Cut out clearly in yellow, amid a diffuse landscape, it stood up in my dreams. By its position my fancies found their bearings. All my thoughts reverted to it. It shone, a faithful beacon, in the darkness of my speculations. I have the feeling today that I recognized it, when seeing it for the first time: familiar to me as a thing of the future. Perhaps I am mistaken; perhaps the glance I gave it was quite an indifferent one, my sole concern being not to scrape the mudguard against it while turning; but all the same, today as I recall it, I cannot separate that first acquaintanceship from its mature development (ibid).

In this extract it is clearly seen that, firstly, the narrator is simultaneously occupying different positions in time and space (realized in the text as "first acquaintanceship", "a thing of the future", "have a feeling today", "as I recall it", "mature development", "my thought reverted to it", "17 kilometers father"). The narrator is located a) in the time and space subsystem from where he is recalling events, and b) he is at the time and space subsystem in which those events occurred. Secondly, the narrator refers to the time and space subsystems that exist **beyond** the text (exophoric reference), as "the yellow post" could refer to any object, view or idea, perceived by the character as unique.

Free indirect speech, the separation and union of the character and the narrator

One more example of the special type of discourse that Nabokov's prose is characterized by is coined by critics as "free indirect speech". According to the opinion of Paducheva, a famous Russian linguist, Nabokov uses this type of discourse very often: it is the narrator in the 3d person who partially allows the character the right of the speech act, as in the example from a later novel *Ada or Ardour*: *A family chronicle* "Does he remember the elms?" (Nabokov 1969: 40) or from *Despair* "And then, thought I, was not I, who knew and liked my own face" (on "free reported speech" see Paducheva 2005:2). This type of discourse allows us to separate and unite the character and the narrator making them one entity and then dividing them into two isolated instances, which contributes to the notion of heterogeneity of Nabokov's texts and explains how different time and

space subsystems (possible, invented, imagined) work in practice. The relative nature of time and space subsystems is a post-modern technique which was rarely present in the traditional narrative and serves as a special tool to develop a new type of discourse (coined by us as "symbolic language" property).

Characters are like words and signs

Another example of the process of the conscious development of a symbolic language by Nabokov is in the author's ability to use main characters as if they were letters or symbols (or even signs). Characters in Nabokov's novels are like playing cards, they don't develop or have any dramatic attributes, but they act as if they are symbols or signs themselves that could be assembled in any possible combination.

This is how Hermann, the narrator, is talking about his wife at the beginning of the novel. He is describing her with an attention of a scientist, an entomologist. In this description one could see not only the statement of numerous drawbacks, but manifestation of warmth and tenderness, yet the vector of his tender attitude might be pointing in any direction, referring to almost anyone. The referent becomes vague[1]. The image of Lydia, Hermann's wife is similar to the image of Lolita's mother, who is one of the possible manifestations of Lolita herself. Lolita's mother gets knocked down by a car at the beginning of the novel *Lolita*, to leave the main character with Lolita. Any female image in *Lolita* is related to the image of Lolita, as the image of Humbert is much better seen against the image of Quilty. Thus, any image or character in *Despair* is related to the image of Hermann and his wife.

Nabokov assembles his characters into different kinds of combinations. His characters are connected to one another, and then they again become separated from each other like atoms, sometimes they could split again! Their energetic potential is similar to that of the wind or the movement of waves. Common mechanisms of image creation do not work when analyzing the prose by Nabokov, because all of his characters are related to each other like water molecules, or water drops in sea air. Characters like feelings are characterized by fluidity and could interact with each other and get into different patterns.

The narrator is introducing his wife to the reader:

And, there, in my world of neatness and cleanliness, the disorder Lydia spread, the sweet vulgar tang of her perfume. But her faults, her innocent dullness, her school-dormitory habit of having the giggles in bed, did not really annoy me. We never quarreled, never did I make a single complaint to her – no matter what piffle she spouted in public, or how tastelessly she dressed. She was anything but good at distinguishing shades, poor soul. She thought it just right if the main colors matched, this satisfying thoroughly her sense of tone, and so she would flaunt a hat of grass-green felt with an olive-green or eau de Nil dress. She liked everything to be echoed". If, for instance, the sash was black, then she found it absolutely necessary to have some little black fringe or little black frill bout her throat. In the first years of our married life she used to wear linen with Swiss embroidery. She was perfectly capable of putting on a wispy frock together with thick autumn shoes, no, decidedly she had not the faintest notion of the mysteries of harmony, and this was connected with her being wretchedly untidy. (Nabokov 1981: 9-176)

What does this extract refer to? Having "deceived the reader" (as if stating Hermann doesn't love her as she is not good at distinguishing shades, poor soul!), the text occupies the reader's attention again, drawing attention to endless detail, including the colour of the hat, the smell and the brand of the dress, and the inability to match clothing in a proper way. The author continues further, as the narrator explicitly admits the feelings towards his wife:

I sometimes used to ask myself, what on Earth did I love her for? Maybe for the warm hazel iris of her fluffy eyes, or for the natural side-wave of her brown hair, done anyhow, or again for that movement of her plump shoulders. But probably the truth was that I love her because she loved me. To her I was the ideal man: brains, pluck. And there was none dressed better. I remember once, when I put on that new dinner jacket, with the vast trousers, she clasped her hands, sank down in a chair and murmured: "Oh, Hermann…" It was ravishment bordering upon something like heavenly woe. (Nabokov 1981: 9-176)

The fragment shows clear correlation of opposing feelings, "similarity and difference", "love and not love", "trust and deceit". It is far more difficult to see similarities than differences, it is more difficult to see the drawbacks and yet to accept them to the full, instead of admiring the other, like it was in the times of Romanticism. It is more difficult to render the dynamics of feelings, not their stone-like

stability. Hermann is not a romantic, yet he is precise in his understanding of love, as opposed to those who believe that one could love only the handsome and the wise. Why isn't the character who is confessing so sincerely worthy of the reader's attention? Because the author hinted himself he didn't like him? What if he lied?

The text continues:

I took advantage of her confidence and during the ten years we lived together told her such a heap of lies about myself, my past, my adventure, that it would have been beyond my powers to hold it all in my head, always ready for reference. (ibid.)

The narrator confesses that he is not sincere with his wife. At times you get the feeling of how sinister the main character is. And then the mystery reveals itself again, this time it is almost mentioned by Hermann explicitly:

Her love almost crossed the boundary limiting all the rest of her feelings. On certain nights, when June and moon rhymed, her most settled thoughts turned into most timid nomads. It didn't last, they did not wander far, the world was locked again; and a very simple world it was, with the greatest complication in it amounting to a search for telephone number which she had jotted down on one of the pages of a library gook, borrowed by the very person whom she wished to ring up." (ibid.)

In this extract Hermann analyzes his wife's love. The text could have been taken as describing the quite primitive world of Hermann's wife, if not for the phrase that turns the whole passage upside down. It lies in the words "almost crossed the boundary". The attitude of Lydia to Hermann, or the attitude of Hermann to Lydia cross the boundaries of the text, or breach the norms of ordinary feelings (the author states this implicitly by merely metaphorically stating that there are certain boundaries!) And though any critic might well argue that the text states the opposite. That is the mediocrity of Hermann's wife. It is far more fruitful, we believe, to consider the narrator as person who describes, above all, an ideal world of the two, their illogical yet well existing harmony, their occasional "get away from the harmony", and "peaceful return there" (the words about "the telephone number disappearing being jotted down in a book that was given to someone else" hint at the lack of constant order, manifesting the intrusion of other forces, well beyond this world organization).

A parallel to the description of Hermann's wife is this reference to Felix:

May passed, and in my mind the memory of Felix healed up. I note for my own pleasure the smooth run of that sentence: the banal narratory tone of the first two words, and then that long sigh of imbecile contentment. Sensation lovers, however, might be interested to observe that, generally speaking, the term "heal up" is employed only when alluding to wounds. (ibid.)

The narrator recalls or recollects something (in my mind the memory of Felix healed up). Something very important? Eternal? Event? Felix is somebody so important for Hermann that he even can't express why. Is he his double? His happy reincarnation? The fact of the encounter is more important than any details or explanations. The encounter with Felix left a wound that is what Hermann states, it is some sort of connection to the matter of a more refined kind. That is why Hermann can't tell his wife about this important event.

There are a few other episodes in which, for instance, Hermann understands that a letter he wrote to Felix was written to himself. It is again a manifestation of co-existence of one character in the other. On a different level, this is, above all, about the problems of any creative act, successful or unsuccessful communication, and ability to talk about events, etc. One's personal experience is unique, yet for other people it could be "just a letter from your tax inspector"[1].

Writing is art

One more important point. Why the formula "killing the Other" and how does it relate to the notion of "symbolic language? The quotation from the text follows:

And vous – and you?" – the doctor was saying to me, "what do you think of this subject?" "What subject?" I asked. "We were speaking ", said the doctor, "of that murder, chez vous, in Germany. What a monster a man must be" – he went on, anticipating an interesting discussion – "to insure his life and then take another's – (Nabokov 1981: 9-176).

The interpretation of this extract should be on multiple levels. The one that comes to mind immediately is related to ideas expressed by Derrida in his work *the Gift of Death* (1996). According to the famous poststructuralist, "gift of death" is the only instance of gift that doesn't demand anything in return. Derrida was not writing about a murder or evil, yet expressed his idea that the Gift of Death seems to

be a metaphor of delicate balancing on the edge of existence, in many ways similar to the polyphonic nature of sign.[1] Death which Hermann experiences with Felix or might experience hypothetically with anyone else in a different dimension. The context is not important. The play of life and death and the balancing between the two states, on the border of understanding, close to the failure of communication, winning and losing. The idea of coming into a different state and the manifestation of a myriad of endless possibilities – these are the main motives of the novel *Despair*. Related to that, is the idea about the difficulties of constructing any art object (or writing a novel). Different media (a film) seems to be a different form of the narrative explored. The process of film shooting is similar to the murder act. The photograph takes away the subject, as it aims at stopping the moment and getting full possession of it. It allows us to substitute one person for another (or the other). The film also allows the creator to "jump out" of the character and look at oneself at a distance.

4. Conclusion

Nabokov builds up a landscape of the character's experience. One could see in it what can't be expressed but what could be hinted at. Anti-narrative practices developed by Nabokov (that is a symbolic language, slightly distorted or aggravated, different from the norm, with a use of seesaw principle and endless connotations that it allows for) could be compared to meeting the Other, hence, and above all, yourself. The idea of a murder takes the reader's attention and is nothing more than that. However, implicitly, the story turns into a narrative about art creation, or any attempt to develop discourse. *Despair* is not about being upset, and it might be interpreted as an aspiration for the resurrection (as in a famous prayer "Aspire to the Resurrection of the Dead"). The meaning does not lie in sadness. It is a possible encounter with the eternal, the revisiting of the eternity, an instance of isolation and then re-acquisition of the body and soul. The language developed by Nabokov contributes to this notion. By using highly detailed descriptions, complex syntax, and drawing attention to unpredictable details Nabokov constructs a world in miniature that adheres to its complex, fundamental laws. This allows is to completely absorb the reader's attention and generate new meanings. Characters introduced by Nabokov are often of simple nature (yet described in detail) and act as cards or symbols (or signs) that the narrator (as if a conjuror) is playing with.

References:

Adamovitch, G. 1931. Sovremenniye zapiski. Kniga 56. Literary Part in Posledniye novosti. 4 July. № 3725. P. 2.

Alexandrov V. Nabokov's Otherworld. Princeton: Princeton University Press, 1991.

Averin B. Recollection in the works by Nabokov and Florensky// Nabokov. Pro et Contra. In two volumes. Volume 2. 1999

Averin B. Dar Mnemozini (novels by Nabokov in the context of Russian auto-biographical tradition). St.Petersburg: Amfora, 2003

Bitzilli P. Revival of allegory/ in Melnikov, N. Klassik bez retushi. Moscow: Novoye Literaturnoye Obozreniye, 2000. P. 213

Boyd, Brian. Vladimir Nabokov. The Russian years London: Chatto Windus, 1990.

Connolly, J. Nabokov's Early Fiction: Patterns of Self and Other. Cambridge: CUP, 1992

Davidov S. Teksti-matreshki Vladimira Nabokova. St.Petersburg, 2004

Dematagoda, U. Vladimir Nabokov and the ideological aesthetic: a study of his novels and plays, 1926-1939. Peter Lang Ltd, International Academic Publishers, 2017

Derrida, J. The Gift of Death. Chicago: University of Chicago Press, 1996

Dolinin, Alexander. "Caning of the Modernist Profaners: Parody in Despair". Cycnos, Vol. 12, No. 2. Nabokov: At the crossroads of Modernism and Postmodernism. Nice:Universite de Nice-Sophia, Antipolis, Department of Etudes Anglophones, 1995.

Dolinin A. Real life of the writer Sirin. Works on Nabokov. St.Petersburg, 2004. P. 210

Dubankova O. Vospriyatiye V. Nabokova v russkoy kritike. Moscow: Izdatelstvo IKAR, 2008

Field, A. Nabokov: His Life in Part. Viking Press, 1977

Hodasevitch, V. O Sirine (Nabokove). Vozrozhdeniye. 13 February, 1937

Kiryushenko V.V. Language and sign in pragmatics.St.Petersburg: EUStPt 2008.

Lavrova S. Shcherbak N. Expressible and inexpressible meanings of literary and musical languages. Ada by Nabokov and New Music. Bulletin of St.Petersburg State University. 2015. P. 19-33.

Melnikov N. Portret bez shodstva. Vladimir Nabokov v pismah i dnevnikah sovremennikov. (1910-1980). Moscow: NLO, 2013
Nabokov V. V. Lectures on Russian literature. Moscow: Nezavisimaya gazeta, 1999. P. 337-338
Nabokov V. V. Sobraniye sochineniy v tchetireh tomah. Moscow: Pravda, 1990
Nabokov, V. Ada or Ardour: A family Chronicle. Penguin Books. 1969
Orisheva O. Despair by Nabokov. The mortal combat with the other. Topos. 2011. P, 92-107
Paducheva E.V. Igra so vremenem v pervoy glave romana Nabokova Pnin//Yazik. Lichnost. Tekst: sbornik statey k 70-letiyu T.M. Nikolaevoy. Moscow, 2005
Page. N. (ed.) Vladimir Nabokov: The Critical Heritage.London: Routledge & Kegan Paul, 1982
Pivanova E. B. Harmony of the literary text in meta-poetics by V. Nabokov. Stavropol: Izdatel'stvo Stavropolskogo Universiteta, 2008. P. 70
Ryaguzova L.N. Palindrome principle and internal reversibility in texts by Nabokov// Logical analysis of language. Semantics of beginning and end//Ed. byArutyunova. MoscowL INDRIk, 2002. P. 480-481
Saburova O. "Author and hero in the novel Despair by Vladimir Nabokov", Pro et Contra. In two volumes. Volume 2. 1999.
Sardi R. Világok És Másvilágok Vladimir Nabokov Műveiben. PhD thesis. Faculty of Humanities. Budapest. Hungary. 2013
Shraer D. Bunin and Nabokov, the history of competition. Moscow, 2014
Nabokov, V. Despair. Penguin Books, 1981
Sartre J. -P. Situations. I. Paris, 1947. P. 58–61/ in Review on the French translation of the novel Despair by Nabokov. Gallimard, 1939, (tr. by Marcel Stora).
Tselkova L. Novels by V. Nabokov and Russian literary tradition. Moscow: Russkoye slovo, 2011
Veydle V. V. Sirin. Despair. Almanah Krug. Berlin: Parabola. 1936. P. 185–187.

Роман «Отчаяние» Владимира Набокова: трансцендентная природа постмодернистского нарратива и символический язык

Аннотация: В статье проведен анализ критических работ и рецензий, связанных с исследованием и изучением романа «Отчаяние» Вл.Набокова. Нам представляется, вслед за рядом других исследователей, что основная идея сюжетного хода – «убийство двойника» соразмерно вовсе не с конкретным действием, психологической подоплекой, иронией в отношении Достоевского, а является метафорой «комплексного, неоднозначного процесса создания художественного произведения», или может считаться манифестацией «события», связанного с мистическим опытом, «при-открытием завесы бытия». Встреча Германа и Феликса (и дальнейшее устранение этой встречи) соразмерна попытке актуализации в тексте чудесного, чудного, божественного, космического. «Встреча», «слияние», «расхождение» главных героев является одним из способов передачи мистического опыта, тайна которого реализуется имплицитно. Богатство аллюзий, художественных средств выражения позволяет генерировать множество дополнительных смыслов, связанных с общеисторическим контекстом.

Ключевые слова: нарратив, анти-нарративные практики, манифестация события, творчество Набокова, символический язык

UDK 130.2; 811; 81.4

ГЛАВА 13.
ICONICITY AND DECONSTRUCTION: THE PROSE BY VLADIMIR NABOKOV AND THE 20TH CENTURY POST-MODERNIST PHILOSOPHY

Nina F. Shcherbak✉
Saint-Petersburg University, St. Petersburg State University,
✉n.sherbak@spbu.ru

Introduction. This research aims at analyzing the novel by Vladimir Nabokov *Transparent Things* (1972) from the perspective of post-modernist philosophy. By post-modernist philosophy I mean the post-structural view of the sign theory, that focuses on iconicity, symbolic and iconic nature of the sign, the concept of deconstruction, the concept of rhizome, the concept of silence, the concept of différance (as stated by Derrida), the concept of difference and repetition introduced by G. Deleuze. This philosophy is linked to a more general view expressed, for instance, by Derrida (in his work *the Gift of Death (Donner la mort*)). The main innovative element of this research, therefore, is to study the prose by Nabokov as an example of post-modernist writing simultaneously applying the views and concepts introduced by cognitive linguistics, literary critics and post-modern writers like J. Derrida, U. Eco, R. Barthes.

Methodology and sources. The research method used is semantic and structural analysis of the novel by Nabokov Transparent Things. Its main tool is the use of ideas introduced by French post-structuralists regarding the theory of sign, the symbolic nature of language, study of multiple meanings generated by a word in the process of its use and decoding.

Results and discussion. The results of this research allow to outline main tendencies in the development of the 20th century narrative. It adheres to the general law of multi-level structure of the novel, play of words and sounds, which corresponds to the general view of difference (as coined by Derrida), deconstruction, rhizome, iconicity of sign. The rhizomorphic structure of the novel at the same time is mirror-like, which allows to apply the difference-repetition dichotomy put forward by G. Deleuze. If the micro-structure of Nabokov's texts allows to make generalization about the author's use of language, its

macro-structure reveals deeper philosophical notions, implying that the death of the character in the novel leads to the study of the transcendental, or “the Other” in psychoanalytical terms, thus putting the plot on a different scale of values. The view of language and its structure in its relation to the notion of transparency, allows to see the sign in a Heideggerian way, as bearing the replica of the world, having more in itself about the world, than anything else.

Conclusion. The novel *Transparent Things* by Nabokov falls into the category of similar novels in which the author develops symbolic language and explores its potential, following the general pattern and establishing the rules of narrative construction in post-modern tradition.

Keywords: Nabokov, post-modernism, difference, difference and repetition, deconstruction, theory of sign

For citation:

Source of financing: initiative work. M1_2020: Literary texts and its language vs qualitative, corpus and computer-assisted methods: testing and evaluation (Nabokov and comparative analysis). Grant: M1_2020. St. Petersburg State University, ID 61630504 (preliminary, St. Petersburg State University, ID 61629280)

ИКОНИЧНОСТЬ ЗНАКА И ДЕКОНСТРУКЦИЯ: ПРОЗА ВЛАДИМИРА НАБОКОВА И ФИЛОСОФИЯ ПОСТМОДЕРНИЗМА

Н. Ф. Щербак✉

Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, Россия

✉ n.sherbak@spbu.ru

Вступление. Данная статья посвящена анализу текстов Владимира Набокова (на примере романа "Просвечивающие предметы" (1972)) с позиций постмодернистской философии. Под постмодернистской философией понимается постструктуралистский взгляд на теорию знака, теорий, обозначенных Ж. Деррида и его последователями. Изучается феномен различания (différance - концепт, введенный Дерридой), концепт «различие и повторение», представленные Жилем Делезом. Изучается процесс деконструкции знака, проблемы, обозначенные в работе Дерриды "Дар смерти" (*The Gift of Death*)). Основным новаторским элементом данного исследования является комплексный

подход, совмещение лингвистических, литературоведческих и философских концепций при изучении прозы Набокова как примера постмодернистского письма.

Методология и источники. В качестве метода исследования использован семантический и структурный анализ романа Набокова с использованием метода биографического анализа. Используются концепции, введенные французскими пост-структуралистами относительно теории знака, символической природы языка, множественности значений, порождаемых словом в процессе его употребления и понимания.

Результаты и обсуждение. Результаты данного исследования позволяют наметить основные тенденции в развитии нарратива XX века, который следует общему закону многоуровневой структуры романа, игры слов и звуков, «исключения» вместо «включения», «открытости структуры», вместо «закрытости», «синтагматичности», вместо «парадигматичности», следа или жеста, вместо знака, и т.д. Таким образом, идея «различания» (différance) позволяет избежать традиционных оппозиций, являть собой «общий корень всех оппозиционных понятий, которые маркируют наш язык', быть в качестве единого означающего для любых парных смыслов метафизического порядка Ризоморфная структура романа зеркальна, что позволяет применить дихотомию различия-повторения, выдвинутую Ж. Делезом и Ф. Гваттари, трактовать концепты «пустоты», «молчания», «белого шума». Если микроструктура набоковских текстов позволяет сделать обобщение об использовании автором языка, то его макроструктура раскрывает более глубокие философские понятия, предполагает изучение трансцендентного, применяя иную шкалу ценностей. Взгляд Набокова на язык и его структуру, его отношение к концепту «прозрачности» позволяет увидеть знак в «хайдеггеровском ключе», как знак иконический (подобный иероглифу), то есть как несущий определенное знание о мире.

Заключение. Роман Набокова "*Просвечивающие предметы*" относится к разряду романов, в которых автор развивает символический язык и исследует его потенциал, следуя общей схеме и устанавливая правила повествовательного построения в постмодернистской традиции.

Ключевые слова: Набоков, постмодернизм, различие и повторение, деконструкция, постструктурализм

Финансирование: инициативная работа; работа выполнена при финансовой поддержке гранта M1_2020: Литературные тексты и их язык vs количественные, корпусные и компьютерные методы: взаимное тестирование (Набоков и сопоставительный материал): 2020 г. этап 1. St. Petersburg State University, ID 61630504 (preliminary, St. Petersburg State University, ID 61629280)

Конфликт интересов. О конфликте интересов, связанном с данной публикацией, не сообщалось.

Introduction. This article aims at analyzing the novel by Vladimir Nabokov *Transparent Things* (1992) from the perspective of post-modernist philosophy. By post-modernist philosophy we imply the post-structural view of the sign theory, as well as the views expressed by J. Derrida and his view of difference and deconstruction of the sign. This philosophy is linked to a more general view of expressed by Derrida (for example in his work *the Gift of Death* (*Donner la mort*) which implies that death is the only real gift that is a gift, as in the hypothetical situation of an action or imagined action, it means that one doesn't expect anything back). The main innovative element of this research is to study the prose by Nabokov as an example of post-modernist writing simultaneously the views and concepts introduced by linguistics, as well as by J. Derrida, U. Eco, R. Barthes, other post-structuralist thinkers.

The title of the novel contains the term "différance" introduced by Derrida. It is the concept of postmodernism philosophy, which is 'the common root of all oppositional concepts that mark our language'. As a single signifier for any paired meanings of the metaphysical order (for example: 'presence' — 'trace'), Derrida introduced the term in order to overcome a number of traditional foundations of metaphysics — the ideas of 'presence', 'identity', 'logos', etc.

Methodology and sources. The research method used is semantic and structural analysis of the novel by Nabokov with the use of some biographical details. Its main tool is the use of ideas introduced by French poststructuralists regarding the theory of sign, the symbolic nature of language, iconicity which accounts for multiple meanings generated by a word in the process of its use and comprehension (or decoding).

Differance and deconstruction: its application to the study of texts

Derrida first uses the term “différance” in his 1963 paper *Cogito et histoire de la folie*. The term “différance” then played a key role in Derrida's engagement with the philosophy of Edmund Husserl. The ⟨a⟩ in the word “différance” is a deliberate misspelling of difference. This misspelling highlights the fact that its written form is not heard, and serves to further subvert the traditional privileging of speech over writing, as well as the distinction between the sensible and the intelligible. The difference articulated by the ⟨a⟩ in “différance” is not apparent to the senses via sound (as the two words are pronounced in the similar way), "but neither cannot it belong to intelligibility”, and this is because the language of understanding is already caught up in sensible metaphors. The notion of “différance” allows to study the powerful and inexplicable power of the language.

Deconstruction is another important term introduced by Derrida that shakes up a concept like text in a way that provokes questions about the borders, the frontiers, the edges, or the limits that have been drawn to mark out its place in the history of concepts.

Theory of sign and its application to the study of Nabokov’s prose. By “theory of sign”, I mean the transformations of the idea of Frege’s semantic triangle and, for instance, the realization (with further publication in the work *the Meaning of Meaning* (1923) by Ogden and Richards) [1, p. 4-8] the view about the relation of a symbol to reference and referent. An important vector of development in the “theory of sign” is the change of the structural view of sign to the post-structural view of sign, which is reflected in the former “break” with the referent, and, regarding the latter, break with the reference. In other words, the post-structural view of the linguistic sign (similar to any other sign) is its ability to generate a number of meanings in the context, sometimes simultaneously [2]. This view allows to explore Nabokov’s prose as a constant play with signs, sounds, meanings, on a micro-level, and having numerous attempts of play within the plot, on a macro-level, exploring open ending and possible echoes of famous plots and story lines.

Symbolic or iconic view of the language sign

According to Pierce [3], there are three types of semiotic signs. They could be symbolic, iconic, or index kind of signs. Most signs of the language are considered to be symbolic, as the relation of a sign to

what it signifies, is arbitrary. On the other hand, phono-semantic research has proved that there are a lot of exceptions, that is, a great deal of words, roots of words, parts of words have a direct correlation to what they signify (an open vowel or a closed one might signal about the positive or the negative connotation or change a pragmatic force of the whole sentence). Nabokov's texts often act as icons, as the meaning could be embodied not only in words, but act "around the word". The syntactic structure of the sentence, iconic proximity (that is lexical density) could also account for the construction of the symbolic language and play an important part in the process of generating extra meanings.

The unity of the form and the meaning

The famous, almost general view of Ferdinand de Saussure that the form is inseparable from meaning, is challenged by a number of researchers, for instance, prof. Archipov [4], when in his works, he addresses the notions of the form being transformed to the addressee, not the meaning. The form is then decoded by the receiver of the message. This allows to develop further the idea of "internal speech" (introduced by Vigotsky) and prove the ability of a human being to 'think in images rather than only in words". This almost revolutionary view has been supported by researchers like Zhinkin [5, p. 158], who modified the concept of "internal speech", believing that there is a universal subject-schema code in which "there are no signs of natural language words, but there are images, schemes or images that can form a chain or grouping».

This view is very important regarding the views that Nabokov expressed himself, and they concern the fact that, as he pointed out, he thought in images, rather than in words. To a reporter's question: "What language do you think in?", he answered in his interview for the BBC (1962):

I don't think in any language. I think in images. I don't believe that people think in languages. They don't move their lips when they think. It is only a certain type of illiterate person who moves his lips as he reads or ruminates. No, I think in images, and now and then a Russian phrase or an English phrase will form with the foam of the brainwave, but that's about all» [6, p. 138].

Rhizome, time and space subsystems, schizo-analysis, "difference and repetition"

Apart from deconstruction, post-modernists concentrated on a number of concepts that allow

to explain the main rule of the narrative construction (art creation or music writing). Rhizome as a metaphor of different connections that were not considered before has been studies by Deleuze and Guattari in their *Capitalism and Schizophrenia (1972–1980)* project. The view of interwoven motives allows to look closely at Nabokov's texts and see the connections of almost anything to everything. This is in tune with ideas of schizo-analysis that is developed in the same work, that includes *Anti-Aedepus: Capitalism and Schizophrenia* (1972) and *A Thousand Plateaux: Capitalism and Schizophrenia* (1980). Similar insights are provided by *Difference and Repetition* (1968). The philosophical notions outlined in these texts go along the lines of a general tendency of post-modern texts to change the canon, to introduce multitude of hidden agendas and playing codes. If the play with time and space subsystems allows to identify different perspectives of the characters, the orchestra of perspectives and the echoing capacity of language, the "difference and repetition" dichotomy allows to see the change of paradigm in the structural way. The "grand narratives" were making up the narrative by introducing "new" or different motives, whereas the Nabokov's text often contains a repetitive patterns of recurring events. The recurring illness, or event, or an action is a sign of a new artistic or aesthetic paradigm, rules of post-modern narrative adhere to it to its full potential [7].

Results and discussion

The results of this research allows to outline main tendencies in the development of the 20th century narrative. The narrative that adheres to the general law of multi-level structure of the novel, play of words and sounds which corresponds to the general idea of J. Derrida and his view of difference and deconstruction. The rhizomorphic structure of the novel at the same time is mirror-like, which allows to apply the difference-repetition dichotomy put forward my Derrida and G. Deleuze. If the micro-structure of Nabokov's texts allows to make generalization about the author's use of language, its macro-structure reveals deeper philosophical notions, implying that the death of the character in the novel is viewed not only as physical death, but points

to the study of the transcendental, the Other. *The Gift of Death* places the plot on a different scale of values. The relation of language and structure to the notion of transparency, allows to see the sign in a Heideggerian way, as bearing replica of the world, having more in itself about the world, than anything else.

General characteristic of Nabokov's texts through the prism of linguistic and literary theories

Nabokov's texts, in general, adhere to post-modern tradition in a way that they differ tremendously from "grand narratives" and are a step forward from modernism. As pointed out by Hassan, post-modern texts differ from a more traditional form of the narrative as the closed form is generally changed into the anti-form. The aim becomes a game, the plan – an occasion, the hierarchy – the anarchy, the completed piece of writing – a process, presence turns into absence, God Father the Creator is turned into a Holy Spirit, presence becomes absence [8]. Therefore, the plot of the Nabokov's novel will always have a number of story lines developing simultaneously, a variety of different techniques combined together, a number of interwoven motives, borrowings, reminiscences, stated directly to indirectly.

Language developed by Nabokov is in a way similar to symbolic (the way that the Silver Age poets addressed it, referring to a word as "revealing its darker side in the depths of its meaning"). The wording Nabokov uses is also iconic in many ways, as each symbol or a paragraph adheres to what Ryaguzova coins a "palindrome" principle, that allows to read the word (or a sentence) from left to right and from right to left [9, p. 480-481]. This general principle allows the author to view the word as bearing a lot of properties, including its form and acoustic properties. It allows to combine different languages, exploring iconic nature of the language as well as its symbolic dimension.

This attitude and view of Nabokov's language allows to explain the core value of his texts that explore not only the psychological, historical, literary tradition, but, above all, touch upon the study of the transcendental dimension. By transcendental dimension I mean the study of the unknown, in a broader sense, the study of the states (such as dreams) that allow to bring in the unconscious, the study of religious practices. Above all the transcendental is viewed in a Foucault tradition of looking at a "gesture to the eternity", which always addresses

the ability for acute hearing, attention to minimal details of the narrative, paying attention to previously ignored items (such as punctuation marks, break of rhythm, echo-elements). As was pointed out by James Joyce, epiphany is a sudden spiritual manifestation, whether in conversation, in gesture or in the process of thinking, that is worthy of remembering. Joyce's character thought it was necessary for a writer to put down such experiences with great attention thinking these were very delicate and passing states of one's being [10, 5-254].

The plot, the narrative, the meaning of *Transparent Things*

The novel *Transparent Things* (1972) was originally written by Nabokov in English and published in 1972. The novel tells us the story of an American editor and the memory of his four trips to a small village in Switzerland. The time span is two decades. During one of his trips (the third one) the murder is committed which, finally, leads to madness.

As it often happens in Nabokov's texts, it is not the plot, that is so important, yet the revelation, epiphany kind of impression one gets when reading it, as well as extra meanings generated within the texts. The main topic is always the topic of a "total memory recall" almost a psychiatric ability to remember the story of one's life incorporating it into the story or culture of continents and countries. In other words, what Nabokov explores here is the metaphysics of one's memory.

The title *Transparent Things* is metaphoric by its nature and in a way resembles the idea of a concept of an "icon" (or iconic capacity of the sign), as it bears in itself almost everything, the pattern of one's mind or the pattern of the universe. Transparent things are what allows one to see a concept or a phenomenon completely, making up the final jigsaw puzzle into a full and comprehensive entity. Building up a story from different fragments is, on the one hand, characteristic of any postmodern text, on the other hand, it is an ability of an individual, to recall one's experience and in an existential manner to see the relationship of this existence to the essence, or the essence to existence, answering the question posed by Sartre at one point, if the essence precedes existence or the other way round [11].

An important concept that explains general tendencies of postmodern literature to generate meanings in a different way, one could consider the "Vvedensky hieroglyph" which is similar in many ways

to the symbol. This is material, a sensually perceived object (a phenomenon or, less often, an action) that serves as a representative of another object or a number of objects, properties, relationships. Similar to a symbol, a hieroglyph is characterized by polysemy, a real embodiment, and it has meaning. The symbol carries a reference to another object or a number of objects, but these objects, in one way or another, are logically connected in meaning with the symbol that expresses them. If, according to Vvedensky, the world cannot be comprehended logically, if the mind does not understand the world, then no logic can start its work. The hieroglyph, unlike the symbol, is absolutely arbitrary, devoid of the rudimentary natural connection between the signifier and the signified [12]. One of the main features of the hieroglyph is absurdity, illogicality. But the absence of a logical connection between the signified and the signifier does not harm the hypothetical possibility of comprehending the hieroglyph. Derrida pointed out that "by its purely intelligible facet, the signified refers to the absolute Logos and establishes a direct connection with it. In medieval theology, this absolute Logos was an infinite creative subjectivity: the intelligible face of the sign was always turned towards the word and the face of God», therefore, if in the case of a symbol the chain of movement of our understanding of this symbol is: "signified-object - absolute Logos/word of God", then the hieroglyph refers to the last phase of this chain. However, this is not due to the fact that the hieroglyph removes an object from this chain, but, according to Vvedensky, each object is already initially an absolute Logos [12].

Time and space subsystems in Nabokov's texts and in *Transparent Things*

The concept of transparency implicitly introduced in the text (in the title) allows to explore the non-linear properties of time. Nabokov's texts are characterized by the combination of different space and time subsystems in the text, which has been largely studies [13]. The study of numerous time and space subsystem in Nabokov's texts allow to see the underlying principle of his narrative construction, that is the development of a narrator who partially gives the character the right for the speech acts (allowing such phrases as "*But he won't, oh no*" [14] to come into play, in which "the voice" of the character is similar to the voice of the narrator).

In most cases the narrator and the character are two different entities, which allow the narrator to reflect on the fate of the character

and opt for the analytical type of writing, making the narrative not a story but "permanent reflection on the story":

*But **the future has no such reality (as the pictured past and the perceived present possess); the future is but a figure of speech**, a specter of thought. **Hullo, person! What's the matter, don't pull me**. I'm not **bothering him.** Oh, all right. Hullo, person . . . (last time, in a very small voice).*

***When we concentrate on a material object**, whatever its situation, the very act of attention may lead to our involuntarily sinking into the history of that object. Novices must learn to skim over matter if they want matter to stay at the exact level of the moment. **Transparent things, through which the past shines**! [14]*

In the above given example the analysis of egocentric elements allows to see that first the narrator and the character are two different people (realized in the text as "hello, person!?). Then the narrator as if "steps back" allowing himself to look at the character from a distance (realized in the text as "I am not bothering him"). Then, the author again reflects "uniting" with the reader by addressing himself and the readers by "we" (in the text realized as "when we concentrate on a material object"). This allows the narrator to hypothesize that there is no future, only the past (in the text "the future has no such reality (as the pictured past and the perceived present possess); the future is but a figure of speech"). This idea of "transcending time" is very characteristic of Nabokov. The idea of "total recall" and memory is what makes the story, not the predictions about the future. In this sense, "transparent things" are the absence of material, it is the possibility to see through one's life, every moment of it up to the present (realized in the text as "transparent things, through which the past shines").

Transparency and its meaning

In many ways "transparency" is similar to the concept of "vanitas" or "silence", or the study of the "white color" explored at length by art critics [15]. The non-body, air-like sound material is related to the concept of silence [15, p. 17]. This is because the white color is an achromatic color, that together with the black one, and hues of grey, creates a full color scheme from different radiations with the assistance of different factors [15, p. 17-18]. As silence, transparency is a concept that is used in musical and art theories, as well as in literary analysis and philosophy and normally serves as a background to every detail that the text provides. Silence allows for acute hearing, for the

so-called ecology of "reading" when every tiny detail is taken into account.

The view of the novel in relation to "silence" (which is normally contrasted to hues of meanings and the orchestra of sound realized in poetry, for example, is problematic, as the novel is highly lexically dense. Yet, the contrast of the title to the lexically dense text is where the meaning is hidden. The meaning of the complexity of the Universe, full of details, rhizomorphic connects and paradoxes:

In his shop, and long before that at the village school, the pencil has been worn down to two-thirds of its original length. The bare wood of its tapered end has darkened to plumbeous plum, thus merging in tint with the blunt tip of graphite whose blind gloss alone distinguishes it from the wood [14].

In this example there is no white colour, the graphite and its dark colour (plumbeous plum) is described, as doing all the work. Yet the absent part of the graphite (the one third) that hasn't been used (realized in the text as "the pencil has been worn down to two thirds of its original length"), is what is "absent" from the text, that allows to make it up in one's memory or imagination. It is not what remains from the pencil, it is what has been used that is important! In a similar fashion Eagleton writes about Heidegger and his view of the language, that it is not the hammer that gives insight into matters, it is the "broken hammer" [2].

In the next example, we observe not a usual "contrast" between elements, but "blurring" and "changing the meanings" to its opposite:

It was not a ghost, however, that prevented him from falling asleep, but the stuffiness. He opened wide both casements; they gave on a parking place four floors below; the thin meniscus overhead was too wan to illumine the roofs of the houses descending toward the invisible lake; the light of a garage picked out the steps of desolate stairs leading into a chaos of shadows; it was all very dismal and very distant, and our acrophobic Person felt the pull of gravity inviting him to join the night and his father [14].

First the character sees a ghost, then "the invisible lake", "chaos of shadows", "dismal", "very distant". The "transparency" allows not to have clear outlines, allow for the change of objects and meanings, leaving a lot of space for imagination.

In art and music this phenomenon is often observed. “The move from silence to sound – the material that all my compositions dwell upon, writes Sciarrino, an Italian post-avantgarde composer, “instability that accounts for the appearance of the sound, the process of its existence, and finally – the stage of it dying out” [1, p. 31].

Mix of genres, noises and sounds, general heterogeneity

The general mix of genres allows to have a hybrid-like nature of texts. Nabokov however goes further, as in his writings living objects and man-made objects become one and the same entity. The author was criticized for his artificial kind of intellectual prose, yet the explanation for it is in general tendency of post-war music and art to mix “real object” and “manmade ones”, as musicians of post-avantgarde mix noises and musical sounds in their compositions. Groys in a similar fashion presents the process of continuous innovation in art by transferring objects from every day (profane) space to museum space. [16]. Nabokov adheres to this new tendency of the narrative (or art construction) by placing Person (the main character) among objects and making objects the central focus of his narration:

In his search for a commode to store his belongings Hugh Person, a tidy man, noticed that the middle drawer of an old desk relegated to a dark corner of the room, and supporting there a bulbless and shadeless lamp resembling the carcass of a broken umbrella, had not been reinserted properly by the lodger or servant (actually neither) who had been the last to check if it was empty (nobody had [14].

The text analyzed reveals that the author ascribes a lot of attention to commode, the drawer, umbrella. Such a view allows to “mix” together objects that were traditionally contrasted, that is “manmade” objects and the living ones, developing the world that possesses in itself objects of different kind. This is an important view, as was stated by P. Hallward, and it is important for G. Deleuze (as opposed to the psychoanalytical works written by Lacan in which concentration if on the psyche, not on a mix of living and manmade objects). Since the main strata that binds human beings together is the organism, meaning and interpretation, subjectivation and subordination, it is important to "know how the individual can transcend his form and his syntactic connection with the world" in order to become a transparent ark for this "non-organic life of things

that burns us [...], which is the divine presence in us, the divine relation in which we are alone with God as a source of light" (idea expressed by Deleuze in his work *Logic of Sense* (1969)) [17]. The main point here is the focus not on individual differences, as stated by Lacan and psychoanalysis, but an interchange and mingle of everything (following Deleuze and his idea of the "individual transcending the form"), which means when it is applied to Nabokov's text, that any object described is partially a way of constructing the outer and inner self of a person, in general, and the main character, in particular.

Death of the character and its function in the novel

The view of Nabokov's texts through the prism of psychoanalysis was attempted by many researchers, though Nabokov himself denied any relation of his novels to Freud. However, the view of his texts through the prism of psychoanalysis inspired many critics, for example by Orisheva in her work in *Otchayaniye* and the problem of the Other [18]. The psychoanalytic view allows to analyze the murder in *Otchayaniye* as an attempt of an artist to take full possession of his or her piece of art. In *Transparent Things,* similarly, the message that is passed on could be ascribed to the artistic action, or to a psychoanalytical one, in which "killing the Other" means getting rid of the "mirror stage" and maturing.

The death motive also echoes the famous *The Gift of Death* by Derrida, in which he famously considered deconstruction of sign not only as a linguistic problem but related it to most fundamental metaphysical concepts. *Death of the Author* by R. Barthes brought another dimension to this motive, stating that the author has no more power over his writing, with interpreter being the key person. In this respect *Transparent Things* is an advanced piece of writing, as the story is not about the author, yet about the editor, which seems even to forecast the present times more than in his previous works. Attention to the editing stage of the novel construction seem to be very important for post-modern writing, as authors stop to be the only creator of the text. Thus, by making the main character the editor, Nabokov makes the novel even more innovative.

Post-millennial shift

It has become quite fashionable in art theory to talk about metamodernism and neo-realistic tendencies in literature. This view is brought about as a change compensation for the "made up" world of

intellectual authors. Nabokov has never opted for simplicity of any kind as the cosmic nature of his prose reflects or echoes the complexity of the world. It is the heterogeneity of his texts, multitude of meanings and motives, the unclear echoes and hues of his wording that makes up the texture of his texts about cultural history and collective memory.

Conclusion

The overall conclusion of the article is that Nabokov's texts (the example analyzed in the article is the novel *Transparent Things)* adhere to rules of post-modern writing and correspond to the philosophy of post-structuralism. The "theory of sign" in its post-structural form, allows to consider the potential of sign, its ability to generate different meanings. The concept of deconstruction allows to view the texts as bearing the potential of multi-meanings that are actualized at the same time. The concept of "différance" allows to break the strict opposition of concepts and ideas and was introduced as a show the "trace" quality of sign, well recognized in Nabokov's texts. The concept of "difference and repetition", as well as the concept of rhizome as outlined by Deleuze, allow to see the change of pattern that Nabokov's texts are characterized by. The development of the theory of sign allows to pay attention to the acoustic potential of the language used by the author, who also explores the iconic potential of the word. The general palindrome principle, attention to smallest detail in the text allow to generate a symbolic language that makes the texture of the novel lexically dense and full of motives. The amount of these meanings and polyphony of different themes create a kind of an icon in miniature, a text as an icon which simultaneously incorporates a variety of semantic and structural dimensions.

REFERENCES

1. Boucher, Bruce Ambler; Russo, John P. An Interview with I. A. Richards. The Harvard Advocate (103). 1969. P. 3–8
2. Eagleton T. Theory of literature. An introduction. Moscow, 2010. P. 160—161.
3. Burch, R. A Peircean Reduction Thesis: the Foundations of Topological Logic, Texas Tech University Press, 1991
4. Arhipov I. K. Polyphony of the world, text and loneliness of the cognitive mind // Studia Linguistica XIII. Cognitive and communicative functions of language. St.Petersburg, 2005. P. 7-18.

5. Zhinkin N. I. Language. Speech. Creation. Moscow, 1998. P. 158
6. Nabokov V.V. Pro et contra: in 2 volumes/ ed. by B.V. Averin. St.Petersburg: RHGI, 1997, 1999. Volume. 1. 976 p
7. Deleuze G. Logika smisla. Moscow: Izdatelskiy Centr Akademiya, 1995
8. Hassan, I. Toward a Concept of Postmodernism // The Postmodern Turn: Essays In Postmodern Theory And Culture» by Ihab Hassan. Ohio State University Press, 1987
9. Ryaguzova, L. Princip palindroma ili vnutrenney obratimosti v tekstah V.V. Naobkov//Logichesky analiz yazika. Semantika nachala I konca//Ed. by H.D. Arutyunova. Moscow, 2002. P. 480-481
10. Joyce, J. Stephen's character/tr.by S.Horuzhiy. Moscow, Minuvshee, 2003. P.5-254
11. Camus, A. The Myth of Sisyphus, 1948.
12. Shamarin, A.V. Znakovaya priroda absurda v tvorchestve A.I. Vedenskogo.Dissertztziya na soiskaniye uchenoy stepeni kandidata nauk. Moscow, 2010
13. Paducheva, E.V. Igra so vremenem v pervoy glave romana Nabokova Pnin //Yazik. Lichnost. Tekst. Sbornik statey k 70-letiyu T.M. Nokolaevoy. Moscow, 2005
14. Nabokov V. Transparent things. URL: https://bookfrom.net/vladimir-nabokov/33439-transparent_things.html. Дата обращения (12.01.2020)
15. Lavrova S.V. Salvadore Sciarrino I drugiye. Ocherki or italyanskoy muzike konca XX-nachala XXI veka. St.Petersburg, 2019
16. Groys, B. O novom. Opit economiki kulturi/ [пер. с нем. Т. Зборовской]. M.: Ad Marginem Press, 2015
17. Hallward P. You Can't Have it Both Ways: Deleuze or Lacan: PHILOSOPHICAL ESSAYS ON DELEUZE'S DEBATE WITH PSYCHOANALYSIS. Leuven University Press, 2010
18. Orisheva O. Otchayaniye Vladimira Nabokova: Smertel'naya Shvatka s Drugim. Topos. № 3. P. 92-107

Information about the authors

Nina F. Shcherbak – Can. Sci. (Linguistics) (2015), MA in English language teaching (Lancaster, UK), Associate Professor at the Department of English Philology and Cultural Studies, Saint Petersburg State University, 7/9 Universitetskaya nab., St. Petersburg, 199034 Russia. The author of 150 scientific publications, monographs and books. Area of expertise: narratology, pragmatics, cognitive

linguistics, psycholinguistics, literary studies ORCID: 0000-0001-8725-9717. E-mail: n.sherbak@spbu.ru

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Boucher, Bruce Ambler; Russo, John Paul. An Interview with I. A. Richards. The Harvard Advocate (103). 1969. P. 3–8
2. Eagleton T. Theory of literature. An introduction. Moscow, 2010. P. 160—161.
3. Burch, Robert. A Peircean Reduction Thesis: the Foundations of Topological Logic. Texas Tech University Press, 1991
4. Архипов И.К. Полифония мира, текст и одиночество познающего сознания // Studia Linguistica XIII. Когнитивные и коммуникативные функции языка. СПБ, 2005. С.7-18
5. Жинкин, Н.И. Язык. Речь. Творчество. М., 1998. С. 158
6. Набоков В. В. Pro et contra: в 2 т. // под ред. Б. В. Аверина. СПб.: РХГИ, 1997, 1999. Т. 1. 976 с
7. Делез Ж. Логика смысла. М.: Изд-во Центр-Академия, 1995
8. Hassan, I. Toward a Concept of Postmodernism// The Postmodern Turn: Essays In Postmodern Theory And Culture» by Ihab Hassan. Ohio State University Press, 1987
9. Рягузова Л.Н. Принцип палиндрома или внутренняя обратимость в текстах В.В. Набокова//Логический анализ языка. Семантика начала и конца // Отв. ред. Н.Д.Арутюнова. М.: Изд-во «ИНДРИК», 2002. С. 480-481
10. Джойс, Д. Герой Стивен/перевод С. Хоружего. М, Изд-во «Минувшее», 2003. С. 5-254
11. Camus, A. The Myth of Sisyphus, 1948.
12. Shamarin, A.V. Znakovaya priroda absurda v tvorchestve A.I. Vedenskogo.Dissertztziya na soiskaniye uchenoy stepeni kandidata nauk. Moscow, 2010
13. Падучева Е.В. Игра со временем в первом главе романа Набокова «Пнин» // Язык. Личность. Текст: сборник статей к 70-летию Т. М. Николаевой. М., 2005.
14. Nabokov V. Transparent things. URL: https://bookfrom.net/vladimir-nabokov/33439-transparent_things.html. Дата обращения (12.01.2020)
15. Lavrova S.V. Salvadore Sciarrino I drugiye. Ocherki or italyanskoy muzike konca XX-nachala XXI veka. St.Petersburg, 2019
16. Гройс Б. О новом. Опыт экономики культуры // [пер. с нем. Т. Зборовской]. М.: Ad Marginem Press, 2015

17. Hallward P. You Can't Have it Both Ways: Deleuze or Lacan: PHILOSOPHICAL ESSAYS ON DELEUZE'S DEBATE WITH PSYCHOANALYSIS. Leuven University Press, 2010
18. Оришева О. “Отчаяние” Владимира Набокова: смертельная схватка с Другим. Топос. № 3. с. 92-107

Подписано в печать 15.01.2026. Формат 84х60Х1/16.
Бумага офсетная.
Тираж 50 экз.
Отпечатано в ООО «Дизайн».
142300, Московская область, г. Чехов, ул. Полиграфистов, д.1.
zakaz@ooodizain.ru